

## "Memorias" de Edgar Bayley: del invencionismo al objetivismo

María Amelia Arancet Ruda  
*Universidad Católica Argentina; CONICET*

### ¿Bayley invencionista?

-1-

Edgar Bayley (Bs.As. 1919-1990) es uno de los principales artífices de la neovanguardia argentina de los 50 y usualmente considerado como invencionista. Esta filiación es más o menos exacta, si hablamos de sus dos primeros poemarios, *En común* (publicado en 1949) y *La vigilia y el viaje* (publicado en 1958), y, sobre todo si pensamos en el invencionismo más como una suerte de pronunciamiento de fe (1), que como postulado estético. En verdad aquel enfilamiento de imágenes en Bayley nunca abandonó del todo el referente, aunque lo haya adelgazado hasta el extremo. Un Bayley tan preocupado por proponer un nosotros plural (2) –como el de *En común*- y tan inmerso en la problemática del tiempo y su condicionamiento de la percepción (3) –como el de *La vigilia y el viaje*- no es el invencionista que suele pensarse. Sí en cuanto a su rebelión respecto de la poesía argentina anterior, por intimista, confesional y nostálgica, pero no en cuanto a sus efectivas realizaciones poéticas. El mismo Bayley, en una entrevista de mediados de los 80, subraya este papel del –ismo en cuestión (4).

Los poemarios tercero y cuarto, respectivamente *Ni razón ni palabra* (publicado en 1961) y *El día* (publicado en 1968), marcan la transición hacia una nueva etapa inaugurada con *Celebraciones* (publicado en 1976), donde aparece con mayor claridad la estética más propia de Bayley, centrada en una sencilla y a la vez rica imaginaria de lo dado en presente. El deseo puesto en lo inmediato, latente desde el principio de su

producción, ocupa ahora la estructura de superficie, como anécdota referencial y como matriz generadora. El nuevo rumbo poético de Edgar Bayley estará definido por este afecto hacia las cosas, un respeto admirativo nada sentimental y por cierto gozoso que nos permite hablar del objetivismo de este poeta. En verdad es el mismo Bayley del principio, pero ahora alejado de la necesidad de combatir la melancolía crónica y el autobiografismo narcisista que tanto lo exasperaban de muchos de los poetas del llamado grupo del 40.

-2-

Después de leer los dos primeros libros, *Ni razón ni palabra* y *El día* provocan un desacomodo, desbaratan la expectativa lectora. El efecto que generan, no unitario, se debe, entre otras cosas, a la indefinición respecto de la modalidad significativa. En *En común* y en *La vigilia y el viaje* la pretensión de crear una poesía no referencial sumada a la exaltación de toda vivencia, a una innegable coherencia global y al evidente dominio de la modalidad semiótica otorgaban homogeneidad. Pero en los poemarios tercero y cuarto irrumpe un elemento más acorde con la modalidad simbólica (5) (v.g. en lo que hemos llamado "poemas alegóricos" (6) y con la conciencia predicativa y judicativa del sujeto.

Aclaremos que estas dos modalidades significativas no son excluyentes. Pero, teniendo en cuenta que venimos de frecuentar a un Bayley vanguardista que quería liberar las "valencias" de lo puramente lingüístico, el repentino acento puesto en el mensaje y en la comunicabilidad (y no siendo éste tampoco un rasgo plenamente extendido) crea una zona de contrastes violentos.

-3-

Hay particularmente un poema de *El día* que opera como óptimo índice del cambio, o, mejor aun, como innegable testimonio de ese cambio. Se trata de "Memorias", la composición que cierra el libro, bastante distinta del resto de las de Bayley hasta ese momento, entre otras cosas por su considerable extensión -veintiún fragmentos numerados-, poco común en nuestro autor. Este poema se destaca, además, porque asume en sí, y de manera lograda, casi todos los grandes temas de Bayley (la más o menos directa pregunta por el pasado, el presente y el futuro; lo cotidiano; lo erótico-amoroso; el oficio poético; el otro, prójimo), de manera que funciona como núcleo condensador de sentido en su producción total, reúne hilos que antes y después participan de otras realizaciones.

