

EL USO DEL VERBO Y DEL ADJETIVO COMO RECURSO POÉTICO PARA UNA
REFLEXIÓN EXISTENCIAL EN LOS CANTOS Y BALADAS DE PORFIRIO BARBA-

JACOB

YEINER ALEXANDER ROJAS ROJAS

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA
LICENCIATURA DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MEDELLÍN

2017

EL USO DEL VERBO Y DEL ADJETIVO COMO RECURSO POÉTICO PARA UNA
REFLEXIÓN EXISTENCIAL EN LOS CANTOS Y BALADAS DE PORFIRIO BARBA-

JACOB

YEINER ALEXANDER ROJAS ROJAS

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Filosofía y Letras

Asesor

CRISTIAN ALEJANDRO SUAREZ

Magister en Filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

FACULTAD DE FILOSOFÍA

LICENCIATURA DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MEDELLÍN

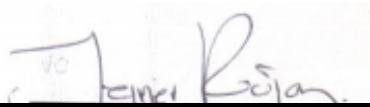
2017

Medellín, 31 de octubre de 2017

Yeiner Alexander Rojas Rojas

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma



vo
Yeiner Rojas

A la memoria de mi hacedor, mi padre.

Agradecimientos

A mi familia, especialmente a Javier y Fanny mis padres, junto con mis hermanos por acompañarme y brindarme su amor y protección y por quienes he logrado saborear victorias y asumir derrotas con valentía.

A Cristian Suárez, quien con su paciencia, conocimiento y cariño me brindó luces en la construcción de esta experiencia y con sus revisiones y comentarios me ayudó a moldear mis ideas.

A Laura Correa, quien con esmero y profesionalismo me ayudó a dejar consignado por escrito lo que empezó como una intuición.

A ustedes, infinitas gracias por hacer parte de este momento particular e importante de mi vida.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I	7
El sujeto lírico y el lenguaje	7
I. El lenguaje y la comunicación	8
II. La persona dentro del texto	10
III. La voz poética	12
IV. El sujeto lírico como voluntad expresiva	14
Capítulo II	19
Elementos formales de una experiencia absurda	19
I. La musicalidad como expresión poética	20
II. Las repeticiones temáticas expresión de un canto existencial	24
Capítulo III	29
El adjetivo y el verbo como propuesta de la existencia Absurda	29
I. Quietud y saturación: signo de exclusión entre el verbo y el adjetivo	29
I. I El verbo modo de crisis existencial	31
I. II El adjetivo, imagen de la existencia vaga	35
II. Hacia una existencia absurda	38
III. Entre la vida y la muerte: la angustia	41
CONCLUSIÓN	45
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

RESUMEN

El poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob ha sido estudiado desde diferentes ópticas, especialmente desde la biográfica; lo que significa que los estudiosos se han concentrado en mostrar y analizar la existencia en el poema en tensión con su propia vida. Mediante un análisis formal y filosófico de corte existencialista del uso que hace el poeta de las partículas lingüísticas del verbo y del adjetivo, en este trabajo se pretende caracterizar la composición de la existencia absurda del sujeto lírico presente en la en sus *Cantos* y *Baldas*. Se ha concluido que estos elementos muestran una sensibilidad absurda en el sujeto lírico, haciendo de la poesía un medio con el cual se realiza un proceso catártico, generando en el lector un sentimiento de reciprocidad que facilita el diálogo con aquel. Por otro lado, esta voz lírica no tiene pretensiones con su poesía de protestar o encontrar culpables frente a su situación, al contrario, lo que hace es enunciar y cantar su lamento y de este modo, asume su responsabilidad frente a la situación que describen dichos poemas; gracias a esto, no encuentra una solución definitiva, pero sí una calma momentánea en la temporalidad presente del poema o un sumergimiento en la angustia total que se presenta como saturación del sentido.

Palabras Clave: Porfirio Barba-Jacob, Cantos y Baladas, Análisis literario, Existencia absurda, Sujeto lírico.

ABSTRACT

The Colombian poet Porfirio Barba-Jacob has been studied from different perspectives; especially from the biographical; what means that the studios people have focused on in showing and analysing the existence of the poem with the life tension. This work is aimed to reflect about the absurd existence which is treated deeply the present lyric subject in Porfirio's work by a formal and philosophical analysis of existentialism type in the use of the verb and the adjective inside the Songs and Ballads. It can be concluded these elements show the absurd sensitiveness of the lyric subject, that is why this a cathartic process and reach in this way a feeling in the reader almost of reciprocity that makes the dialogue easier. On the other hand, this lyric voice doesn't have pretentions in the protest of the poetry or find guilty people in front of the situation, on the contrary, what it is done is announce, sing the shame, and in this way, facing the responsibility, thanks to that, there isn't a final solution, but a temporal calmness while the poem lasts or gets in a deeply anguish thanks to the poetry.

Keywords: Porfirio Barba-Jacob, Songs and ballads, Literary analysis, Absurd existence, Lyric subject.

INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Osorio, antioqueño nacido en Santa Rosa de Osos en 1883, hizo de la poesía su proyecto existencial, asimismo, amó ser ciudadano de América, especialmente de su centro donde pasó gran parte de su vida en países como Cuba, Honduras, Salvador entre otros y donde culminó su viaje en México en 1942, siendo allí donde se inmortalizó como Porfirio Barba-Jacob. Su vida estuvo marcada por las “fugas y [el] destierro” (Ospina 97) que lo convirtieron en un poeta errante, maldito, pero siempre sugestivo.

Desde pequeño, su vida estuvo marcada por las desgracias, el rechazo de su mamá y la muerte de su abuela, a quien quería como una madre; su frustración como docente en la pequeña escuela de Angostura y su fracaso prematuro como editor marcaron su vida; además, los desencantos en el amor, como su homosexualismo. Estas fueron las situaciones que lo llevaron a buscar en otros paisajes lo que no encontró en los propios. Todos estos aspectos se vieron reflejados en su obra, pues él es el “cantor del alma humana, [...] sumergiéndose él mismo en las profundidades de su ser, para extraer de allí todo el material de su obra, en desgarramientos tales que le producen aquellos gritos que son a veces de pavor, de dolor, de cólera y de rebelión ante su propia naturaleza mutable y perecedera” (Santa 114). De este modo fue naciendo uno de los más importantes poetas colombianos del siglo XX a tal punto de ser nombrado, junto a Silva y Pombo, como exponente de las letras de este país suramericano.

La muerte no fue capaz de apagar la llama que contenía su espíritu que ahora sigue perenne en su obra, en la cual se pueden encontrar las influencias del Modernismo y de Rubén Darío, y como ellos, no niega nunca sus orígenes y por eso no duda en nombrar a Santa Rosa

de Osos o las montañas de Antioquía, tampoco se niega a exaltar la hermosura de las mujeres del Cauca y de los países donde vivió como Cuba y Honduras, es decir, hizo lo que los grandes europeos hacían con sus paisajes, pues bien, Barba-Jacob, cantó a su tierra y sus experiencias en ella, fusionándola y por tanto igualándola con grandes personajes clásicos como lugares antiguos, así entremezcla lo clásico y lo moderno para componer su melodía.

No se puede negar tampoco la búsqueda existencial que emprende, reflejo de ello son los diferentes heterónimos con los cuales se presentaba e identificaba durante largos periodos de su vida, y que también le resultaban útiles para poder vivir, dado que al acabarse el crédito con uno, empezaba a llamarse de otro modo. Según Arciniegas, estos fueron en su orden: Ricardo Arenales, Maín Ximénez, Juan sin Tierra, Raimundo Gray, Juan Azteca y Augusto Paniagua (cfr. 1). Sin lugar a duda, el nombre Porfirio Barba-Jacob fue su verdadera identidad, pues como él mismo lo expresa: “[...] de redacción en redacción, empecé a afirmar la consciencia de mi ciudadanía en el mundo. Me hice hombre” (Barba-Jacob ctd. en Morales 11).

En su espíritu libre se refleja toda la condición humana que navega desde los sentimientos más nobles de la infancia y su pureza, hasta los más sombríos y oscuros de la podredumbre del hastío humano. De modo que por medio de su poesía, Barba-Jacob “[...] quiere decirnos no es lo que buscó, sino lo que no pudo hallar” (Ospina 102), una actitud propia de todo ser humano que cavila por los caminos de la soberbia, siempre deseando más de lo que tiene o más de lo que es capaz. Así pues, este poeta maldito, como suele llamársele, nunca desistió de su búsqueda, por eso fue errante y rebelde, aunque nunca transgresor de la ley de la cual era respetuoso. Podría insinuarse que al citar a Montaigne en su poema

“Canción de la vida profunda”, refleja esta condición propia y la del hombre en general que “[...] es cosa vana, variable y ondeante” (155).

Este es Barba-Jacob que constantemente pide, habla y se dirige a alguien en sus poemas y que no se puede reconocer su nombre, por eso quien lee sus poemas se puede identificar con ellos, pues cada uno de nosotros también pide, habla y se dirige a alguien sin saber muchas veces de quién se trata, sin encontrar – como Barba-Jacob – respuestas a sus quejidos y lamentos. Este es el poeta que sigue resonando en el viento y cuyas cenizas traídas desde su otra patria descansan en una urna de plata en las montañas, de las cuales un día cantara su gloria para dar cumplimiento a sus versos, tal vez proféticos, que otrora entonara: “Mas hay también ¡oh Tierra! Un día... un día... un día/ en que levamos anclas para jamás volver.../ Un día en que discurren vientos ineluctables. ¡Un día en que ya nada nos puede detener!” (156). La vida de Porfirio Barba-Jacob ha terminado, pero a su vez la leyenda del poeta errante sigue viviendo y resonando no solo en las letras nacionales, sino también latinoamericanas.

Diferentes estudios y análisis se han realizado sobre la vida y obra de Porfirio Barba-Jacob, uno de los poetas colombianos más importantes de los últimos tiempos. Fernando Vallejo realizó la biografía titulada *El mensajero*, que es la más representativa, y también un poemario comentado titulado *Poemas*. Eduardo Santa aparte de compilar su obra y comentarla en *Antorchas contra el viento*, también realiza un estudio crítico de la obra poética en *Porfirio Barba-Jacob y su lamento poético*. Nazario Silva en homenaje al cumplirse un siglo de su natalicio, realizó el estudio crítico *Porfirio Barba-Jacob: poeta del tiempo y de la muerte*. Por otro lado, autores como William Ospina y Leila Guerriero hacen una reflexión entre la vida y la poesía como una unidad, así se evidencia en *Por los países de Colombia y*

Los Malditos, respectivamente. Y autores como Patricia Dávila y Juan Serna se centran en un elemento concreto de la poesía barbajacobiana como lo son el adjetivo y la metáfora en los artículos titulados “Adjetivación en la poesía de Barba-Jacob” y “La metáfora: elemento de transgresión en la poesía de Porfirio Barba-Jacob”.

