

## UNA LECTURA DE "EL REGRESO"

por ALFREDO FRESSIA

Es cierto que los cuarenta y ocho versos de "El Regreso" parecen adscribirse al tópico tradicional del retorno a la tierra que ciertas actitudes románticas habían enriquecido con las nociones de liberación, aspiración al no ser, reposo (y cuyo mejor representante en la lírica del post-romanticismo español debe ser Rosalía de Castro, presencia casi incluídible en la sensibilidad de la poetisa uruguaya). Pero el planteo lírico de "El Regreso" es original en tanto, a partir de un buceo en ciertas formas de la tragicidad, el poema se estructura sobre tres motivos distintos e interdependientes que funcionan como ciclos obedientes a un núcleo central. Trataremos de evidenciar que junto al despojado modernismo del poema hay una sucesión dinámica de motivos de cuidadosa articulación. En efecto, el poema no presenta innovaciones formales métricas, como si bastara remitir su tema al grave verso endecasílabo tradicional, que sólo se rompe en tres casos: el verso 10, tetrasílabo, y los versos 18 y 39, heptasílabos ("rupturas" formales cuya oportunidad se comentará). Sin embargo, el peculiar acento trágico de María Eugenia se apoya, en este poema, sobre una actitud formal estrictamente adecuada a su tentativa expresiva.

El poema se abre con una primera unidad poética y gramatical expuesta en cuatro versos de perfecta sobriedad, que con casi total economía de recursos retóricos afirma la condición —desde ya contradictoria— con que se surgió de la tierra y con que se volverá a ella:

He de volver a ti, propicia tierra,  
como una vez surgí de tus entrañas,  
con un sacro dolor de carne viva.  
y la pasividad de las estatuas.

A partir de este marco se sucederán los motivos que lo irán iluminando, hasta que, enriquecido, reaparezca para cerrar el poema:

Alguna vez me llamarás de nuevo  
y he de volver a ti, tierra propicia,  
con la ofrenda vital inmaculada,  
en su sayal mortuorio toda envuelta  
como en una bandera libertaria.

Ahora bien, el marco que inaugura el poema, inaugura también el desarrollo del primer motivo: la tragicidad del ser. En efecto, la afirmación inicial comporta un doble proceso donde la voluntad personal no toma parte: se augura el retorno a las entrañas de la tierra, y ese retorno se operará del mismo modo —por lo pronto, no volitivo— que se surgió de esa tierra, como si la naturaleza de procesos aparentemente opuestos fuera la misma <sup>(1)</sup>:

He de volver a ti, propicia tierra,  
como una vez surgí de tus entrañas,

---

(1) Cfr. esta idea en "Unico Poema".

El uso del verbo “volver” es particularmente enriquecedor. Se vuelve a lo que ya se conoce porque allí se estuvo, como la estatua conoce el barro del que surgió un día y al que un día, necesariamente, volverá. Hay un antes y un después que marcan históricamente al ser, pero la gran “historia” está fuera de toda temporalidad. No es una historia. Es la tierra, como en “Unico Poema” es el mar. El uso del elemento tierra importa aquí como emblemático del principio y el fin, del ciclo de vida y muerte, y sirve como apoyatura al sustrato religioso de todo el poema. Es la tierra que tiene el poder dionisiaco de perpetuamente hacer nacer y morir; pero es también la tierra, el polvo con que el hombre fue hecho y al que está condenado a volver. En ambos casos la idea de necesidad del proceso ha quedado estilísticamente afirmada por el rotundo “He de volver”, tan poderoso como ambiguo habría sido el futuro simple. Esta tierra es nombrada “propicia”. Ha sido propicia para que se ejecutara un nacimiento, un “surgimiento” —aun “fantástico” y “caprichoso” ese nacimiento sólo podía operarse desde la tierra— y será propicia para recibir al ser cuando su historia esté consumada. Estilísticamente es significativo que la “propicia tierra” a quien el yo se dirige sea nombrada en el primer verso, cuando sólo se ha nombrado la necesidad del retorno. Esto sugiere desde ya la noción de espera ansiosa por ese regreso porque se aguarda algo “propicio” desde un momento —una vida— que parece no serlo.

Los dos versos siguientes proponen una explicitación para el doble proceso mencionado:

con un sacro dolor de carne viva  
y la pasividad de las estatuas.