Estas recurrencias semánticas son presentadas por un sujeto lírico cuya actitud es una de las que en otro estudio hemos visto como más extendidas en Bayley, la de reflexionar y preguntarse (7). Ya el título, "Memorias", alude en parte a ese 'sopesar y sacar cuentas'. Esta subjetividad autoindagadora mantiene, no obstante, cierta distancia respecto de sí mismo, rasgo que venía dándose también a lo largo del tercero y del cuarto poemario, y que en este poema está instituido por el género mismo al que apela desde su título.

### **¿Autobiografía? ¿Monólogo interior?**

-1-

"Memorias" guarda relación con un esquema discursivo preexistente que es el de elaborar las propias memorias. En consecuencia, la actitud discursiva que preside esta composición es la de *hacer balance*.

La mayoría de las veces el género ‘memorias’ supone como fuente de emisión un sujeto ya mayor que recapitula su vida. EB no era tan añoso para la época de *El día* (contaba con 49 años), pero estaba abandonando la etapa de excusa invencionista, que había embargado buena parte de su entusiasmo juvenil. A la par, en el contexto de la poesía argentina iba surgiendo una línea que adquiriría importante desarrollo, la del sesentismo. En consonancia con ella Bayley depura su poética, ahora abiertamente orientada a una adhesión fervorosa a lo inmediato cotidiano, aunque con una estética propia algo diferente de la más extendida, donde -según la diferencia que César Fernández Moreno hace en el prólogo de *Argentino hasta la muerte*, de 1963- las palabras tienden a juntarse como diamantes más que como barro, y donde cada una sigue manteniendo alta densidad poética.

Tradicionalmente la elaboración de las propias memorias consiste en una narración que arranca en el pasado. En esta composición, en cambio, el inicio está en un presente absoluto, presente que sostiene una actitud del sujeto totalmente distinta de la sabiduría otorgada por el cúmulo de experiencias vividas. El yo lírico abre su discurso enunciando su ignorancia ("porque no sé no he visto bastante"), de manera que la añosa quietud y el sabio reposo quedan invalidados. El conocimiento posible y el mundo "visto" son lo que importa, pero afirma no poseerlos; hace falta más.

En las subsiguientes estrofas va presentándose lo que debería ser recuerdo y es, en su lugar, una sucesión, como al acaso, de las recurrencias semánticas antes mentadas, bajo la forma de fragmentos oníricos, de expresiones de deseo, de frases insertas sin conexión lógica, de anécdotas sencillas, de agradecimientos y de aseveraciones varias. Estos componentes van alternándose con el movimiento natural, un tanto desordenado,

de quien rememora su vida en presente para ver dónde está parado. Varias veces se repiten los adverbios 'antes' y 'después', que dejan en claro la relevancia del 'ahora'. Más que evocar, entonces, el yo lírico convoca (8) las partes que componen su vida y ve dónde se ubica cada una; pretende ver cómo diseñan su yo, sin orquestarlos.

En el desarrollo de este *hacer memoria* voz y focalizador (9) coinciden, ya no solo por la unidad de conciencia, sino porque además casi no aparece un sujeto abocado al rescate del pasado.

Si pensamos en la voz como la conciencia reflexiva volcada en lenguaje, y en el focalizador como la conciencia espontánea de lo percibido, encontramos que voz y focalizador están juntos en este poema. En él el yo lírico se instala en un presente muy marcado, desde donde habla y percibe, hacia adelante o hacia atrás, pero siempre con el foco puesto en el instante actual. Es decir que la atención está centrada en qué sensaciones, dudas y sentimientos le provoca su vida -toda- hoy, y no en el recuerdo del qué ni del cómo.

Estas memorias, entonces, no responden tanto a un deseo de recapitulación al cabo de ya haber vivido, cuanto a un agudo autocuestionamiento, a una crisis personal que pide y ejecuta el cambio.