Sobresalen otros estudios realizados sobre la vida y la obra de Porfirio Barba-Jacob como lo son *Barba: poeta errante como el viento* de Beatriz Cuberos de Valencia y *Vida de Porfirio Barba-Jacob* de Juan Jaramillo Meza de Juan Jaramillo Meza quienes realizaron un trabajo biográfico del poeta antioqueño; en cambio, Ebel Botero realizó una lectura biográfica de la poesía de Barba-Jacob en su artículo “El gran misterio y el gran dolor de Porfirio”. Por otro lado, se encuentra Germán Posada quien se centró en la muerte como el tópico representativo de la obra poética barbajacobiana en su artículo “Porfirio Barba-Jacob, poeta de la muerte”; Fernando Sánchez Torres reflexionó sobre la importancia de la mujer en Barba-Jacob en su obra titulada *La mujer en la vida y en la obra de Porfirio Barba-Jacob*. Otros autores como Juan Gustavo Cobo en *Historia portátil de la poesía colombiana: 1880 – 1995* dedica parte de su obra para comentar la poesía barbajacobiana. Trabajos que, aunque relevantes, no son tenidos en cuenta debido a que su objeto de estudio diverge del objeto de estudio de este trabajo como bien se indica a continuación.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo es una apuesta por comprender el papel existencial que tiene el sujeto lírico presente en la obra barbajacobiana. La hipótesis que se desarrollará es que el sujeto lírico hace de su existencia una experiencia absurda reflejada en el uso que hace del adjetivo y del verbo. Así pues, se hará un recorrido en tres capítulos que ayuden a entender el sujeto lírico como voluntad expresiva; el uso de elementos formales que

evidencian no sólo la voluntad expresiva, sino también, el modo que asume su existencia y finalmente, se abordará la existencia absurda del sujeto lírico a través del uso del verbo y el adjetivo.

El trabajo se enfoca en los poemas cuyo título está ligado con las baladas y cantos, debido a que existe una relación formal y su estructura permite evidenciar y analizar puntos comunes que conducen al tedio por medio de la musicalidad, las reiteraciones temáticas y el uso del verbo y el adjetivo. Así, los poemas a tratar son: “Triste amor (canción del pesimista)”, “Canción del tiempo y el espacio”, “Canción de un azul imposible”, “Canción ligera”; “Canción de la vida profunda”, “Canción de la noche diamantina”, “Primera canción de la soledad”, “Balada de la loca alegría”, “Canción del día fugitivo”, “El son del viento”, “Canción innominada”, “Nueva canción de la vida profunda”, “Canción de la alegría”, “Cancioncilla”, “Canto a Barranquilla”, “La vieja canción”, “Canción delirante”, “Segunda canción delirante”, “Canción sin motivo” y “Parábola del retorno”.

El primer capítulo servirá para entender cuál es el sujeto lírico barbajacobiano y cómo adquiere independencia del autor que le crea y cómo es capaz de comunicar y enunciar por medio del lenguaje. Para esto la obra de Benveniste *Problemas de lingüística general* será capital para poder comprender la importancia del lenguaje como comunicación y como creación. Gracias al lenguaje, el sujeto lírico tiene existencia textual y puede comunicarse con otros sujetos textuales y con el lector, por ello, existe y se da la posibilidad del diálogo, ya que no sólo dice o enuncia algo, sino que interpela, pregunta y cuestiona. De allí surge la independencia del sujeto lírico frente a Porfirio Barba-Jacob, ya que hace uso de las diferentes personas gramaticales que son las que permiten dicha independencia y voluntad expresiva.

Por otro lado, en el capítulo dos se abordará la existencia absurda del sujeto lírico mediante elementos formales de su poesía; para tal fin *Métrica española del siglo XX* de Francisco López será la fuente principal para analizar las repeticiones temáticas como la musicalidad las cuales son características de dicha voz lírica y con las cuales se empieza a mostrar el absurdo como apuesta de esta. En este apartado se analizará el modo en que el sujeto lírico no reniega de su estado o condición anímica, sino que por medio de la poesía decide cantar su desazón para danzar, exorcizar y exteriorizar el tedio en cual se ha sumergido.

Finalmente, el tercer capítulo estará enfocado en mostrar la relación directa entre existencia y absurdo dentro la experiencia de la voz lírica. En este apartado *El mito de Sísifo* de Albert Camus y *Filosofía del tedio* de Lars Svendsen facilitarán comprender el absurdo en el cual se enmarca la existencia de nuestro sujeto lírico. Se tomará como punto de referencia que el tedio y el absurdo no son una reflexión de la cual se parte, sino de una sensibilidad que es expresada en la poesía, por eso se evidencian los opuestos angustia y alegría, vida y muerte, y esperanza y tedio.

Capítulo I

El sujeto lírico y el lenguaje

No se puede entender al hombre sin el lenguaje, el medio con el cual entra en relación con todo lo que lo rodea y con consigo mismo. Tiene la capacidad de comprender todo cuanto pasa, también gracias al lenguaje, que le permite crear conceptos que le son útiles y necesarios para este proceso. En otras palabras, el ser humano es lenguaje y fuera de esta categoría no se puede entender su existencia.

Ahora bien, se entiende en este trabajo por sujeto lírico la persona presente en la obra poética y que adquiere independencia frente al autor y que por tanto es capaz de crear sentido y voluntad expresiva, es decir, un ser autónomo que escapa al control del escritor al finalizar su construcción. Del mismo modo, entenderemos la noción de voz lírica como sinónimo de la anterior para expresar como dicho sujeto tiene existencia también por el lenguaje. Lo usa para ser y expresarse.

La presencia de este sujeto lírico con su voz propia, también permite el ejercicio de la comunicación con el lector, que al leerlo, restituye la actualidad de ese lenguaje que crea poesía, el poema. Este ejercicio dialogal, respecto a nuestro poeta, permite en el lector verse reflejado ya que de particular “[...] nos inclina a reflexionar acerca de los más enigmáticos problemas del hombre: la muerte, la angustia, el escepticismo, el olvido. A la vez, nos trae, inesperadamente a la infancia. Y un hábito de melancolía nos va envolviendo” (Morales 11). El lenguaje, la poesía, permite no solo enunciar esas situaciones límite, sino que además le da posibilidad de tratar de superarlas, aunque no siempre lo logre.

I. El lenguaje y la comunicación

Dentro de la reflexión filosófica, el lenguaje ha sido motivo de análisis; ya desde los clásicos es abordado en el *Crátilo* de Platón, donde se pueden encontrar dos posturas frente este, representadas en los personajes Crátilo y Hermógenes, quienes sostenían el naturalismo – como la relación directa entre el nombre y la realidad - y el convencionalismo – los nombres como convención o acuerdo social - respectivamente. Por su parte, Aristóteles se inclina por el convencionalismo. Asimismo, indica que lo propio del hombre es el arte y el razonamiento y de este último nace el lenguaje que le diferencia como especie. Por eso, el hombre al poseer la capacidad del lenguaje puede comunicarse y acceder a la realidad de modo discursivo.

Por otro lado, dentro del marco de la escritura – ya sea prosa, ya sea verso – se puede plantear la relación entre lo dicho y la realidad, entre los signos y lo que se representa por medio de ellos. En este sentido, Benveniste siguiendo a Saussure, recoge su postulado esencial: “[...] el signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (50); de modo que no existe una relación natural entre la realidad y su nombre, sino que esta se da de modo arbitrario. Así, el lenguaje es la apropiación de la realidad por medio de signos lingüísticos, que le permiten al hombre expresar su propia realidad y entablar una comunicación consigo mismo y con los demás.

En una obra poética se puede pensar cómo se entabla esta relación con la realidad, desde un sujeto lírico que habla también por medio de signos lingüísticos. Esto se puede evidenciar en la quinta estrofa de “El son del viento” que reza: “[...] Yo ceñía el campo maduro/ como si fuera una mujer, / y me enturbiaba un vino oscuro/ de placer” (Barba-Jacob 173). Aquí, el sujeto lírico se evidencia en el uso del ‘Yo’, donde el uso de los signos

lingüísticos busca comunicar y transmitir su desazón. Si bien el sujeto lírico es ya una construcción lingüística, este no puede escapar a la utilización del lenguaje; por eso, en su enunciación también se edifica un mensaje con signos.

Sin entrar en discusiones sobre si los animales tienen o no lenguaje, y por tanto comunicación, sí se puede caracterizar en el hombre dicha capacidad como una peculiaridad. Siguiendo a Benveniste, se puede indicar que el lenguaje humano tiene características físicas particulares, entre ellas, la capacidad vocal para producir fonemas, que relacionados tienen sentido; también, el lenguaje, al ser usado por los seres humanos, genera una respuesta, es decir, produce un diálogo, de modo que no es exclusivamente unidireccional, sino que también es bidireccional. Así, no solo se transmiten datos, sino que se puede interpelar al otro y producirse la respuesta. Finalmente, otro dato que caracteriza al lenguaje humano es que se puede analizar formalmente (60-61). Este, aunque puede sufrir mutaciones con el transcurrir de los años, se basa en una serie de reglas que le regulan, lo cual permite que se pueda analizar, siendo un objeto de estudio en sí mismo.

De esta manera, en la obra barbajacobiana se puede encontrar el diálogo de una forma directa como indirecta:

Señora, buenos días; señor, muy buenos días...
Decidme, ¿es esta la granja la que fue de Richard?
¿No estuvo recatada bajo frondas umbrías?
¿No tuvo un naranjero, y un sauce, y un palmar?
[...]
Señora, buenos días; señor, muy buenos días.
Y adiós... sí, es esta la granja que fue de Richard,
y éste es el viejo huerto de avenidas umbrías,
que tuvo un sauce, un roble, zuribios y pomar,
y un pobre jardincillo de tréboles y acacias...

¡Señor, muy buenos días! ¡Señora, muchas gracias! (104-105)

En este fragmento de “Parábola del retorno” se puede evidenciar entonces la comunicación por medio del uso de signos lingüísticos, en el primer momento se ve la comunicación directa entre un *él* y una *ella* representados en el ‘Señor’ y la ‘Señora’ respectivamente, es decir, la comunicación directa se evidencia en el enunciado mismo y en la manera que interactúan las dos personas del poema. Pero, por otro lado, existe un diálogo indirecto entre el poema y el lector, dado que el primero está comunicando algo al segundo, o el lector puede comprender un mensaje de la lectura del poema.

II. La persona dentro del texto

El diálogo y la comunicación son posibles en la medida que ‘alguien’ diga o transmita algo, y que también exista un receptor que haga eco a lo que se le comunica. Así pues, dentro de la escritura, gracias al verbo y al pronombre, se puede construir la realidad textual llamada ‘persona’. En este sentido, la conjugación verbal es clave no solo para comprender el tiempo, el modo o el número, sino que determina también la persona. No obstante, para Benveniste solo existe la categoría de persona en el ‘yo’ y en el ‘tú’ - es decir en las dos primeras categorías -, dado que el uno necesita del otro; no así en la que se denomina *tercera categoría*, ya que: “La forma llamada de 3ª persona trae consigo por cierto una indicación de enunciado sobre alguien o algo, mas no referido a una "persona" específica. El elemento variable y propiamente "personal" de semejantes denominaciones [1ª y 2ª persona] falta aquí” (164).