Son dos versos conceptualmente opuestos. La oposición *dolor/pasividad* y *carne viva/estatuas* manifiesta la condición compleja, generada a partir de extremos, trágica del ser. La condición pasiva de las estatuas sobrelleva también el dolor de la vida. Y ese dolor de la vida es tan irrenunciable, tan determinado como determinadas son las fronteras del barro de la estatua. La carne viva duele, y ese dolor queda sacralizado desde que una fuerza superior, volitivamente decisiva, lo ha determinado todo. La alusión al “sacro dolor” comienza a desarrollar la actitud *religiosa* (re-ligare, volver a unir, concluir el ciclo) que había quedado afirmada con la utilización del elemento tierra, del que todo ha surgido y al que todo volverá. El dolor de la carne viva es sagrado porque la vida lo es, desde que ha surgido de una tierra que labra en su garganta el sino del ser y que ha obrado en éste todas las condiciones de la tragicidad. Este motivo irá sistemáticamente ampliándose en este primer ciclo del poema en el que se explicitará el carácter religioso del vínculo entre la creatura y la tierra que la ha creado. Es el ciclo en que el yo del poema apostrofa a la tierra señalando cada una de las “contradicciones” trágicas y se

llegará al punto en que la tierra adquiera tal peso referencial que se hará uso de la segunda persona verbal:

Tú me brotaste fantásticamente  
.....  
Tú me brotaste caprichosamente  
alguna vez en que se confundieron  
tus potencias en una sola ráfaga...

Pero ya en los cuatro primeros versos se advierte la presencia implícita del motivo trágico. Es desde el verso 5, que afecta un juego anafórico con el primero, que se comienza la explicitación de la situación propuesta:

He de volver a ti gloriosamente,  
triste de orgullos arduos e infecundos,  
con la ofrenda vital inmaculada.

La gloria es concedida al triunfador, aunque el triunfo duela. Supone conquistas, pasiones, participación del ser. Esta es la primera mención al ejercicio vital que se hace en el poema. El surgimiento de la tierra y el retorno a ella lo sobreentendían, pero ahora la noción se ilumina. Ha habido pasiones, "orgullos arduos e infecundos", trozos de vida que se sienten estériles y provocan la aludida "tristeza". Es, en definitiva, una forma de sabiduría trágica, a la que sólo se accede a través del dolor. Pero —otra vez la contradicción— se volverá a la tierra:

con la ofrenda vital inmaculada.

Aparece otro elemento religioso: la ofrenda. La vida ha sido una *ofrenda* desde que surgió con un *sacro* dolor. También esto justifica la *gloria* del retorno. En efecto, la ofrenda, esa condición de la vida que ha sido "ofrecida" se hunde habitualmente en la pasión, en los "orgullos arduos" que también son "infecundos", y se macula, se ensucia. Pero aquí se ha llegado a cierta triste forma de sabiduría. Por la "tristeza" de los orgullos que se supo eran infecundos, esa ofrenda quedó inmaculada. La tragicidad está en que la gloria, el triunfo, es cruel —triste— pero sobre todo, en que ha debido ejecutarse un destino que el yo del poema ha sobrellevado en soledad: es *un* destino personal e irremplazable, como individual y cruel es el destino del héroe trágico, necesariamente solitario y diferente.

Esto lleva de inmediato a la afirmación de una ignorancia, la ignorancia trágica del yo frente a su destino:

No sé cuando labraste el signo mío  
el crisol armonioso de tus gestas  
dónde estaba...  
dónde la proporción de tus designios...

La gran autora, el principio y el fin, como el destino, es la tierra. La que se labra para que surja la vida pero que también llama en la muerte. La tierra que es semilla de vida lo es también del

“signo” de cada ser; libra ese signo en las oscuras tormentas de sus entrañas, y como destino que es, libra batallas, gestas que surgen armoniosamente a la superficie. Pero cuando ese destino aparece como trágico, es difícil conocer esa “armonía”. Tanto, que el yo del poema declara no saber “dónde estaba”. La construcción en hipérbaton permite que el peso semántico de los endecasílabos 8 y 9 cobre un poderoso valor en el tetrasílabo “donde estaba” cuya brevedad revela la ansiedad del ignorante frente al designio inexplicable, ese designio cuyo sentido, su alcance, su “proporción”, se ignora.