El yo lírico plantea sus memorias en torno del cuestionamiento de su identidad, que quiere verse a sí misma. De allí que en los distintos fragmentos del poema este sujeto enunciante y actante vaya intercalando sus propias partes, las que más que compartimentos estancos, son cuatro fuerzas urdidas en distinto grado, en una trama variable, que crean el entramado móvil de su identidad: su ESTAR (en el mundo, en "un

lugar entre los hombres" (10), su HACER (poesía y reflexión, pero sobre todo poesía), su SER (que se ofrece inestable, incierto y muchas veces disolviéndose, como "propiedad en la arena" o como "una voz al borde de la destrucción" (11) y su DESEAR (la claridad, la visión, y siempre otras vidas, para más claridad y más visión).

-2-

Para conocer el tipo de autoinquisición que lleva a cabo el sujeto es importante descubrir qué orientación axiológica tiene. Para ello es necesario tener en cuenta que la percepción nunca es un registro mecánico, al estilo de una cámara fotográfica, sino que está determinada por una serie de preconceptos, de sentimientos, de acentos y de silencios culturales, tanto en lo personal como en lo colectivo. Para entenderlo mejor precisamos la definición de focalizador como la de "instancia que aprehende, selecciona, evalúa y presenta cierto material que puede pertenecer tanto al ámbito de lo "perceptible" (objetos físicos) como al de lo "imperceptible" (objetos psíquicos, interioridad del personaje)" (Reisz, 1989: 229).

En el poema de Bayley que nos ocupa las memorias se inauguran con un yo que asume como propio el 'no saber' y que se manifiesta claramente en crisis al enunciar en la estrofa uno "porque no sé no he visto bastante/ estos soles me parecen distintos/ y la furia y la gana/ van camino de marchitarse"; el sujeto fuertemente deseante de Bayley aquí hace un quiebre, intenso, que lo mueve a preguntarse por el pasado, como se ve en la estrofa dos, donde están implícitas las imágenes de camino, ciudad y caminante (12) para representar la existencia:

en qué roble  
en qué recodo  
viví vivieron antes  
ella apareció de pronto  
cómo pude entrar en ese mundo denso  
me doy cuenta ahora  
el alcalde mandó cerrar las puertas  
y volveré olvidaré  
estaré con ustedes

La alusión al pasado surge cada tanto, de manera tenue y más bien indirecta ("voy despacio por los años/ por cabellos cortados"). Pero una y otra vez el focalizador dispara su atención con vehemencia hacia el presente, y la voz da cuenta de objetos más o menos insignificantes, discursivamente despojados, cuyo valor radica únicamente en estar, ni más ni menos, no se destaca otra nota: el radichón, la lechuga, la jarra, el oficio de escribir, la dificultad para explicar y responder ("parece muy difícil explicarlo", "qué quieres que diga"), el recuerdo ("la casa se llovía/ y esa fue la causa del vino triste/ y la mesa vacía"; "era por aquí/ te juro/ aquí estaba la puerta ella/ tantas veces la tuve/ al borde del aire"), el deseo ligado al presente ("no puedo ocultar/ que al final del túnel/ hay espejos muchachas como peces/ prendidas a mi garganta"), el deseo ligado al futuro ("que la luz sea del día/ y renazca en otro cielo"), la propia imagen ("este rostro seco/ esta equivocación") y el deambular como modo de existencia ("voy despacio contando las pizarras", "en lugar de estar adentro bajo techo/ prefiero salir a caminar aunque haga viento", "mientras hacíamos nuestro recorrido").

Podría afirmarse la vigencia aquí de un modelo perceptivo consciente; hay un focalizador consciente de sí mismo, del propio cambio, de su pasado, de su relación con el mundo, del otro (hay variados enunciatarios: nosotros, tú, ustedes) y que se fija deliberadamente en presente. Esta capacidad perceptiva toca/ve/siente a la vez la levedad del ser y la posibilidad de nueva vivencia en cada acaecer y en cada cosa; como culminación de la experiencia, acto seguido, la voz –la poesía- viene a decir (13) la "esperanza viril entre los hombres". (14)

-3-

Esta composición, entonces, al mismo tiempo que responde a un esquema previo, se sale de él -como corresponde a la lírica, según señala Stierle, junto con quien decimos que hay un desvío, pero respecto del discurso, no de la *langue*-. "Memorias" transgrede el esquema del género que designa presentando una yuxtaposición de variados fenómenos en movimiento, donde no hay una clara articulación narrativa, ni siquiera cohesión lineal.