Así, en tres estrofas de la “Balada de la loca alegría” se puede evidenciar lo que propone Benveniste sobre la presencia de ‘persona’ por medio del uso de los verbos y los

pronombres: “Mi vaso lleno – el vino del Anáhuac - / mi esfuerzo vano – estéril mi pasión / soy un perdido – soy un marihuano - / a beber, a danzar al son de mi canción” (164). Si bien en este texto es evidente la primera persona por el uso del pronombre, aparece el verbo *soy*, el cual es la conjugación del verbo ‘ser’ en la primera persona del presente. Aunque esta conjugación no pide el uso del pronombre, sí da a entender que es el sujeto que habla quien personifica y realiza la acción - un perdido y un marihuano -. En este sentido, al usar la primera persona necesariamente se implica a quien habla, porque se habla de sí mismo.

Por otro lado, la segunda persona se puede identificar con el sujeto al cual se le dirige un enunciado, suponiendo un ‘yo’ que le habla. Así en el poema de Barba-Jacob se dice: “[...] a ti que me reprochas el arcano/ sentido del amor que está en mi verso, / fúlgido y hondo, lúgubre y arcano, / te hablo en la triste vanidad del verso [...]” (166). Se evidencia claramente cómo el enunciado se dirige de modo directo a otra persona que está en diálogo y que es interpelada y cuestionada, ello queda expuesto en los pronombres ‘ti’ y ‘te’ usados en los versos primero y cuarto respectivamente, y en la utilización del verbo ‘reprochas’, conjugación de la segunda persona del singular del tiempo presente

En cambio, con la utilización del ‘él’ respecto al ‘yo’ y al ‘tú’, tanto como forma de enunciación pronominal como verbal, se puede inferir que al ser usado se expresa y enuncia una realidad que puede ser claramente identificada. Sin embargo, esta carece de presencia de ‘persona’ que tienen las dos primeras categorías. Se puede hacer esta lectura con una tercera estrofa: “La noche es bella con su embriaguez de mieles, / la tierra es grata en su cendal de brumas; / vivir es dulce, con dulzor de trinos; / canta el amor, espigan los donceles, / se puebla el mundo, se urden los destinos...” (165-166). Las diferentes situaciones o contextos enunciadas son concretas y fáciles de distinguir, el sujeto lírico habla claramente de la noche,

de la tierra y del amor, entre otras. No obstante, es imposible encontrar en ellas la presencia de ‘persona’ ya que: “la primera persona es al-mutakallim, ‘el que habla’; la segunda al-muhatabu, ‘al que se dirige uno’; pero la tercera es al-ya’ibu, ‘el que está ausente’” (Benveniste 163). Precisamente hay ausencia porque no se habla con la tercera persona, sino que se habla de ella, se enuncia, no puede existir la categoría bidireccional con el uso del lenguaje, es decir diálogo o respuesta.

III. La voz poética

Siguiendo con esta construcción, el lenguaje no solo permite la comunicación, sino que por medio de la locución se puede ‘crear’ a una ‘persona’, o en términos de Scarano, un ‘sujeto textual’ (11), dado que en el texto siempre hay alguien que habla, que entabla diálogo o que enuncia independientemente de la forma pronominal o verbal que utilice. Así, “[...] el lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que, exterior y todo a “mí”, se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*” (Benveniste 181). Es decir, se crea un ego real e independiente del autor que le creó y que vive en el texto y que habla con el lector cuando este lee el poema.

Este ‘sujeto textual’ o sujeto de la enunciación según Hamburger (Cfr. 31) será la voz poética o sujeto lírico, presente en la poesía, es decir una voz propia, también conocida como el yo del poema, que no se identifica estrictamente con el yo del autor – no lo rechaza – pero tampoco se confunde con la voz del lector – aunque puede entablar un diálogo con él - pues es alguien distinto. Es decir: “[...] el yo lírico puede presentarse a sí mismo como un yo

personal e individual de manera que no tengamos posibilidad de decidir si es idéntico o no a la del escritor, o para ser precisos, si las vivencias enunciadas son idénticas a las de aquel” (Hamburguer 187), puesto que el yo presente en el poema o sujeto lírico es un ente real y concreto que enuncia y entabla diálogo gracias al lenguaje.

Asimismo, si al “sujeto [...] sólo podemos conocer[le] por su discurso” (Jorge Lozano ctd. en Scarano 13), se hace necesario una relación con el texto, en el cual el sujeto lírico aparece dentro del enunciado como posibilidad de identificación. No obstante, esa voz es un “[...] sujeto impersonal inexistente, como productor de escritura” (Jorge Lozano ctd. en Scarano 15), sin embargo, se debe entender dicha inexistencia e impersonalidad del sujeto lírico en el plano del mundo real o físico – mundo del autor o del lector -, puesto que, en el plano literario tiene consistencia real, es decir, “es productor y producto del texto” (Jorge Lozano ctd. en Scarano 15).

Es por eso que el lector al enfrentarse a la lectura de un poema no solo puede identificar de quién – verbo y/o pronombre - o de qué se habla – tema, actividad...-, sino entender que existe un sujeto lírico que está hablando o enunciando; se puede reconocer esa voz como otro distinto a quien lee y que se dirige a él; de este modo, coincidiendo con Hamburguer, gracias a la enunciación el yo lírico aparece como una realidad enunciativa, cuyas vivencias son válidas y reales en el plano de la enunciación (195) y que pueden producir filiación o rechazo en el lector . Por ejemplo, en la segunda estrofa de la “Canción delirante”: “Dolor... zozobra... puertas abiertas: / la marihuana, la tentación... / ¡Cielos azules y alas abiertas! / Por vagos mares de ondas inciertas / vaga el esqui de la ilusión; / las viejas vides están desiertas, / mueve fantasmas el corazón, / y...” (243). El lector, al enfrentarse a dicha estrofa, puede captar la ‘ausencia’ de lo que se habla – entendida, como

se indicó más atrás, sin embargo, también capta la voz que enuncia, la voz que le comunica. Pero solo en la medida que el poema es leído, se percibe la presencia del sujeto lírico.

Ahora bien, siguiendo a Scarano (16-17), se pueden identificar dos corrientes frente a la voz poética o sujeto lírico, unos – siendo Barthes el mayor representante – indican que lo que existe es el texto, por lo que hablar de una intensión del autor o de una relación entre el sujeto lírico y el autor es imposible, porque incluso, el texto, al ser escrito, escapa del propio autor, por lo que basta el texto en sí mismo. En cambio, otros postulan – Eco entre ellos – que hay cierto diálogo entre el sujeto lírico y el autor, ya que este es el origen de la enunciación.

En este trabajo se toma una postura intermedia, es decir no se niega que puede existir una relación entre el sujeto lírico y el autor, siendo el primero una especie de desdoblamiento del segundo, en la medida que el sujeto lírico es un producto; no obstante, anteriormente se mencionó que el sujeto lírico es también productor, por eso, se apela a la existencia e independencia de su voz, ya que de lo contrario sería necesariamente obligatorio el autor para poder dialogar. Por ello, en este trabajo no se dialoga con Porfirio Barba-Jacob, sino con el sujeto lírico que habita y existe en sus poemas.

IV. El sujeto lírico como voluntad expresiva

Se puede entender al sujeto lírico como dotado de voluntad, según dice Francine Masiello: “[...] el sujeto no es un concepto fijo definido dentro de los límites y fronteras que no cambian, sino un ser que toma su identidad de discursos que se hallan en constante desplazamiento en el texto” (ctd. en Scarano 12). Esta voz que enuncia no aparece de manera

estática, sino que es móvil, variante y ondulante. Precisamente, dentro de la obra *barbajacobina*, aparece el sujeto lírico enmarcado en este movimiento. Se evidenciará esta voluntad expresiva en dos momentos, el primero de ellos mediante el uso que hace el sujeto lírico de la forma pronominal y el segundo momento mediante el cambio de sensaciones o emociones en las que se manifiesta dicha voluntad.

La voluntad del sujeto lírico *barbajacobiano* en diferentes poemas enuncia con una voz y sentimientos diferentes, de tal suerte que es efectivamente una realidad en sí misma y se configura como un sujeto que, aunque textual, logra experimentar el mismo cambio y movimiento de una persona como el autor o el lector.

El dulce niño pone el sentimiento
entre la pompa de jabón que fía
el lirio de su mano a la extensión.
El dulce niño pone el sentimiento
y el contento en la pompa de jabón.

Yo pongo el corazón —¡pongo el lamento!
entre la pompa de ilusión del día,
en la mentira azul de la extensión.
El dulce niño pone el sentimiento
y el contento. Yo pongo el corazón... (133).

En este poema titulado “Canción del tiempo y el espacio” claramente se observa cómo por medio del uso formal de los signos se presenta la voluntad expresiva del sujeto lírico; el poema establece una relación marcada por la diferencia entre un niño y ‘él’. La primera estrofa está dedicada al niño y por tanto el uso que predomina es el de la tercera persona; en cambio en la segunda estrofa los tres primeros versos están marcados por el uso de la primera

persona del singular y la fuerza aparece en el pronombre ‘Yo’ con el cual inicia. Se denota cómo la voz que habla se identifica también con quien realiza la acción, no es otro quien la realiza, sino la misma voz – sujeto lírico – que habla. Los dos versos finales del poema mezclan las dos realidades nombradas cerrando con la antítesis planteada en el poema, es decir él y yo.

Al realizar la lectura del poema, el lector notará el movimiento puesto que el sujeto lírico primero enuncia la ausencia que genera hablar en tercera persona al hablar del niño, para luego enunciarse a sí mismo con el uso del *yo*; nuevamente en los versos finales el lector se enfrenta a ese ir y venir que se manifiesta en el cambio de conjugación verbal y forma pronominal. No obstante, no es el único poema con esta dinámica; en “Canción ligera” otra vez el sujeto lírico transita entre la enunciación en tercera persona del singular y la primera persona del plural – ya no aparece el ‘yo’ de “Canción del tiempo y el espacio” sino el ‘nosotros’ – produciendo otra vez el vaivén de ese cambio formal -: “Si acongoja un dolor a los humildes / o si miran un valle, un monte, un mar / dicen tal vez: ‘Dichosos los poetas / porque todo lo pueden expresar.’ [...] Y nosotros, los míseros poetas, / temblando ante los vértigos del mar / vemos la inexpresada maravilla, / y tan sólo podemos suspirar” (147).

Pero este juego le permite al sujeto lírico constituir su identidad desde el distanciamiento con esos ‘otros’. Hay poemas en los cuales también entabla un diálogo directo usando la primera – unas veces del singular, otras del plural - y la segunda persona como en “Parábola del retorno”, “Canción del día fugitivo”, “Nueva canción de la vida profunda”, entre otros. Es decir, el lector al enfrentarse con las canciones, las baladas y la parábola - objeto de este trabajo - de la obra de Barba-Jacob no observa un sujeto lírico

estático, sino que hay una voluntad creadora en él que imprime movimiento y cambio, mediante el uso de pronombres y verbos.