A esta altura de la exposición de la tragicidad del ser, la tierra se ha vuelto el único punto referencial —distinto al yo pero creador de ese yo y su destino— al que se enfrenta ese ser como la criatura a su creador. Esto se apoya estilísticamente en la utilización transitiva del verbo “brotar” cuyo sujeto es la tierra. El ser, la conciencia que se ha venido expresando como primera persona, se nombra ahora gramaticalmente como pronombre. Dos versos de estructura anafórica —los versos 12 y 15— desarrollan sendas estructuras que explicitan lo que se ha sentido como trágica ignorancia. Ahora es “fantasía” y “capricho”:

Tú me brotaste fantásticamente  
con la quietud de la serena sombra  
y el trágico fulgor de las borrascas...  
Tú me brotaste caprichosamente  
alguna vez en que se confundieron  
tus potencias en una sola ráfaga...

Ese brote se produjo en condiciones fantásticas, que se exponen en el quiasmo semántico de los versos 13 y 14: con quietud y borrasca, con sombra serena y fulgor trágico. Otra vez la oposición de los elementos constituyentes del ser explicita su condición trágica. El ser fue creado en un acto de fantasía, ajeno a los poderes racionales, con toda la potencia de las actitudes opuestas de la tierra: la sombría quietud y la borrasca que por poderosa hace surgir el fulgor, primer y sugestivo elemento de luz en el poema.

La carencia de todo elemento organizador, ordenador, que apareció en la confusión de “quietud”, “sombra”, “fulgor”, “borrascas”, se nombra a continuación *capricho*. El azar de los caprichosos movimientos interiores de la tierra llevó a la contradicción que el ser sufre, pero no al caos, porque ese brote se consumió:

alguna vez en que se confundieron  
tus potencias en una sola ráfaga...

Se sobrelleva un destino que no se logra entender: se participa de la pasividad de las estatuas y de la serenidad de la sombra, pero también, del dolor de la carne viva y del fulgor de las borrascas. Esta condición contradictoria —*inarmónica*— lleva a una especie de azorada parálisis: no hay un camino para un ser sometido a este “perpetuo afán contradictorio”.

El poeta escogió un enérgico heptasílabo para introducir un nuevo motivo, compuesto por un ciclo de catorce versos que revelarán,

como iluminada por los fulgores a que se ha aludido, la interioridad del yo. En efecto, el primer gran ciclo del poema, cuyo motivo era la naturaleza trágica de ese yo, sobreentendió la presencia de una angustiada subjetividad, pero no la explicitó. Ahora, desde el aludido heptasilabo

Y no tengo camino;

se desarrollará como motivo la versión íntima, puramente subjetiva, del ser sujeto a las contradicciones trágicas. Este ciclo se abre y se cierra de modo formalmente simétrico:

mis pasos van por la salvaje selva  
en un perpetuo afán contradictorio,  
.....  
y en un perpetuo afán contradictorio  
mis pasos van por la salvaje selva.

El trágico destino de carne y estatua, el “perpetuo afán contradictorio”, hace que se sienta el mundo, el camino que no se tiene, como una “salvaje selva”. La imagen se adecua a la coherencia religiosa del poema. En efecto, se toma parcialmente el tópico dantesco de la selva; en Dante la selva es el estado de pecado, aquí la selva es el mundo. Y en ambos es “salvaje”. La selva destruye, causa dolor al yo, lo aprisiona. Pero también cada hombre es un brote de esta selva, y se pasa entre ellos sin comunicación alguna, sin la posibilidad de ser comprendido. De ahí que esos pasos sin camino, ese solitario y casi imposible pasaje, sea un paisaje estrictamente interior:

la voluntad incierta se deshace  
para tornasolar la fantasía;

La voluntad es “incierta”; es la potencia que no se ha ejercido desde que todo ha estado determinado por las gestas de la tierra de que se surgió. Y así, incierta, se desvanece “para tornasolar la fantasía”. No es casual que en este cuadro subjetivo reaparezca lo fantástico, que ya había sido mencionado en el motivo anterior. Hay efectivamente un juego de *pendant* entre las condiciones de la realidad exterior y su recepción subjetiva. El ser fue brotado fantásticamente y en él sólo la fantasía puede tornasolar, aunque ilumine el borrasco fulgor de la angustia. Esta imagen peculiar de la luz interior lleva apropiadamente al “miraje”:

con luz y sombra, con silencio y canto  
el miraje interior dora sus prismas;

Este paisaje interior es un espejismo en el que todos los elementos confluyen para “dorar sus prismas”. La subjetividad se vuelve un mundo de reflejo —la voluntad se ha desvanecido— como una fantasmagórica versión de luces y sombras, de silencios y de cantos que advienen desde el mundo y adquieren aquí sus caprichosas formas.