Pero no sólo identificamos la naturaleza de este poema por negación, por lo que no es. En este salirse del cauce hallamos también una afirmación. En verdad, "Memorias" alcanza un logro mimético. La evaluación de la propia existencia, con todos sus aspectos, surge como surgiría realmente en la interioridad, no como un largo discurso articulado, cohesionado, sino de a pedazos, mezclando, por ejemplo, el gran dolor, la cuenta del teléfono y la tarea que ha embargado la vida entera, la de escribir. El enunciado por momentos es conmovedor, pero nunca demasiado, porque eso provocaría un efecto distinto: sabemos que el yo lírico de Edgar Bayley raras veces se permite desbordes emotivos; por otra parte, ese detenimiento le quitaría fluidez a lo dicho. Este sujeto, con todo su bagaje así presentado, se asume a sí mismo con el sello de la incertidumbre. No

una duda sistemática ni patológica, sino la de cualquiera en cualquier día de su vida, cuando, si bien puede proyectarse hacia atrás y hacia delante, siempre quedan espacios no abarcados, aspectos sin controlar, fisuras del ego racional. Varios sintagmas destacan esta condición incierta, por lo pronto la que, de hecho, abre el poema: "porque no sé no he visto bastante". Las preguntas, sin respuesta ahora, continúan ("cómo pude entrar en ese mundo denso"), no hay explicación ("parece muy difícil explicarlo/ y me desmando y callo de repente") ni palabras ("qué quieres que diga/ qué quieres/ antes que amanezca"). El sujeto pierde algunos puntos seguros ("era por aquí/ te juro/ aquí estaba la puerta ella") y llega a desconocer su propia imagen ("no/ este rostro seco/ esta equivocación").

-4-

El logro mimético que acabamos de destacar da pie para observar que esta composición tiene, a la vez, otro modelo pragmático en su base: el monólogo interior. Si tomamos la caracterización que de él hace Susana Reisz lo podemos comprobar; ella sostiene que el monólogo interior es "una suerte de 'hablar' interior, de verbalización de percepciones, sentimientos, ráfagas de pensamientos actuales mezclados con recuerdos, fantasías pasadas o presentes, con una organización sintáctica suficientemente incoherente y fragmentaria como para sugerir la simultaneidad y las complejas interacciones de procesos que se desarrollan en distintos estratos de la conciencia" (Reisz, 1989: 237).

Claro que, lírica al fin, también este esquema discursivo primario es transgredido, puesto que no se mantiene la persona; no hablamos ya de la primera del singular, que sería la más característica del género 'memorias' –género a su vez englobado en otra macroestructura, la de la autobiografía-. Tampoco se mantiene la tercera, ni la segunda. En el poema de Bayley hay profusión de voces provenientes de la alternancia de personas

(1º, 2º y 3º del singular; 3º y 2º del plural). Sin duda, no podemos ceñirnos tampoco al monólogo interior.

El cambio de voces indica un cambio de sujeto lógico, pero no implica cambio de focalizador, que sigue instalado en un presente contundente. Así la identidad del yo lírico es levemente difusa en cuanto a su voz y muy específica en cuanto a su percepción. Se dibuja de esta manera un sujeto lábil, oscilante, que puede interpretarse perfectamente como en trance de cambio y que cobra consistencia a partir de lo que percibe. De hecho, en medio de este desarrollo de la conciencia, frecuentemente confuso, parece haber dos evidencias. Por un lado, la de las cosas insignificantes, su presencia indubitable, como la de la jarra de vidrio verde o la del mortero. En segundo lugar, una vez más, el sujeto posee la certidumbre de fluir, esto es la de devenir de una realización en otra, la de sentir sus bordes como débiles y la de necesitar el desprendimiento para continuar:

[...]

hasta los corazones más heroicos

sólo obtienen honor

un amigo

ansias

muerte prematura

están los que aguardan

y no saben qué hay

en aquel tan precioso lugar

y sólo obtienen fidelidades

consuelo y memoria  
pero amanece corremos  
y la danza recomienza  
con los recién llegados

No parece casual la conjugación de elementos de estos últimos tres versos, donde hallamos el recomienzo ("amanece"), el movimiento como valorado, apreciado ("danza") y el ser otro ("los recién llegados"). La identidad se plantea más bien como un complejo dinámico tejido por los elementos *apertura + cambio + yo + otro*, elementos en danza que podrían corresponderse, respectivamente con las fuerzas antes mencionados: hacer – estar – ser – desear.