El segundo momento en el cual se hace palpable la voluntad expresiva es a través de las diferentes emociones de las que habla el sujeto lírico en toda la obra. Se pueden marcar tendencias temáticas como la muerte, el tedio, el fastidio; pero también la alegría y la esperanza, mostrando que este sujeto lírico no es fijo, sino ondulante. Si bien esta ondulación aparece a lo largo de la obra barbajacobiana, en este apartado se tomará solo el poema “Canción de la vida profunda” en el cual el sujeto lírico navega en cada estrofa por una emoción diferente, permitiendo ejemplificar y evidenciar textualmente la idea planteada:

Hay días en que somos tan móviles, tan móviles [...]¹
Y hay días en que somos tan fértiles, tan fértiles [...]
Y hay días en que somos tan sórdidos, tan sórdidos [...]
Y hay días en que somos tan plácidos, tan plácidos [...]
Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos [...]
Y hay días en que somos tan lúgubres, tan lúgubres [...] (155-156)

El sujeto lírico no podría expresar de mejor manera su voluntad creadora al describir cómo se es en ciertos días, donde se transcurre entre las exaltaciones hacia la vida o hacia la condena de la misma. En seis adjetivos, más la fuerza de las repeticiones, se comprende el constante devenir en el que se encuentra y se crea el sujeto lírico. Incluso, el epígrafe que acompaña este poema deja en claro la volubilidad no solo del hombre sino de la voluntad de dicho sujeto. En palabras del mismo Barba-Jacob: “mi poesía [...] Aunque se manifieste generalmente con una apariencia de tranquilidad, está lleno de temblores, de relámpagos, de aullidos, hay que desentrañarla, no en la complejidad de sus pensamientos, sino en la

¹ Se tomó el primer verso de cada estrofa. Se omite totalmente la última estrofa del poema.

complejidad de sus emociones” (ctd. en Otto 15-16). Palabras que perfectamente pueden atribuirse también al sujeto lírico, no porque las haya enunciado o porque pueda identificársele con el poeta antioqueño, sino porque la voluntad creadora del sujeto lírico presente en la obra barbajacobiana está traspasado por lo cambiante, por lo variable, por lo ondulante.

Capítulo II

Elementos formales de una experiencia absurda

Dentro de la voluntad expresiva del sujeto lírico barbajacobiano se pueden evidenciar ciertos elementos que no son exclusivos, pero que sí son característicos en él y que permiten encuadrar una apuesta existencial - del sujeto lírico - marcada dentro del tedio como manifestación del absurdo, éstas son: la musicalidad y las repeticiones temáticas. Estos elementos son tomados y usados por la voz lírica como medios para cantar su propio tedio, de modo que el lector no solo logra identificar este tono, sino que también puede identificarse con él. Ya sea porque esté experimentando el tedio o acaso lo haya experimentado, o porque el sujeto lírico canta y expresa algo propio del sentir humano: la existencia.

Kierkegaard que es considerado padre de la corriente existencialista, reflexiona sobre la relación entre el hombre y el pecado original, lo que le ocasiona – al hombre – un estado de angustia. Para este filósofo la existencia debe ser entendida de un modo concreto y no abstracto, es decir, el ser existe en un tiempo y un espacio determinado y es gracias al movimiento y a la búsqueda que emprende, aunque esta no necesariamente lo libra de la angustia; es así que el sujeto lírico en el uso que hace de los elementos formales de su escritura expresa su sentir que puede identificarse con lo que enunció el danés

[...] en vano busqué, en el mar sin fondo de los placeres, así como en los abismos del conocimiento, un lugar en el que echar el ancla. Sentí la fuerza apenas resistible con la que un placer tiende la mano al otro; experimenté esa suerte de incierta exaltación que el placer puede provocar; al igual que viví el tedio, el profundo desgarró que lo sigue. Saboreé los frutos del conocimiento y, con no poca frecuencia, disfruté igualmente del gozo de probar su dulzura. Pero no solía durar este placer más que el instante mismo del conocimiento, ni solía dejar en mí una huella profunda. (Ctd. en Svendsen 7)

De esta manera la voz lírica hace el mismo recorrido que cualquier hombre emprende y es el de dotar de sentido su existencia, por eso su poesía es una muestra y una apuesta de dicho proceso que lo llevará a experimentar una serie de acontecimientos que le hacen sumergirse en la experiencia del absurdo.

Y de una manera particular los *Cantos* y las *Baladas* permiten expresar con mayor profundidad la realidad existencial, ya que la estructura formal de los cantos permite decir algo del mundo o transmitir sentimientos y emociones, siguiendo a Marrades (7), por medio de la música, de las rimas, de las estrofas y estribillos de los cuales hace uso. Por otro lado, las baladas tienen la particularidad de ser más lentas y su estructura de estrofa – estribillo, enfatizan en un sentimiento particular por lo que “tales conexiones estructurales pueden provocar efectos emocionales en el oyente” (Marrades 8), por lo que son ideales para lo que el sujeto lírico pretende decir y transmitir.

I. La musicalidad como expresión poética

Desde la mitología griega, tanto la poesía épica como lírica han estado asociadas a la música, pero “en la poesía lírica alcanza la música del lenguaje la más alta significación” (Emil Staiger ctd. en López 34). De esta manera, la música, ha sido un medio para transmitir un cúmulo de sensaciones y emociones que el poema trae consigo. Pues bien, nuestro sujeto lírico barbajacobiano también se vale de este medio para lograr transmitir de un modo más artístico y eficaz su mensaje y su experiencia, pues como indica López “[...] el ritmo entonces busca las manifestaciones más sensibles” (31).

De este modo, la musicalidad se puede ver reflejada en el ritmo. Este necesita continuidad temporal, pues es algo constante, que se repite o que puede llegar a romperse con el fin de crear cierta tensión o discordancia que permite generar tanto en el sujeto lírico como en el lector expectativa o suspenso. El ritmo poético no es otra cosa que la imitación de la naturaleza misma. El hombre observa y contempla el ritmo de las estaciones, de la salida del sol como su ocaso, los eclipses etc., es decir, el hombre realiza una admiración de los fenómenos naturales que luego materializa en construcciones para lograr comunicar algo. Ejemplo de ello son las construcciones tanto de la música como del lenguaje.

En la poesía, lo anterior se evidencia en el uso formal del lenguaje, es decir, en el uso de las reglas sintácticas, en el uso y juego de los acentos, como también de las asonancias y consonancias que forman las rimas, porque como indica Alonso Amado “[...] en la construcción de los grupos rítmicos intervienen elementos racionales y no sólo emocionales” (Ctd. en López 34), de modo que, se puede ver la voluntad expresiva del sujeto lírico al transmitir emociones y sensaciones mediante un uso formal – racional en términos de Amado – del lenguaje.

Pero no solo eso, la musicalidad no depende solo de la escritura, sino que también está ligada a la manera como se recita y por tanto se escucha. Quien recita debe saberlo hacer, para que, quien escuche logre notar no solo los ritmos, las cadencias, los acentos, sino también los efectos que esto produce y de este modo logre conectarse a “[...] una trascendencia que alcanza los más hondos y altos recursos del alma humana” (López 35).

La musicalidad se ve reflejada en la obra barbajacobiana de varias maneras, la primera y más evidente es la manera como el sujeto lírico nombra los poemas. Son objeto de este trabajo 20 de ellos, los cuales llevan por título canción o balada, lo que indica que la voz

poética de una forma consciente pretende hacer un énfasis a través de las imágenes y adjetivos usados, desde una estructura musical que revela un carácter de exaltación. Esta voz lírica canta el tedio, sin detenerse en la reflexión, significando con ello que la existencia está traspasada por un cumulo de emociones. La forma construida en estribillos revela este asunto formal, donde lo musical de la canción se acompasa con la expresividad de la voz lírica.

Ejemplo de ello encontramos este poema:

El son del viento en la arcada
tiene la clave de mí mismo:
soy una fuerza exacerbada
y soy un clamor de abismo.

Entre los coros estelares
oigo algo mío disonar.
Mis acciones y mis cantares
tenían ritmo particular.

Vine al torrente de la vida
en Santa Rosa de Osos,
una medianoche encendida
en astros de signos borrosos. [...] (173)

En los versos citados anteriormente de “El son del viento” se puede ejemplificar aquello de la musicalidad. Por un lado, el poema está compuesto por 21 estrofas. La última es la excepción, las demás estrofas comparten la misma estructura. Cada estrofa se compone de cuatro versos con rima consonante (varía en cada estrofa) y con estructura a,b,a,b:

El son del viento en la *arcada* A
tiene la clave de mí **mismo**: B
soy una fuerza *exacerbada* A
y soy un clamor de **abismo**. B

Entre los coros *estelares* A
oigo algo mío **disonar**. B

Mis acciones y mis cantares A
tenían ritmo particular. B

Vine al torrente de la *vida* A
en Santa Rosa de **Osos**, B
una medianoche encendida A
en astros de signos borrosos. B

[...]

En cursiva se evidencia la rima consonante de los versos A y con negrita la rima consonante de los versos B. Esta estructura es constante a lo largo de todas las estrofas; como se indicó anteriormente, lo que cambian son las rimas consonantes – terminaciones -, pero conservando la estructura a,b,a,b. En otros poemas, aparte de las rimas y de las estrofas con igual cantidad de versos, aparecen los estribillos que son otro indicio de la musicalidad dentro del poema, como en “Nueva canción de la vida profunda” cuyo estribillo es un diálogo de dos líneas “- ¿y nada más? / - Y un poco más...” (179) que se repite 4 veces a lo largo del poema que está compuesto por 7 estrofas excluyendo a este estribillo.

El lector o el oyente – si acaso están recitando -, puede entonces, por medio del ritmo, del tono, de los acentos y las rimas sentir el efecto que esto produce, es decir, una sensibilidad o una emoción que lo conecta no solo con el sujeto lírico, sino con lo más hondo de la existencia humana. Por eso la musicalidad es un medio usado por la voz lírica, ya que la fuerza no recae en ella, sino en lo que se quiere transmitir y que adquiere mayor fuerza gracias a la melodía.

II. Las repeticiones temáticas expresión de un canto existencial

Otro recurso del cual dispone el sujeto lírico son las repeticiones temáticas, estas le permiten lograr un doble efecto en el lector, pero que tienen un único fin: cantar la existencia absurda. El primero de ellos es el énfasis; el lector descubre que el sujeto lírico hace fuerza en ciertos temas, sentimientos o espacios lo que deja claro que existe una voluntad expresiva y que esta tiende a temas y sensaciones relativas al tedio. El segundo efecto es la anulación; por medio de las repeticiones se anula la existencia, en este caso no se trata de dar fuerza a una idea – existencia tediosa - sino que se llega a anular del todo².

Aunque Eduardo Santa indique que la vida es el tema central de la poética barbajacobiana (112), aquí asumimos que la muerte también se incluye como su mayor paradoja, donde el binomio vida-muerte es mirado no como acontecimientos biológicos o como la sucesión de momentos, hechos y vivencias con un inicio y un final temporal, sino como experiencia interior del hombre. Esto es posible porque en la poesía barbajacobiana está contenida la vida que “[...] es la vida de todos, impersonal, tempestuosa, conmovida, agitada por las descargas del espíritu. Y así, la vida se nos descompone en dolor, esperanza, angustia, anhelo, desesperación, ternura, amor, odio” (29). El sujeto lírico hace de su poesía un canto a la vida profunda, un canto a la existencia humana, al punto que se le puede considerar no solo un poeta rebelde sino “[...] un poeta del alma humana” (57).