El juego de relaciones con el mundo exterior cobra cuerpo a continuación a través del nivel auditivo (que el “silencio” y el “canto” habían inaugurado):

mientras que siento desgranarse afuera  
con llanto musical los surtidores,  
siento crujir los extendidos brazos  
que hacia el materno tronco se repliegan,

La música de los surtidores que “lloran” afuera acompaña, en una riquísima imagen auditiva, el crujido de los brazos que un día han sido abiertos a la vida, como una cruz, pero sin opciones posibles, y que se repliegan hacia el tronco primero. Pero esto es un espejismo también. Lo que se oye ha sugerido lo que se desea: oír el crujido de los brazos vueltos al tronco materno. Este prisma del miraje lleva a la exposición de la angustia paralizante en que se vive:

temor, fatiga, solitaria angustia,

Pero este verso no tiene los elementos del espejismo y así cobra valor estilístico su sobria estructura donde se acumulan tres dolorosas pautas de la conciencia del que camina por la “salvaje selva”. Aquí no hay metáfora ni reflejos de espejismo alguno. Es la afirmación del dolor sin nada que lo encarne o lo estetice. Hay miedo, tal vez a lo que advendrá, pero el efecto del verso es que se nombra el puro estado de miedo. Hay cansancio, por un caminar sin camino, sí, pero no se busca la imagen que explique; ya todo está explicado. Es la despojada soledad de la angustia. Los versos 21 al 24 formaban una unidad: la penetración al miraje. Los cuatro versos siguientes amplificaron esa recepción angustiosa del mundo. Pero este verso queda en total soledad estilística, y aunque conceptualmente no sorprenda al lector —no podía desembocarse en otro estado— esa peculiar apoyatura estilística lo vuelve una especie de brutal confesión.

Después de este verso que aparentemente ha eludido todo recurso retórico, se cierra simétricamente el ciclo con los dos versos con que comenzó, como si se buscara insistir en el aislamiento de este paisaje de la subjetividad:

.....  
y en un perpetuo afán contradictorio  
mis pasos van por la salvaje selva.

Ahora, cuando se ha profundizado tanto en el estado interior, cuando se ha pintado la conciencia sufriente y se ha explicitado ese dolor, entraremos en el tercer gran ciclo del poema, cuyo motivo es la aspiración a salir de este estado de contradicción trágica, desintegrarse:

Ah, si pudiera desatar un día  
la unidad integral que me aprisiona!

Para el yo del poema, ser es doloroso porque comporta sufrir un destino que se ha declarado trágico, contradictorio. Entonces se lo siente como “unidad integral”, unidad a partir de la cual se integra,

se estructura, todo el organismo del ser, ese complejo aparato que “aprisiona”. Entre la sombra y la borrasca, entre la salvaje selva, no hay camino. El ser preso querría liberarse desintegrándose, desatando su misma unidad, desvaneciéndose. Este motivo da lugar a un ciclo caracterizado por la sucesión de complementos que mencionan las instancias de ese desintegrarse. Tal sucesión resultaba la estructura formal más adecuada: los complementos se van deslizando y como alejando de la cerrada “unidad integral” y cada uno es introducido por un verbo en infinitivo:

Tirar los ojos con los astros quietos  
de un lago azul en la nocturna onda...  
Tirar la boca muda entre los cálices  
cuyo ferviente aroma sin destino  
disipa el viento en sus alas flotantes...  
Darle el último adiós  
al insondable enigma del deseo,  
cerrar el pensamiento atormentado  
y dejarlo dormir un largo sueño  
sin clave y sin fulgor de redenciones...

Parecería que las dos primeras menciones (“Tirar los ojos”... “Tirar la boca muda”...) tienen que ver con la naturaleza que “la pasividad de las estatuas” revelaba, por la misma pasividad de las imágenes. Y las dos segundas, con la condición de “carne viva”, de borrasca (“Darle el último adiós / al insondable enigma del deseo, / cerrar el pensamiento atormentado”...)

