

# LA INTERTEXTUALIDAD COMO RETORICA: UNA LECTURA DE LA POESIA DE JORGE BOCCANERA

"Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito"

Roland Barthes

## RESUMEN

A partir de las categorías de intertextualidad y dialogismo desarrolladas por los críticos Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Desiderio Navarro, este artículo analiza el cruce de textos presentes en los poemarios del escritor argentino Jorge Boccanera *Contraseña* (1976), *Música de fagot y piernas de Victoria* (1979), *Los ojos del pájaro quemado* (1980), *Polvo para morder* (1986) y *Sordomuda* (1991). Se indica que la intertextualidad es un fenómeno conscientemente utilizado por el escritor, lo que lo convierte en parte fundamental de su retórica.

## INTRODUCCIÓN

En la poesía de Jorge Boccanera, la **intertextualidad** es un recurso consciente e intencional que estructura, junto con la imagen, la retórica del autor. Este fenómeno, fundamental en la escritura del poeta, no ha sido suficientemente estudiado por la crítica. De los estudiosos de la poesía de **Boccanera**, únicamente Rosa Sarabia (1989) se aproxima al problema pero bajo la denominación de "collage", concepción ya superada por la moderna teoría literaria. Esta autora indica que el proceso lírico de **Boccanera** se constituye mediante la voz lírica, el mencionado collage, la pregunta y la creación de mitos. Indica, también, que la pluralidad de discursos, voces e imágenes es el recurso más obvio de la colección poética del autor de *Contraseña*.

Por su parte, Juan Cameron (1991) al referirse al último poemario publicado por Boccanera, *Sordomuda*, subraya que está lleno de situaciones que entremezclan elementos culturales en el discurso, intertextualización nada inocente en el argentino, debido a la inclusión de citas propias, con lo cual se concede una revisión en medio camino de la vida.

En los libros de Jorge Boccanera se manifiesta un constante diálogo entre textos literarios, periodísticos, del cancionero popular y segmentos literarios de libros anteriores del autor, convirtiendo el cruce de discursos en una "autointertextualidad" o reescritura.

En las siguientes líneas, se analiza la intertextualidad entendida como el diálogo de la literatura de Boccanera con diversos textos culturales. Esta intertextualidad se manifiesta en tres niveles: a) el reconocimiento del escritor, b) los paratextos y c) las citas: autorales, periodísticas, del cancionero popular y propias.

## INTERTEXTUALIDAD Y DIALOGISMO: UNA ESTRATEGIA DE LECTURA

De acuerdo con Julia Kristeva, el texto literario es plurivalente gracias a su paragramatismo, fenómeno particular del **funcionamiento** del lenguaje poético que consiste en la absorción de una multiplicidad de textos (de sentidos) en el mensaje poético. La

\* Licenciado en Filología Española. Universidad de Costa Rica.

escritura denominada genéricamente como poesía debe considerarse un espacio intertextual, puesto que:

"El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto" (Kristeva: 1978, V. 2: 67).

Dicho espacio textual múltiple no se debe estimar como un lugar en el cual existen, provienen o se emiten referencias de carácter causal, sino más bien, ha de pensarse en relaciones semánticas **dialógicas** que se establecen en un mismo espacio textual (que se llamará intertextual) y de éste a otros textos culturales.

El estudio de la intertextualidad fue iniciado por el crítico ruso Mijaíl Bajtín (1985), para quien la escritura consiste en una lectura del **corpus** literario anterior, el texto es absorción y réplica de otro texto. Para este autor las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso del lenguaje (el cual es histórico y social). Este uso se lleva a cabo en forma de enunciados, ya sean orales o escritos que pertenecen a los individuos que se **interrelacionan** socialmente. El texto consiste en una entidad formada por enunciados específicamente organizados. Para Bajtín (1986), en todo texto se presenta un diálogo (debido a que en el enunciado está presente la voz histórica de una conciencia social) entre la escritura y el conjunto de textos anteriores. Por estas razones Kristeva (1978, V. 1: 195) subraya que el crítico postuló una ciencia llamada **translingüística**, que partiendo del dialogismo del lenguaje pudiera comprender las relaciones intertextuales.

Con base en los estudios de Bajtín, Kristeva define el texto como "un aparato **translingüístico** que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos (...) En el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos." (Kristeva, 1974: 15).

Por su parte, Desiderio Navarro (1986: 145-146) sostiene que la intertextualidad está constituida por las relaciones semánticas que se establecen entre textos cuando un texto hace referencia a otro o a un conjunto de ellos, dicho sea, por las relaciones dialógicas

que se establecen entre la palabra **autoral** y la palabra ajena. El autor propone llamar "metatexto" a aquel que hace la referencia y "prototexto" al que es objeto de la misma. Asimismo distingue dos grandes tipos de fenómenos intertextuales: "el texto sobre el texto", aquel en que otro texto es tema del enunciado, y "el texto en el texto", aquel en que otro texto (elementos o estructuras de él) entra en la construcción del enunciado; pero advierte Navarro que todo texto en el texto es también un texto sobre el texto, sólo que en su caso la información metatextual no ha sido formulada explícitamente, es decir, no constituye los significados directos de los enunciados.