Por esta misma línea, Juan Serna propone que “las isotopías que se destacan en la poesía del poeta colombiano son: el homosexualismo, la búsqueda de un espacio, la crisis

² En este apartado sólo se enuncia la relación entre las repeticiones como modo de expresión existencial, dado que la idea se desarrollará a fondo en el capítulo siguiente.

existencial, la ignorancia, el vacío del alma, la pugna con el otro/opresor y la vulnerabilidad del ser humano” (19). Es decir, estas reiteraciones temáticas a las cuales la voz lírica canta, muestran cómo el tedio cubre toda una existencia que no puede ser cantada en un solo poema o con una única imagen; sino que necesita exorcizar una y otra vez el absurdo que lo domina.

Así por ejemplo en “Canción de un azul imposible” el sujeto lírico anhela volver a la edad primera, a la época de la infantilidad donde el corazón aún tenía ilusión “[...] has de volver a la infantilidad, / roto, cansado, viejo corazón [...] ¡oh, sí! Volver a la infantilidad, / hacia el jardín azul de la ilusión...” (134), como rechazo a su situación actual; aquella etapa, casi idílica, que se ha perdido y que ahora se anhela y añora. En cambio, en “Triste amor” el canto es directo al fatalismo pues “No hay nada grande, nada, sino la muerte...” (129); no obstante, el sujeto lírico lamenta que lo único grande sea precisamente la muerte, porque si bien el tedio es grande, la muerte no es lo que se espera, pues no es la solución deseada a la angustia que provoca el tedio. En los dos poemas la referencia es a la vida y a la muerte desde la misma perspectiva: la existencia es pesada; en el primero volver a la infancia sería el modo de liberarse de tal peso, pero es posible; en el segundo, por más esfuerzos que haga el hombre, su vida y existencia están abocadas irremediabilmente a la muerte, pero no como alivio o descanso, sino como la anulación total y absoluta de la existencia.

Igualmente, la naturaleza, es un lugar comúnmente usado e invocado por la voz lírica para sacar a la luz su peso existencial. A diferencia de los románticos que volcaban sus letras y cantos hacia la naturaleza como lugar propio para encontrarse de nuevo con el niño interior, perdido con el paso del tiempo, y como lugar para el reposo, el sujeto lírico barbacobiano acude a ella como lugar no de encuentro consigo mismo, sino lugar que provoca la angustia. Si bien, nunca la voz lírica hace un reclamo a la naturaleza por no brindarle sosiego ni

descanso, sí canta su angustia acudiendo a sus imágenes. Por otro lado, también, hace una comparación, indica cómo para otras personas la naturaleza sí es lugar y escenario de paz, pero no para él.

Si bien las alusiones por la naturaleza “denota[n] el deseo de sentirse libre sin atavismo de ninguna índole” (Serna 22), en el caso del sujeto lírico, no pasa así, las imágenes con las cuales hace referencia a lo natural son pesadas, oscuras y borrascosas, por lo cual, no es posible hallar en ella la tranquilidad que demanda la existencia. La voz lírica canta en “Canción del día fugitivo”: “Un viento hería el espigal, / y el rumor en el viento, tras el viento, / era como un plañir y un no lograr” (168), se recuerda en estrofas anteriores cuando vivía en armonía y todo era un ensueño, pero ahora solo le queda un recuerdo y el recuerdo hiere como el viento, por tanto, no se trata de una brisa suave – tampoco de un viento huracanado – pero sí de un viento capaz de remover sentimientos y abrir heridas que creía cerradas y curadas, por eso no le queda más remedio que plañir, que lamentar lo que ya no está. Continúa el canto “¿Dónde está mi visión: el parto místico, / el oro del octubre, el carro, el día / tu voz dilecta, tu ademán jocundo; / en fin, la realidad suma y perfecta/ de aquella hora del mundo, / con su fluir, / con su ondular, / entre el rumor/ del espinal, / en la dulzura / del vivir?” (169). Toda la fuerza recae en el ‘en fin’, pues para qué seguir con el lamento, si ni con el viento, ni con el plañir, la realidad volverá a ser lo que era, por eso la voz dice ‘un no lograr’, porque los elementos naturales no son más que navajas que laceran, pero no sanan.

En contraste con estos sentimientos, en “Balada de loca alegría” el sujeto lírico expresa su desazón no en forma de lamento, sino de conformismo, la naturaleza no le brinda lo que demanda, por lo cual, agradece uno de los frutos de ella: la vid:

La noche es bella en su embriaguez de mieles,

la tierra es grata en su cendal de brumas;
vivir es dulce, con dulzor de trinos;
canta el amor, espigan los donceles,
se puebla el mundo, se urden los destinos...
¡Que el jugo de las viñas me alivie el corazón!
¡A beber! ¡A danzar en raudos torbellinos,
vano el esfuerzo, inútil la ilusión! (166)

El sujeto lírico sabe que no se puede pelear contra la naturaleza pues ella no es la culpable; tanto se ha lamentado que no se ha logrado cambiar el destino, por ello se tiene consciencia que “La muerte viene, todo será polvo / bajo su imperio [...]” (164). Esta vez no se lamenta, sino que bendice a natura por el don de la tierra que produce el fruto de la vid, ya que permite endulzar las penas y fatigas. De esta manera, la embriaguez, si bien no es el remedio, permite olvidar o escapar por un momento de la realidad y del tedio que produce el estado de consciencia. El vino y la música – los torbellinos – sirven, en medio de su desencanto, para ‘celebrar’, por eso vuelve a cantar la voz lírica “Alzad el canto / y haced brotar la sangre que embriaga el corazón” (165).

Sin embargo, no se puede considerar al sujeto lírico como pesimista, el hecho de sentir angustia y fastidio dentro de la existencia no es signo de pesimismo existencial, más bien, el sujeto lírico barbajacobiano es patético y por eso mantiene y sostiene un padecimiento moral que lo lleva a cantar; se reconoce como humano, con el derecho de sentirse de ese modo. La existencia no es lineal, de ahí que reconozca que “Hay días en que [se es] tan fértil, tan fértil. / como en abril el campo, que tiembla de pasión: / bajo el influjo pródigo de espirituales lluvias, / el ama está brotando florestas de ilusión” (155). Acude aquí la voz lírica a tres imágenes de la naturaleza con las cuales reconoce que ha experimentado la dicha, aunque no haya perdurado. Las imágenes son la fertilidad del campo, en el mes de abril, es decir, en

tiempo de primavera, donde la tierra despierta del letargo de la muerte y le vence por un tiempo. Por otro lado, están las lluvias, acá no son signo de destrucción, sino todo lo contrario, son ellas las que permiten que crezcan los árboles.

Esa es la experiencia del sujeto lírico, se descubre y se sabe dentro de la lucha constante entre la vida y la muerte, de ahí las imágenes de la fertilidad, de las lluvias y las plantas que nacen; el sujeto lírico de este modo reconoce que ha sembrado también su propio jardín, que le ha llegado a dar ilusión, no obstante, lo sembrado no han sido robles, sino flores silvestres “semejantes a la hierba que brota: sale y florece en la mañana, y a la tarde se marchita y se seca” (Sal 90, 5a - 6), por eso esa dicha y esperanza no han permanecido, pero por lo menos ha experimentado la ilusión que brota del alma.

El sujeto lírico, entonces, no puede ignorar la naturaleza ni su contacto con ella. Como ya queda dicho, no encuentra del todo lo que necesita de ella, no obstante, hace de su canto un canto de ella y con ella, de modo que

[...] esa poesía nos facilita compartir algunos de los dolores que, universalmente, nos han puesto a los hombres en identidades de desesperación. En torno de ella se congregan los más disímiles seres. En ella se identifican su júbilo primitivo, en sus patéticas desgarraduras, en su sentido dionisiaco del goce. Puede que algunas de estas alas humanas, no nos hayan rozado, pero se intuyen, se ansían, se esperan o se padecen como frustración que conduce a vivir resignados (Morales 11).

Así pues, la voz lírica no hace un reclamo a la naturaleza, sino que se termina conformando con lo que el destino dispuso para él, entonces canta su congoja, que puede resonar no solo en quien canta, sino también en quien escucha dicha melodía.

Capítulo III

El adjetivo y el verbo como propuesta de la existencia Absurda

Algo característico de la obra barbajacobiana es el uso abundante y a veces exagerado que hace del adjetivo y los escasos verbos – como verbos principales –. Esta peculiaridad hace que se perciba la ausencia del movimiento, como una especie de estancamiento, y por eso se acude al adjetivo como saturación, que lleva a asumir la existencia desde el absurdo, entendida no como filosofía sino como sensibilidad, como bien Camus expresa en su obra (4). De tal modo, se hace una lectura existencialista de un recurso formal.

Dice Svendsen que “el tedio es, ante todo, algo en lo que nuestras vidas se hallan *inmersas*, más que algo sobre lo que reflexionamos de forma sistemática” (9); de ahí que el sujeto lírico no cae en falsas filosofías ni tampoco pretende reflexionar ni sobre el tedio, ni sobre su existencia en general. No reflexiona sino que canta por medio de su poesía lo que siente, pues tiene consciencia de que la poesía logra lo que la filosofía no; llega a expresar lo que la razón muchas veces no puede o no permite pues tiene límites, por eso no acude a Atenea, sino a Apolo y Dionisio y encuentra en las letras, los versos y la melodía consuelo que la razón no alcanza.

I. Quietud y saturación: signo de exclusión entre el verbo y el adjetivo

En el uso que de estos dos elementos, se puede intuir una existencia absurda debido a que el verbo no imprime movimiento y los adjetivos se encargan de llenar este vacío por medio de la saturación que se genera, debido a que son usados en demasía; “las palabras más

empleadas son: el sustantivo ‘día’; el verbo ser [83 veces]³ y el adjetivo azul” (Silva 53) lo que lo configura un ser deambulante entre el azul del día y la oscuridad de la noche que le producirá angustia.

“Cancioncilla” (206) es un pequeño poema donde el verbo principal es el verbo ser conjugado en tercera persona del singular del tiempo presente, y los adjetivos giran en torno a imágenes doradas, lo que denota, una vez más, la saturación que produce el uso abundante del adjetivo, no es suficiente que sea un río, ni un soplo sino que deben ser áureo y frío respectivamente

La vida es agua de un áureo río,
y afluye al tiempo su onda de oro;
y es el mañana como el navío
en que navega nuestro tesoro.
Lanzas, ¡oh Muerte!, tu soplo frío,
y paralizas
la onda móvil del áureo río;
y en el vacío
se hunde el navío
en que navega
nuestro tesoro.
¡Corran tus aguas, sagrado río,
y afluya al tiempo tu onda de oro! (206)

Los adjetivos son una figura importante para el sujeto lírico debido a que ayudan a exaltar la parquedad de su existencia, es decir, su uso no es ornamental a falta de acción en la existencia, sino que dan fuerza a su situación. Los verbos dentro de este poema no son otra

³ Esta cifra es en relación a toda la obra y no a los 20 poemas tenidos en cuenta para este trabajo. Se pone su referencia dado que dejar ver el uso del verbo en su función copulativa como un eje transversal de la obra de Barba-Jacob

cosa que metáfora del primer verso, que permiten hablar de lo que es la vida, por eso es que el movimiento es escaso y las imágenes son significativas gracias a los adjetivos.