Pero en todo caso se busca el no ser absoluto, el que sólo se logrará cuando se retorne a la tierra, Para casi todos los elementos mencionados se propone un destino. Los ojos quedarán con los reflejos de los astros en un lago nocturno. Como si los ojos fueran aquellos “miroirs obscurcis et plaintifs” de Baudelaire <sup>(2)</sup> su destino no es integrarse a los astros sino a su reflejo. Pero esos ojos que han asistido al espectáculo de la borrasca vital tendrán su reposo en la contrapartida: el lago nocturno y azul. La boca enmudecida se tiraría entre los cálices de aroma ferviente y sin destino. El aroma es “ferviente” como lo es la condición vital, pero “sin destino”, como ha sido la historia que esa boca ha callado y que se disipará sin memoria, como en el viento.

A continuación se penetra en una zona más íntima de lo que se desea disipar: el deseo.

Darle el último adiós  
al insondable enigma del deseo,

Ya no hay un destino concreto para esta potencia. Al pensamiento se lo querría cerrar para que se hundiera en un sueño total; pero el deseo no duerme. Advendrá en todo y en todos, continuamente. Por lo intermitente de su condición es que se desca “Darle el último

---

(2) Cfr. “Bénédiction”, última estrofa.

adiós”, como si ya se hubieran intentado otras despedidas que no pudieron ser definitivas. Esta sí lo sería —está dicho en un rápido heptasilabo— ya que se renuncia a comprender el misterio que entraña. Se siente que el deseo llega desde simas insondables y enigmáticas, como un antiguo pero desconocido compañero. Quizás por eso, antes de ser nombrado, explícitamente aparece en un pronombre que hubiera sido evitable (“*Darle*”) pero que apoya estilísticamente esa condición de quien *siempre*, intermitentemente, ha vuelto.

La última mención de este desintegrarse es:

cerrar el pensamiento atormentado  
y dejarlo dormir un largo sueño  
sin clave y sin fulgor de redenciones...

El pensamiento también ha estado obsesivamente presente, pero puede ser clausurado, y esa clausura sería un sueño negador y total. El ha tratado de comprender la borrasca que rodea la tragedia del ser, y de esa tormenta y ese tormento sólo “un largo sueño”, la nada, podría salvarlo. Ese sueño sería “sin clave”. El pensamiento es lo que pretende explicar a partir de claves, y por eso mismo, su sueño, para ser total, debe ser “sin clave y sin fulgor de redenciones”, sin la posibilidad de la luz que redima, que vuelva a iluminar. El pensamiento dormirá exactamente en las antípodas de la lucidez. Justamente, todas las imágenes nocturnas de este ciclo concurren a la absoluta noche del ser que se desea.

Pero esta desintegración universal de la “unidad integral” no se puede lograr sino a través del retorno a la tierra. Todas las imágenes de libertad que caracterizaron el ciclo tercero del poema llevan a la ansiedad porque esa desintegración (que es reintegración impersonal al universo) se produzca. De ahí el movimiento apasionado con que concluye el poema:

Alguna vez me llamarás de nuevo  
y he de volver a ti, tierra propicia,  
con la ofrenda vital inmaculada,  
en su sayal mortuorio toda envuelta  
como en una bandera libertaria.

Hemos dicho que estos cinco versos con que se cierra el poema retoman, enriquecida, la idea del marco con que el poema se abrió. (De ellos los dos primeros están claramente inspirados en aquel marco; el tercero es tomado del primer ciclo; y sólo los dos últimos incorporan una imagen nueva). Como el último movimiento de una sinfonía estos versos toman matices centrales de los movimientos anteriores y los elevan en tono. Ahora se expone la certeza de que la tierra *llamará* alguna vez de nuevo. La tierra de que se surgió será el activo agente del retorno. Esta idea, que no es nueva en el poema, lo es sí en su formulación estilística. La tierra casi cobra voz —la del esperado llamado— y se releva su carácter “propicio” con la posposición del adjetivo que en el marco sólo precedía al sustantivo “tierra”. La conjunción “y” entre las ideas centrales de los dos



primeros versos del grupo manifiesta estilísticamente la urgencia por volver, la ansiedad por retornar a la tierra no bien ésta llame. Cuando esto ocurra se irá "con la ofrenda vital inmaculada" hacia lo que se siente como libertad. El ser que se sintió *aprisionado* volverá con lo que le es esencial —la ofrenda inmaculada— y como respuesta total a su ansiedad la mortaja será "una bandera libertaria" hacia las gentes de la tierra.

ALFREDO FRESSIA

Agosto 1975