### **Nuevo "manifiesto"**

En esta incipiente nueva etapa hay una composición que actúa a modo de manifiesto, ya no grupal, como fue el del Invencionismo, sino personalísimo. Se trata de "Fidelidad en la encrucijada" (en *Ni razón ni palabra*: 108), el poema que mejor expresa el deseo y la búsqueda por parte del yo lírico de que su lenguaje cumpla una función existencial, en sociedad (15).

Quien percibe y quien habla en "Fidelidad..." lo hace desde el lugar del poeta, sintagma que ha reemplazado por completo al de 'hombre'.

En esta "encrucijada" de su obra, que es la transición entre dos períodos, el poeta vuelve a presentarse, vuelve a afirmar lo que considera esencial a su propia constitución

poética, aquella con la que quiere lograr la "incandescencia de la palabra". Así enuncia los siguiente principios:

1 - la poesía como "relámpago que hace posible la fraternidad".

2 - el poeta como "testigo de su propia existencia".

3 - la palabra como "vida con los demás. Bien común".

4 - la poesía como "modo de nadar, de estar presente, ajena a las retribuciones del espectáculo"

5- la poesía como "esperanza viril entre los hombres".

6 - el rechazo de "la declamación y la ortopedia del espíritu", de "la retórica de la pureza y la organización de los elegidos".

7 - la "forzosidad de una voz".

Es a estos lineamientos fundamentales de su identidad poética a los que Edgar Bayley se propone guardar "fidelidad" en un momento claramente identificado como crucial. Ésta es su poética, lúcida y conocedora de sí misma, su elegido modo de hacer cuando se plantean los cambios, los nuevos caminos.

Sin duda estos postulados intervienen directamente en el balance que es "Memorias", donde el yo lírico declara abiertamente que no quiere declamar, que lo único que posee es una jarra verde ("una jarra de vidrio verde/ es todo lo que tengo pero la conozco bien") y su oficio ("no soy más que el andamio/ esta rama y este oficio") y que

no le interesan reconocimientos, no quiere placas oficiales ("hasta los corazones más heroicos/ sólo obtienen honor/ [...] / y sólo obtienen fidelidades/ consuelo y memoria/ pero amanece corremos/ y la danza recomienza/ con los recién llegados"). Su interés está en lo fenoménico, nunca permanente, y en la palabra poética asociada con lo vital:

[...]  
que cante esta guitarra  
y cante cante y cante  
que la luz sea del día  
y renazca en otro cielo  
en otra infancia  
que yo vuelva a ser tu novio  
y a perderte  
y olvido  
[...]

La incertidumbre enunciada, escenificada y ostentada en "Memorias" es antes dicha y valorada precisa y brevemente en este poema/manifiesto: "Lo más opuesto a tu fluir propio es la adopción de certidumbres de superficie".

### **Conclusiones**

Magnífico ejemplo de transgresión lírica, "Memorias" se ofrece en principio como autobiografía y como monólogo interior, y en realidad no es acabadamente ninguna de las dos cosas. En verdad, transgrede ambos modelos pragmáticos, porque la atención se

desvía para poner el acento en un presente que ya está marcando y reclamando nuevos rumbos, donde el mayor peso recae en el objeto.

Esta preeminencia "objetual" –si se nos perdona el neologismo– emerge insistentemente con posterioridad, como por ejemplo en "Nada más que una piedra/ nada menos" (de "Está presente", *Algunos poemas más*, 1999: 310), o en "un ladrido es un problema de garganta/ [...] / ¿para qué más? ¿qué otra certidumbre?" (de "Certidumbre", *Nuevos poemas*, 1999: 235), o en "si estoy o no estoy/ (quimera verdad campana)/ lo mismo da/ para el mar y la araucaria" (de "Reconquista", *Nuevos poemas*, 1999: 239), o en "me convenzo del fuego/ me convenzo del agua/ del vapor/ del crisantemo/ de la alondra" (de "Nos conocemos", *Celebraciones*, 1999: 197).