I. I El verbo modo de crisis existencial

Según Larousse “el verbo es la parte de la oración que expresa esencia, estado, acción o pasión” (7), por ello, se puede hablar de tedio en la obra barbajacobiana, dado que los verbos usados con mayor frecuencia en dicha obra como verbos principales son los verbos copulativos ‘ser’, ‘estar’ o ‘parecer’, con los cuales se busca indicar o responder a la pregunta ¿cómo es? Así, se habla de características, cualidades o estados de un sujeto, lo que hace carecer de movimiento o ritmo al poema. En varios de ellos hay verbos predicativos, pero en función secundaria o subordinados al verbo principal, de modo que el movimiento es propio de una estrofa o unos versos pero no de todo el sistema o del poema.

El ejemplo más evidente se encuentra en “Canción de la vida profunda” donde el verbo principal está presente en todas las estrofas en el primer verso: “Hay días en que SOMOS” (155; énfasis); el sujeto lírico indica atributos o mejor estados del ser, pero que no imprimen movimiento necesariamente – se podría hablar de movimiento en la medida que en cada estrofa hay cambio de estado –; se es fértil luego lúgubre, pero el sujeto lírico hace fuerza no en el cambio sino en un estado concreto, debido a esta situación, es que la existencia se anquilosa en un estado y lo que él hace es describir dicha situación.

Si bien dentro del verso tres o cuatro hace alusión a un verbo predicativo y que implica cierto movimiento es producto de un estado del sujeto lírico, por ejemplo “la noche nos sorprende con sus profusas lámparas”, pero la sorpresa se da gracias a que “somos tan

sórdidos” dicho en el verso uno; además el sujeto lírico a veces es sorprendido, no siempre, por lo que es necesario que *sea* sórdido para que exista la sorpresa.. Incluso puede percibirse cómo el sujeto lírico no se sorprende, sino que es sorprendido, es decir, él no realiza ninguna acción de modo directo, sino que es sobre él quien recae la acción, de modo que el movimiento es mucho más escaso, pues no es una causa, sino un efecto. Esto se entiende desde la voz pasiva donde siempre el sujeto no realiza ninguna acción, sino que ésta recae sobre él, en este poema esta construcción es usada en cuatro de las estrofas.

Esto mismo se percibe en “Canción innominada”, el lector puede desde el primer verso encontrar movimiento dado que se habla en pasado de múltiples experiencias en los verbos, rozó, conmovió y rompió, sin embargo, no son las acciones principales del poema, sino que una vez más son consecuencia de un estado del sujeto lírico: fue feliz, ha experimentado la felicidad

Ala bronca, de noche entenebrida,
rozó mi frente, conmovió mi vida,
y en vastos huracanes se rompió.
Iba mi esquiife azul a la ventura,
compensé mi dolor con mi locura,
¡y nadie ha sido más feliz que yo!

No tuve amor, y huían las hermosas
delante de mis furias monstruosas.
Lauros negros mi oprobio me ciñó.
Mas un lúgubre numen me consuela,
vuela el tiempo, mi numen canta y vuela,
¡y nadie ha sido más feliz que yo!

De las tumbas humildes se levanta
leve flor, en el aire un turpial canta,
y la tarde es ya el día que pasó.

Muda calma. Temblor. Melancolía.
Todo el dolor y toda la alegría,
¡y nadie ha sido más feliz que yo! (178)

El movimiento se da como consecuencia del verbo ‘ser’ que de entrada niega o rechaza el movimiento y apela a la quietud. Es necesario aclarar que tedio es una sensibilidad y que se toma consciencia de él, porque se ha experimentado el gozo y la alegría, por eso la voz lírica puede hablar de lo que ha vivido, sin embargo su hoy es absolutamente fastidioso, dado que él ya no es feliz, sino que fue feliz y precisamente acudir a un estado que se perdió genera este estado anímico.

Siguiendo esta misma línea, en “Canción del día fugitivo” el sujeto lírico acude al recuerdo para expresarse, de modo que los verbos usados igualmente están en pasado. La función o fuerza recae en la acción o estado del sujeto que es recordar, por ello no existe movimiento en este sentido, puesto que no se desplaza o realiza un movimiento físico, cosa que el hecho de recordar no lo implica, la voz lírica canta: “recuerdo vagamente, como en sueños / se evoca a veces un antiguo ensueño” (168), la voz lírica, ni siquiera logra recordar aquel estado idílico claramente, lo hace a tientas de modo que “lo que desencadena la crisis es casi siempre incontrolable” (6), como indica Camus, en la medida que no puede controlar sus recuerdos, pues no son claros ni precisos, sino que llegan vagamente, por eso el sujeto lírico entra en la angustia y vive en ella, esto le lleva a gritar “¿Dónde está mi visión[...]?”, pues se ha obnubilado, por eso más adelante puede concluir “!El día; !El día; Su ligera túnica, / guarnecida de iris de burbujas, / sólo deja al flotar, pavesa triste” (169). El sujeto lírico entra en crisis pues ni siquiera es dueño con precisión de sus recuerdos, de lo que ha vivido y experimentado lo que trae como consecuencia que su alma estalle de emoción – cuando

recuerda algo -, pero que se debilita rápidamente y se convierte en una triste ceniza - cuando sabe que es algo del pasado - como entonó en el poema.

Así pues, “el pasado no es algo ya traspuesto y arrumado, sino algo que, como recuerdo, actúa sobre el presente” (Silva 146). El problema radica precisamente en que el sujeto lírico barbaacobiano al no poseer ni ser dueño absoluto de sus propios recuerdos, estos no pueden actuar en su presente y por esta razón entra en el sinsabor y lo manifiesta como exorcismo en la poesía; sin embargo, el alivio o la calma son temporales y momentáneas, se da, solo cuando canta.

El Sujeto lírico tiene presente que: “[...] vivir, naturalmente, nunca es fácil. [Sabe que] uno sigue haciendo los gestos que ordena la existencia, por muchas razones, la primera de las cuales es la costumbre” (Camus 6), pero que es precisamente la costumbre la que va haciendo que el alma y por tanto la existencia entren en el absurdo de la monotonía, en la anulación del movimiento, a tal punto que en el canto se omita el verbo como en “Segunda canción delirante”:

Trararí lará larí
Tralará larí lará

Al amor el alma, vaso de ternuras;
Al carmín del día, la alondra solar;
Luz de estrellas claras a las liras puras;
Armonium e incienso al altar...

[...] (245)

De esta manera, la voz lírica entra en el tedio de la existencia, le va cubriendo y envolviendo, por lo cual no le queda otra opción que cantar a través del delirio, pues la

claridad y la fluidez se van diluyendo, y hace del canto un medio de exteriorizar la situación existencial que se vive, así la “angustia se repite en los sentimientos de tedio, melancolía, desesperación y apatía” (Silva 147) sentimientos transformados en versos que más que comunicar algo preciso y consistente, simplemente enuncian, provocando también en el lector un sueño o letargo existencial, es decir melancólico.

I. II El adjetivo, imagen de la existencia vaga

Otro ámbito de suma importancia para el sujeto lírico es el uso que hace del adjetivo y que va más allá de la esfera estilística que no se puede negar. Con el uso del adjetivo pretende de forma preconcebida exteriorizar lo que siente y vive, queriendo imprimir más que ritmo y musicalidad simplemente. Así “el adjetivo suministra a la poesía de Barba-Jacob su dimensión y ámbito expresivo exactos” (Dávila 42) por lo que no se puede pasar por alto este detalle.

Camus (9) indica que la vida absurda se entiende en tres momentos claves, el primero de ellos es ‘el comienzo’ o el despertar, es decir tomar consciencia de la rutina que domina y oprime el ser, el segundo momento es la continuación que puede ser entendida como lucha al tomar consciencia o la vuelta a la cadena de la rutina y el tercer momento es el suicidio o el restablecimiento del sentido. Precisamente, la voz lírica mediante el adjetivo lo que pretende es cantar su tedio y fastidio, y lo expresa de modo profundo cuanto siente; nuestro sujeto lírico no contempla la muerte como la salida a su absurdo existencial, por tanto, lo que trata es de buscar el sentido, aunque no lo logre, de ahí que los adjetivos que use dependerá del estado de ánimo en que se encuentre, es decir cuando enuncia su infancia y juventud,

cuando está madurando o finalmente cuando ya su existencia está traspasada por el vacío e inconformismo absurdo, pues siguiendo a De Elío, lo absurdo se apodera del hombre cuando todo se convierte es vano, en superficial e inútil, de modo que se produce en él el divorcio tanto con la realidad como consigo mismo (24).

Por esta razón, se pueden distinguir las imágenes que construye el sujeto lírico con los adjetivos que dejan en evidencia la vaguedad en la cual se encuentra, así por ejemplo: “Y me abraso en llamas de lúgubre anhelo, / en un gozosa desesperación” (245); aquí el poeta utiliza oxímoros con los que más que hacer énfasis muestran su imprecisión, las llamas antes bien combaten lo sombrío y el frío, por eso decide abrasarse con ellas, pero tampoco la desesperación es para nada gozosa, por eso usa adjetivos contrarios para que el lector note su estado y su angustia.

También en otros versos usa con frecuencia este mismo recurso, “una media noche encendida / en astros de signos borrosos” (173), si bien es cierto que en una noche oscura se pueden ver más claramente los astros, no por esto es una noche encendida y clara y menos cuando estos astros son borrosos. En ese caso lo que sería factible es que la noche sea dominada por la oscuridad; acaso la vida del sujeto lírico esté marcada por ella que le nubla y de una manera muy borrosa tal vez salga algo de luz. La experiencia del absurdo no se puede enunciar de un modo claro y preciso, por eso la vaguedad que producen los adjetivos permiten comprender mejor esto. Así pues, acude a imágenes que transmitan esas sensaciones como “blancura azul” (167), “leche azul” (169) o “ni un grito apenas del afán del mundo/ podrá hallar eco en la oquedad vacía” (166) que en vez de dejar clara una imagen o una idea producen ambigüedad y racionalmente son discutibles.

Y es que precisamente afrontar la existencia desde lo racional no asegura que el sentido sea hallado, y en el caso de que lo fuera no necesariamente sería esperanzador, dado que los sentimientos que experimenta el hombre muchas veces no pueden ser explicados racionalmente. Se puede saber que se padece algo, pero el porqué resulta conflictivo comprenderlo o comunicarlo, de este mismo modo el tedio que padece el sujeto lírico es “simplemente un tedio sin nombre, sin forma, sin objeto” (Svendsen 17) y por eso el modo de abordarlo es por medio de lo que puede producir en el lector, es decir, imágenes producidas en él con los adjetivos tales como “clara, undívaga y abierta”, “fértiles, pródigo” “sórdido, oscuro, profusas, rútilas” (155) ya que lo buscado es usar “adjetivos que denotan lo difuso, o que no denotan algo único, sino varias impresiones[...]” (Dávila 43) produciendo ese no sé qué o ese algo que invade con su sinsabor la existencia.

Otra peculiaridad del uso del adjetivo tiene que ver con la fuerza que estos imprimen al poema, muchos de los adjetivos usados por la voz lírica tienen acento en la primera sílaba, por lo que su pronunciación tiene la fuerza de las palabras esdrújulas, sonando como órdenes e imposiciones cuyo único fin es ser acatadas – no se puede olvidar que se tratan de atributos o cualidades y no de acciones, pero tiene el efecto de estas últimas-. Tales adjetivos utilizados con frecuencia son ‘lúgubre, gárrulo, grávido, fúnebre, lóbrega, trémula, áspero, lírico, plácido, pródigos, cándido, cálidas’ entre otros que dejan ver también cierta inclinación hacia adjetivos que le permitan expresar atributos de su situación existencial, ya que lo que tiene son “loas fúnebres” (159) o un “día gárrulo mancebo” (167) e incluso “trémulas huellas” (211), es decir momentos y situaciones que no son claros, que no son sosegados, debido a que ellos son expresión de su interior, no desorganizado, pero sí insatisfecho, vacío y necesitado.

II. Hacia una existencia absurda

La existencia precede a la esencia, es decir el hombre debe dotar de sentido su propia vida como su mundo. Desde que nace comienza una búsqueda que perdurará hasta la muerte; naturalmente, por el hecho de sentirse extraño dentro de lo que le rodea o que aquello que es familiar deje de serlo produce en él sentimientos de melancolía, tedio, fastidio e incluso terror, siendo pues, la puerta de entrada a una existencia absurda, dado que existe una “imposibilidad de captar en sí y de modo absoluto la totalidad de la existencia. El ser es un misterio irresoluto y tal vez irresoluble para la mente humana” (De Elío 26); en palabras de Camus el “divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo” (6). Es precisamente este divorcio el que vive, siente y experimenta la voz lírica barbajacobiana y que propone en su poética. Este alejamiento se ve reflejado a lo largo de “Canción de la noche diamantina”, pero es la última estrofa la que de una manera densa contiene el desasosiego que experimenta

Y al fin quietud... El mortuorio túmulo,
loas lúgubres, flores, oro póstumo,
y, en el mármol negro, el Numen desolado.
Con sus manos violáceas, en la tarde riente,
ya la ansiedad la Muerte apaciguó.
Alguien diga en mi nombre, un día, vanamente:

¡No! ¡No! ¡No! ¡No! (159)

Estos versos contienen un grito desgarrador de lo que el sujeto lírico advierte se ha convertido su existencia. Si bien, anteriormente se mencionó de qué manera el movimiento era escaso en su vida, haciendo referencia al movimiento físico, su vida interior está envuelta en torbellinos que son los causantes de su estado de ánimo, es por eso que dice ‘Y al fin la

quietud...’ como si con ella llegara también la paz perdida, no obstante con la muerte no llega la calma, sino que es precisamente el culmen de lo absurdo, por lo que vanamente acaso alguien diga ¡No!, pero ese NO patético para nada es signo de dolor o tristeza por la partida del sujeto lírico, sino que suena de una manera irónica para decirle – también vanamente porque no lo escuchará – que esa quietud es falsa y que la muerte no apaciguó nada de lo que lo atormentaba.

Esta idea se refuerza en “Primera canción de la soledad”, pues allí el ambiente no es hostil para el sujeto lírico ya que el “Valle fértil, con ojos azules” adormece su voluntad, empero, al final ni el paisaje ni su hermosura le transmiten esto, pues hay en su interior “[...] dolor sin vocablos, abscondito, ardiente; / guirnalda de oprobios que abrume la frente [...] ¡Alma mía que cosa tan vana!” (161). Ahora bien, a pesar de su cruda realidad, la voz lírica no hace un reclamo por lo que vive, tampoco pretende hacer una revolución y derrotar el *statu quo* del cual hace parte, ni mucho menos “culpa a nadie de su trágico destino; él es el protagonista de su tragedia y el verdugo de su honor. Ha tenido las puertas abiertas: dolor, zozobra, la marihuana, la tentación” (Silva 150), por el contrario, asume con valentía y dolor su realidad, sin pretender nunca escapar por cobardía.

Por esta razón el sujeto lírico está en una constante búsqueda que logre mitigar su penar sombrío, por eso acudir a los recuerdos, visitar lugares que fueron especiales, traer al presente personas que fueron gratas, son modos de no darse por vencido y luchar – aun sabiendo que no logrará cambiar de modo definitivo – contra el absurdo de su hoy. En este sentido “Parábola del retorno” es uno de los poemas más esperanzadores, en la medida que el sujeto lírico no solo recuerda el sitio donde vivió su infancia, sino que visita el lugar y

vuelve a la niñez donde era feliz, donde maduró con espíritu de inocencia. El sujeto lírico acude a la poesía y no a la filosofía puesto que la explicación racional no lleva necesariamente a la comprensión (Ionesco cit. En De Elío 29), ya sea de sí o de algo en particular, por eso, el sujeto lírico acude a emociones y sensaciones que el recuerdo le generan.

Otro claro ejemplo de esto se percibe en “Canto a Barranquilla” donde se hace un tributo no solo a la ciudad, sino ante todo por haberle permitido disfrutar una parte de su vida por lo que allí se le brindó, por eso elogia sus cielos, sus mujeres y jóvenes, asimismo agradece por su río fértil, en fin, agradece un sinnúmero de goces y encantos de esa ciudad. En este poema no hay imágenes penosas, sino que la alegría y esperanza son abrumadoras. De las pocas alegrías que canta, las debe en parte a esta ciudad:

Yo te debo mi santa alegría,
Mi virtud retemplada en el yunque,
Mi fe vacilante nutrida a tus pechos,
y esta levadura de amor y de odio
con que amaso mi pan de esperanza.

¡Ciudad que has abierto caminos de gloria
Con muros de honor y confianza! (211)

Precisamente este deambular por diferentes estados de ánimo, experimentar un mar de sentimientos genera en el hombre, y por tanto en el sujeto lírico, una sensibilidad absurda, es decir, la consciencia de que:

[...] existen sensaciones que son sueños, que ocupan como una niebla toda la extensión del espíritu, que no dejan claramente ser. Como si no hubieramos dormido, sobrevive un no sé qué de sueño, y hay un torpor del sol del día calentando la superficie estancada de los sentidos. Es una borrachera de no ser nada, y la voluntad es un balde vaciado en el jardín por un movimiento indolente del pie al pasar (Pessoa ctd. en Svendsen 16)

Por esta razón es que el sujeto lírico queda inmerso en una escala de grises, dado que los colores se van difuminando en su vida, la noche empieza a predominar, pero no la noche en la cual el hombre entra en el descanso de sus fatigas, sino en la noche donde el silencio se hace ensordecedor y el agobio de la vida se hace mucho más fuerte, donde la soledad pesa más e incluso aquella noche que le lleva a reconocer que no hay otro culpable de su destino sino él mismo, como admite en “Nueva canción de la vida profunda”, pues él quiere siempre un poco más de lo que tiene y ha recibido, la soberbia no le ha hecho bien, por eso exclama: “[...] ser yo el árbitro de mi torpe destino, / actor en mis tragedias, verdugo de mi honor... / ¡Mi lira tiene el trémolo caracol marino, / y entre el dolor humano yo expreso otro dolor!” (180), es por eso que canta y se desahoga en su melodía, no obstante, siguiendo a Santa (112) su poesía es un símil del aleteo y alarido de incontables murciélagos que son molestados por la luz al interior de su caverna, por eso se convierte en pesada y no en una tranquila y sosegada armonía.

III. Entre la vida y la muerte: la angustia

Una categoría propia del absurdo es sentir angustia frente al hecho de vivir e incluso de morir, puesto que el ser humano padece contradicciones anímicas (De Elío 34) que lo conducen a percibir su existencia como una inútil monotonía y sin posibilidades o muy pocas. La vida va pasando frente a los ojos del sujeto lírico, el cual, como mecanismo de defensa se refugia en su juventud, por eso aún puede acudir al mañana con esperanza, es decir, lo que no he podido alcanzar ya vendrá, por eso la angustia se camufla o se combate con la esperanza, esto se refleja en “Canción de la alegría” donde la voz lírica exclama “¡Oh juventud... y el corazón... y Ella, / música en el silencio del palmar! [...] Aún siento

impulsos de cantar” (190). Aún él está experimentando las gracias por el hecho de ser joven, por eso la angustia no puede contra un espíritu ardiente como el suyo, ni siquiera el silencio atormenta en esta época, sino que resuena como música.

Esta misma actitud se percibe en “Canción sin motivo”, ser joven significa también celebrar incluso cuando no hay un motivo aparente para ello, en este poema el sujeto lírico canta porque cantar es en sí mismo un motivo válido y de peso, por eso entona

Con mi ensueño de brumas, con tu claro rubí,
¡oh tarde!, estoy en ti y estás en mí,
por milagrosa e íntima fusión...
Antes del gran silencio de las estrellas, di:
¿de qué divina mente formamos la ilusión?

¡Por mi ensueño de brumas, por tu claro rubí,
¡oh tarde muda y bella!, gime mi corazón. (246)

A diferencia del anterior, en este poema hay una alusión a dos temas existenciales, al de la procedencia divina en el verso quinto, y al dolor, representando en la metáfora del verso final ‘gime mi corazón’. En estas imágenes no existe la angustia ni el desasosiego que se pueden identificar en otros poemas donde la juventud se ha esfumado y el mañana ya no se tiene, de tal modo es que se oye el lamento que el transcurrir del tiempo le ha producido y que le trae consigo la asechanza de la muerte por eso dice

[...] Dolor, zozobra... puertas abiertas:
la marihuana, la tentación...
¡Cielos azules y alas abiertas!
Por vagos mares de ondas inciertas
vaga el esquife de la ilusión;
las viejas vides están desiertas,
mueve fantasmas el corazón,
y... (Canción delirante 243)

Nuevamente se acude al corazón, pero este no está ya rebosante de alegría como antaño, sino de fantasmas; lo que continúa es la incertidumbre pues la voz lírica cierra la estrofa con lastimero y perplejo ‘y...’ y nada, pues la angustia ha calado en lo más hondo de su ser y se tiene certeza ella, un hecho que en vez de ser un aliado para él, es su propia condena ya que “existe un hecho evidente que parece enteramente moral: un hombre es siempre presa de sus verdades. Una vez que las reconoce, no puede apartarse de ellas. No hay más remedio que pagarlas. Un hombre que adquiere conciencia de lo absurdo queda ligado a ello para siempre. Un hombre sin esperanza y consciente de no tenerla no pertenece ya al porvenir” (Camus 18), pertenece a sus propios demonios, y es en esto en lo que desemboca la existencia del sujeto lírico barbajacobiano, pues ha militado en la alegría y en el llanto, en la esperanza y en la angustia, en la vida y en la muerte que le llevaron al absurdo.