"Memorias" más que balance es una bisagra entre dos etapas, porque subraya el cambio de estética y muestra la actitud inquisitiva del yo lírico, cuestionador de su propia constitución al replantear su oficio poético y su trayectoria previa.

En este poema el sintagma "ni razón ni palabra", que da título al tercer poemario y a una composición homónima dentro de él, cobra pleno sentido: la existencia, este fluir, no tiene explicación ni puede ser aprehendido más que en retazos, tal como aparece en "Memorias". La disposición para el cambio ahora en curso preexistía y estaba ya enunciada, entre muchos otros lugares, en el poema recién aludido, "ni razón ni palabra":

[...]

es necesario empaparse herirse hundirse

buscar el estallido hasta decir: perdón no soy el mismo

pero el fuego desgrana tus razones de tierra

debes perder la luz plena

los motivos de la victoria

agrio pesado cruel

la ciudad te vuelca te vacía

corazón vacío

miseria burbujeante

[...]

No hay grandes satisfacciones que dar a la pregunta ante la transformación; sólo un desconcierto, nada patético, y la única seguridad de lo inmediato. "Memorias" deja en claro que la pregunta y la búsqueda son a partir de lo cotidiano, relevancia del hecho y del objeto aislados que dan la única respuesta posible y que pasará a *Celebraciones*.

En la fase siguiente podríamos hablar de invencionismo sólo si recurriéramos a la etimología latina: *invenio*, *-is*, *-ire*, *-i*, *-entum*, 'encontrar', 'descubrir'. De aquí en adelante lo determinante –lo único– será el descubrimiento del objeto, o más bien el íntimo encuentro del sujeto con el objeto, nuevo protagonista, y que dará espacio al yo siempre en esta relación dialógica. Los términos mundo y sujeto se han ubicado de manera tal, que lo externo es la probable evidencia y el yo es el pasaje, la fluidez, un fluir que requiere del "olvido" (recurrencia léxica extendida y significativa) para ser:

[...]

más allá del monte

los senderos

el mediodía

y la libertad

quedará la certeza

pero mi casa no dejará su sitio

mi costumbre

un momentáneo o permanente olvido

(de "Sobre el palmar", *Celebraciones*, 1999: 209)

En "Memorias" el sujeto es abruptamente arrojado al trato directo con las cosas, sin preámbulos, y allí está/es casi contemplativamente. No caben mayores glosas ni desarrollos discursivos a propósito del encuentro (16), lo que importa es el efectivo contacto, para luego pasar, literalmente, a otra cosa.

### Notas

(1). Dice Edgar Bayley en su manifiesto "La batalla por la invención" de 1945, "El *invencionismo* lleva a cabo una negación enérgica de toda melancolía, exalta la condición humana, la fraternidad, el júbilo creador, y apoya su fe en una definición de la realidad" (Bayley, 1999: 737).

(2). Cfr. nuestro artículo "*En común* de Edgar Bayley: propuesta de un nosotros", leído en el XI Congreso Nacional de Literatura Argentina, organizado por el

Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (sede Trelew) de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2001.

(3). Cfr. nuestro artículo "Relevancia del *fluir* en *La vigilia y el viaje* de Edgar Bayley", Actas del I° Congreso Internacional Celehis de Literatura, Mar del Plata, 6, 7 y 8 de diciembre de 2001, Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. ISBN: 987-544-053-1.

(4). "El invencionismo poético –para mí al menos- más que un movimiento fue un llamado de atención hacia la necesidad de privilegiar el lenguaje poético, de atender, no sólo a sus proyecciones semánticas, sintácticas y pragmáticas (de uso) y a sus funciones fónicas y visuales, sino también al modo como habrían de asociarse las palabras en el poema para integrar imágenes, y todo esto sin menoscabo de la experiencia poética de fondo" (Martínez Cuitiño, 1984: 31).

(5). La función simbólica de la significancia, en oposición a la función semiótica, es "ese elemento ineluctable del sentido, del signo, del objeto significado para la conciencia del ego trascendental" (Kristeva, 1977: 260).