Y fue precisamente ese devenir constante y fluctuante el causante de la insatisfacción que vive el sujeto lírico. El absurdo existencial en el cual está inmerso no es solo la imposibilidad de encontrar el sentido a su existencia particular y al mundo del cual hace parte, se trata también de no poder disfrutar su presente ya que el pasado solo vive en recuerdos y el futuro es incierto y desconcertante porque “el tedio [- manifestación del absurdo -] está ligado a un modo de pasar el tiempo en el que el tiempo mismo no es un horizonte de posibilidades, sino algo que debemos pasar” (Svendsen 29), donde no existe novedad. Por eso el sujeto lírico ante su monotonía encuentra cierto consuelo en la poesía pues más que lamentarse canta su lamento como con el estribillo de “Balada de la loca alegría” donde ya no lucha con su situación, sino que la festeja de modo satírico

Mi vaso lleno -el vino del Anáhuac-
mi esfuerzo vano -estéril mi pasión-
soy un perdido -soy un marihuano-
a beber -a danzar al son de mi canción... (164)

Incluso el lector más desprevenido puede ver una degradación en la existencia del sujeto lírico en los tres últimos poemas citados, el primero que se titula “Canción de la alegría” donde la vitalidad de los años mozos irradia fuerza, arrojo y coraje frente a los avatares propios del existir. Así con el paso del tiempo se van intuyendo las penas y conflictos que aún no son profundos pero que ya van asomando como en “Canción sin motivo”, para finalmente sumergirse en el absurdo y en sus dos manifestaciones más fuertes como lo son el tedio y la angustia como consecuencia de la lucha entre la vida y la muerte, expuesta en “Balada de la loca alegría”. La voz lírica ya no vive, ya no canta, ya no mira ni tampoco danza, simplemente, el sujeto lírico se limita escuetamente a ser de un modo determinado enunciándolo a través de los adjetivos y la cópula. Verbo y adjetivo, de esta manera, son el medio formal de expresar su absurdo existencial.

CONCLUSIÓN

La voluntad expresiva del sujeto lírico se evidenció en la medida que se le entiende como realidad textual y desde allí adquiere la independencia frente al yo del autor, en este caso Barba-Jacob, que le creó por medio de su obra poética. Pero no solo eso, sino que la voz lírica hace del lenguaje su modo de existencia ya que se enuncia, se comunica y dialoga a través de él. Ahora bien, este sujeto lírico representa una existencia absurda que es exteriorizada mediante la poesía. A raíz de esto se puede reflexionar sobre lo que resulta de la relación poesía-existencia absurda entendida como reflexión filosófica.

Lo primero que se puede decir es que mucho se ha discutido sobre el origen de la filosofía y la poesía, sin embargo, en lo que hay certeza es en el hecho de que tanto la una como la otra, han estado ligadas y que la filosofía ha acudido a la poesía y a las letras en general para expresar ideas y pensamientos, pero también poetas se han valido de las letras para plasmar ideas o pensamientos filosóficos. Por eso, en este trabajo se acude nuevamente a estas dos formas igualmente válidas para reflexionar sobre la existencia, reconociendo y respetando los alcances y métodos de cada una.

De esta manera, la poesía, a diferencia de la filosofía, no pretende responder al problema que encierra en sí misma la existencia, ni tampoco le compete definir si es primero la existencia o la esencia; lo que procura la poesía – y por tanto el sujeto lírico que acude a ella- es resaltar los sentimientos y emociones que produce en el hombre estar inmerso en el absurdo existencial. Por eso, no se acude al raciocinio o elucubración epistemológica, sino a imágenes, metáforas y sonidos, que si bien no explican ni resuelven nada, sí le permiten

comunicar al lector su estado y si es posible encontrarse en ella, como un medio oportuno para hallar una filiación con el mundo que le rodea, desde la creación del mundo poético.

Otra reflexión de esta relación poesía-filosofía es que las dos manifestaciones del espíritu humano son igualmente válidas para asumir una postura sobre la vida, aunque cada una tenga un método y miradas diferentes. Por eso, hacer una lectura poética de la existencia puede ser provechoso dentro de los estudios que se han realizado sobre Porfirio Barba-Jacob, pues en este trabajo se trató la existencia y lo ha que a esta compete, no desde los ojos de este poeta – como podría ser una lectura psicoanalítica o biográfica -; sino que se analizó desde alguien distinto a él, es decir, desde el sujeto lírico, poco estudiado y analizado como entidad autónoma en la obra barbajacobiana. También, es necesario recalcar cómo la relación entre las letras en general y la filosofía es estrecha, dado que desde la antigüedad los filósofos se valieron de la literatura para explicar y dar a entender parte de sus planteamientos, como en el caso de Parménides y Platón, o en el siglo XX de una manera privilegiada por los filósofos existencialistas quienes se sirvieron de la literatura filosófica para plasmar el drama de la existencia, como Sartre o Camus, sin dejar de lado el teatro y en especial a Ionesco, quien de una forma particular en sus obras y personajes refleja el absurdo y la inconsistencia de la sensibilidad absurda.

El sujeto lírico barbajacobiano se vale de la poesía y sus recursos formales, como lo son el verso, las repeticiones, los estribillos y la musicalidad, no para levantar una voz en son de reclamo o lamento por su situación existencial, ni tampoco para culpar a alguien por ello, sino que en el uso que hace del verbo y el adjetivo asume su responsabilidad como único dueño de su inmersión en el absurdo existencial, manifestado en la angustia y el tedio

mostrados en los recuerdos y en la vida como tema poético y que se evidencia en la falta de movimiento y en la saturación que produce el uso del adjetivo que sirve tanto para acentuar el carácter pasivo de la existencia que se sabe absurda.

A lo largo de la obra poética seleccionada se logró evidenciar cómo la existencia absurda en el sujeto lírico está relacionada con la pasividad de este. Así, el movimiento aparece de un modo escaso y casi siempre en pasado, es decir, la conjugación verbal indica una temporalidad ausente, en el que el sujeto lírico se resuelve en lo que hizo. Aparece, también, de un modo pasivo, es decir, un movimiento que no es realizado por él, sino que recae en él, el efecto de la acción, lo que le conduce a sumergirse en el tedio. De ahí que se acuda a la poesía y no a la reflexión filosófica, ya que esta ausencia de movimiento – representada en el verbo - es ocupada por la saturación– representada en el uso abundante del adjetivo – y la estructura formal propia de los cantos y baladas permite hacer fuerza e hincapié en lo que se siente y vive, lo que produce un efecto en el lector, cosa que con la filosofía difícilmente podría lograrse, dado que lo que se busca es acudir a la razón más que al sentimiento, aunque no por esto la poesía es irracional.

Otra función de la poesía como medio elegido por el sujeto lírico es que esta le permite hacer un proceso catártico por medio de los versos, ya que no busca razones o motivos que le ayuden a comprender cómo llegó a sumergirse en una experiencia absurda, dado que conocer ello no es la salida para su angustia; tampoco trata de hacer un reclamo ni pedir que su suerte sea cambiada por algún tipo de deidad que se apiade de él. Todo lo contrario, asume con todo su ser su realidad y expresa, canta, baila y entona su pena, su

miedo, su angustia y su tedio, y así, gracias a la expresión poética encuentra momentáneamente algo de tranquilidad de la cual no dispone por medio de la razón.

Después de revisar, analizar y seleccionar el Estado del arte sobre la reflexión de la obra barbajacobiana, este trabajo es un aporte en un doble sentido. El primero de ellos es que se retoma el estudio de un poeta colombiano importante en su tradición poética, cuya mayor época de estudio fue en las décadas de los 60' y 80' por cumplirse el centenario de su nacimiento. Así, se actualiza el estudio sobre la poesía de Barba-Jacob; y por otro lado, resulta novedoso, al realizar una reflexión desde la filosofía de la obra poética. La mayoría de trabajos realizados han sido de corte biográfico y comentarios a su obra y en menor medida trabajos de crítica literaria, este trabajo se enfocó en el análisis de un tópico filosófico como lo es la existencia desde elementos formales, pero se hizo desde el absurdo filosófico, tópico, que dentro del estado del arte no se ha trabajado.

Para finalizar, se puede indicar que la hipótesis sobre la cual se construyó este trabajo fue posible desarrollarla y se mostró la relación entre una existencia absurda y su relación con el uso del verbo y el adjetivo. Empero, esta no agota el vasto mundo de la reflexión sobre la poesía barbajacobiana, sino que aún quedan cuestiones abiertas como lo son identificar otros elementos con los cuales también se puede hablar de una existencia absurda como por ejemplo la cercanía entre el absurdo que se reflexionó en este trabajo y el pesimismo existencialista como otra posibilidad de entender la existencia del sujeto lírico. También se puede decir que el uso del adjetivo puede relacionarse o identificarse con el fenómeno saturado de Marion, en la medida que la adjetivación revela la existencia a partir de intuiciones mas no de conceptos o definiciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barba-Jacob, Porfirio. Poesías. Bogotá: Círculo de lectores, 1984. Libro.
- Arciniegas, Germán. «Prólogo.» Barba-Jacob, Porfirio. *Poesías*. Bogotá : Círculo de lectores, 1984. 1-5. libro.
- Barba-Jacob, Porfirio. «Antorchas contra el viento: Poesía completa y prosa selecta.» Ed. Eduardo Santa. Medellín: Imprenta departamental de Antioquia, 1983. Libro.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general* . México D.F: Siglo veintiuno, 1997. Documento .
- Botero, Ebel. «El gran misterio y el gran dolor de Porfirio.» *Unaula* (2002): 154-160. Documento .
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo* . Madrid: Alianza Editorial, 1985. Pdf.
- Cobo, Juan Gustavo. *historia portátil de la poesía colombiana 1880 - 1995*. Bogotá: Tercer mundo, 1995. documento.
- Cuberos de Valencia, Beatriz. *Barba: poeta errante como el viento*. Bogotá: Página maestra, 1999. Documento.
- Dávila, Patricia. «Adjetivación en la poesía de Porfirio Barba Jacob.» *Razón y Fábula* (1969): 41-46. Documento.
- De Elío, Ana Francisca. «La técnica de lo absurdo en el teatro contemporáneo.» *Sin fundamento: Revista Colombiana de Filosofía* (2007): 19-36. Documento .
- Jaramillo, Juan. *Vida de Porfirio Barba-Jacob*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972. Documento.
- Laurousse. *Laurousse*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1983. libro.
- Lopez, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969. Libro.
- Marrades, Julian Millet. «Música y significado.» *Teorema* (2000): 5-55. Pdf.

- Morales, Otto. «Prólogo.» *Porfirio Barba Jacob*. Medellín: Banco de Colombia, 1983. 11-51. Libro.
- Ospina, William. «Porfirio Barba Jacob: Contra la muerte, coros de alegría.» Ospina, William. *Por los países de Colombia, ensayos sobre poetas colombianos*. Medellín: Antorcha y daga, 2002. 95-117. Documento .
- Posada, Germán. «Porfirio Barba-Jacob, poeta de la muerte.» *Bolívar: Revista colombiana de cultura* (1960): 145-166. Documento.
- Sánchez, Fernando. *La mujer en la vida y en la obra de Porfirio Barba Jacob*. Bogotá : Universidad Central , 2000. Documento .
- Santa, Eduardo. *Porfirio Barba Jacob y su lamento poético*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991. Libro.
- Scarano, Laura. «Hacia una teoría del sujeto.» Scarano, Laura, Romano Marcela and Ferrari Marta. *La voz diseminada*. Mar del Plata: Biblos, 1994. 11-28. Libro.
- Serna, Juan Antonio. «La metáfora: elemento de transgresión en la poesía de Barba Jacob.» *Estudios colombianos y latinoamericanos* (1994): 18-24. Revista.
- Silva, Nazario Silva. *Porfirio barba Jacob: poeta del tiempo y del retorno*. Medellín: Imprenta departamental de Antioquia, 1982. Libro.
- Svendsen, Lars. *Filosofía del tedio*. México D.F: Ensayo tus Quets, 2006. Libro.
- Vallejo, Fernando. *El mensajero*. México : Sértimo Círculo , 1984. Documento .