(6). Cfr. nuestro artículo "*Ni razón ni palabra* de Edgar Bayley: momento de transición", en: *Letras*, 45, Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Bs. As., enero-junio 2002, pp. 5/19.

(7). Hemos estudiado ampliamente este aspecto en nuestro artículo "La identidad del sujeto lírico en *Ni razón ni palabra* y en *El día* de Edgar Bayley" (mimeo).

(8). Esta preferencia por ‘convocar’ en adelante se hará explícita, por ejemplo en "Profesión saludos", de *Alguien llama* (1999: 289).

(9). Tomamos la distinción que hace Mieke Bal entre focalizador y focalizado, por parecernos más precisa que hablar llanamente de focalización al modo genettiano.

(10). Cfr. el poema homónimo de *Ni razón ni palabra* (1999: 98).

(11). De "Todo el viento del mundo", en *El día* (1999: 119).

(12). El poema más claro respecto del papel simbólico tradicional que adquiere ‘camino’ es precisamente "El camino", de *Ni razón ni palabra* (1999: 90).

(13). No olvidemos que Bayley es el poeta para quien "encontrar es decir", como lo consigna el poema homónimo de *En común* (1999: 48). Al respecto confrontar nuestro artículo "Encontrar es decir, una forma de compromiso en *En común*, de Edgar Bayley" (mimeo).

(14). De "Fidelidad en la encrucijada", en *Ni razón ni palabra* (1999: 108).

(15). La identidad del yo lírico es definida fundamentalmente en función de su quehacer poético. Así, por ejemplo, en "pasaje del poeta" (*El día*: 132) el yo se percibe en su transición y –como el título lo indica- en su ser "poeta". De igual modo, el ser "voz" es la más reiterada de sus representaciones. En "un lugar entre los hombres" (*Ni razón ni palabra*: 98), tanto lo que el sujeto ha tenido antes como lo que busca, se define en función de su ‘ser voz’. Lo concluyente para ser quien es es su "palabra", que debe juzgarse meritoria de confianza y auténtica –el artificio es visto como el peor insulto para esa palabra-. En "cuestión de tiempo" (*Ni razón ni palabra*: 99) se presenta, indirectamente,

como el "vagabundo que se extravía balbuceando/ el idioma que hablarán los hombres". En "oficio de viento y sombra" (*Ni razón ni palabra*: 104) el sujeto es "voz", "manos" y "pasajero", y pone en primer plano su actividad, que requiere ante todo "coraje": "coraje de prolongar con tu voz/ el silencio opulento" y "coraje otra vez para ser/ al mismo tiempo/ la piedra y el horizonte". "dará quizás sentido" (*El día*: 136) es un cuestionamiento expreso sobre su escritura ("no haberte preguntado por qué escribías"). Y esta 'voz', esta 'palabra' solamente adquieren justificación en función de otro.

(16). Más adelante lo dirá: "Todo lo visto y vivido/ cabe en muy pocas palabras" (de "Todo lo visto y vivido", *Nuevos poemas*, 1999:249).

### **Bibliografía**

Bayley, Edgar. 1999. *Obras*. Presentación de Francisco Madariaga y pról. de Rodolfo Alonso. Ed.; Julia Saltzmann. Revisión y estudio preliminar: Daniel Freidemberg. Bs.As, Grijalbo Mondadori.

Kristeva, Julia. 1977. "El tema en cuestión: el lenguaje poético", seguido de una "Discusión", en: *La identidad*, Seminario interdisciplinario dirigido por Claude Levi-Strauss, 1974.1975. Barcelona, Petrel, 1981. pp. 249/287.

Martínez Cuitiño, Luis. 1984. "Diálogo en *La tabla redonda*, con Edgar Bayley", en: *La tabla redonda*, revista de poesía, 2, julio de 1984, pp. 29/36.

Reisz de Rivarola, Susana. 1989. "Voces y conciencia s en el relato literario-ficcional", en su *Teoría y análisis del texto literario*. Bs.As., Hachette. pp. 227/249.

Stierle, Karlheinz. 1997. "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin", en: Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.), *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco/ Libros, 1999. pp. 203/ 268.