Si bien es cierto la intertextualidad consiste en relaciones la mayoría de las veces inconscientes para los autores, cuando se trata de textos escritos autorales, puesto que la ambigüedad, característica de los textos literarios, se fundamenta, de acuerdo con Roland Barthes (1987: 74-78) en la pluralidad estereográfica de los significantes que articulan el texto, el cual está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos, lenguajes culturales, antecedentes o contemporáneos que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. No obstante, cuando citar se hace en forma totalmente consciente, la **intertextualidad deviene** en procedimiento retórico, tal como ocurre en la poesía de Jorge Boccanera; lo cual no niega, claro está, que detrás y en esa retórica conviva la pluralidad estereográfica de la que **certera**mente habla Barthes, es decir, el fenómeno de la intertextualidad como recurso consciente no niega el diálogo de los textos del escritor argentino con el texto general de la historia y la cultura.

## EL RECONOCIMIENTO

El diálogo intertextual presente en la poesía de Jorge Boccanera es, además de un juego de infinitas posibilidades, un procedimiento profuso y consciente, plenamente aceptado y reconocido por el autor:

"...también el lenguaje se desdobra, se multiplica, se llena de voces, porque allí están intercalados textos de Lewis Carrol, Tao Chien, Rimbaud, tangos, quejas del público, pinturas huicholes, piropos, cuentos de hadas, frases de Mae West, etc. Lo intertextual no implica, creo yo, falta de originalidad como se ha llegado a decir, sino esa otra originalidad, en un texto que exhibe sus costuras, sus influencias y vecindades" (Boccanera, 1991 b).

Según reconoce el escritor, uno de sus objetivos al hacer uso de la intertextualidad es mostrar las costuras de los poemas, sus diálogos con los demás textos de la cultura, con lo cual **devela** parte de su proyecto poético: al mostrar elementos de la génesis textual de sus poemas, desacraliza la noción de escritura como creación, inspiración casi sobrenatural propiciada por una musa. Con este procedimiento, el autor reconoce sds con los textos culturales (autores, expresiones, libros, etc.) en la producción de sus escritos.

## LOS PARATEXTOS

De acuerdo con María Amoretti (1992: 87) el paratexto corresponde a un conjunto de segmentos que, por su función estratégica, determinan, introducen, orientan y asimilan el texto literario. Se localizan al inicio de la producción textual (título, epígrafes, prólogo, dedicatoria) o al final (epílogo, glosario, notas). El paratexto constituye uno de los lugares en donde irrumpe con mayor fuerza la dimensión pragmática, pues su función es dirigir la comprensión del texto y definir las relaciones entre los distintos actantes de la situación comunicativa.

En la poesía de Boccanera los paratextos son elementos protocolarios que encabezan los poemas. Este procedimiento es reiterativo en la sección "Contra el bufón del rey" de *Los ojos del pájaro quemado*, en donde aparece en forma de **acápites** que explican el origen de los poemas o epígrafes que intentan orientar en la decodificación textual. Un caso del primer tipo es el siguiente:

"La versión que sigue pudo ser reconstruida medianamente gracias a diversos escritos: cartas, documentos, fotos, datos hallados en **sitios** inimaginables, tales como el interior de un barril de madera podrida, el hueco de un diente de oro y el caño de una pistola Luger 9 mm." (Boccanera, 1982: 49).

El hablante lírico **devela** parte de la génesis textual de su trabajo. Reconoce su deuda con cartas, documentos, fotos, etc., de las cuales se nutrió su producción literaria. Mediante este recurso la voz lírica desacraliza la noción de la actividad literaria como creación única de un autor inspirado que elabora obras autónomas.

Los paratextos de "Contra el bufón del rey", poemario que denuncia la subordinación del arte ante el poder, funcionan como elementos desviadores de

la **autoría**, por medio de ellos el autor intenta atribuir la escritura a terceros individuos desconocidos e imposibles de localizar, nótese esa función en el segundo poema de la colección: "Testimonio encontrado en las hojas de una libreta negra, hallada a su vez en el bolsillo interior de un abrigo que perteneciera a quien dio el testimonio encontrado en las hojas de una libreta negra, etc." (Boccanera, 1982: 35), o en el onceavo: "Dos textos del libro (que posiblemente llevó el nombre de *Contra el bufón del rey*) cuya **autoría** según afirman algunos pobladores es anónima, y que otros muchos se adjudican". (Boccanera, 1982: 47).

El autor incorpora textos de diversa procedencia en sus otros poemarios. Por ejemplo, en *Contraseña* un epígrafe es tomado no de un autor legitimado, como es costumbre, sino de una inscripción anónima que fue hallada en una pared:

"A la represión  
responderemos con la unión.  
De una pared." (Boccanera, 1976: 48).

Este texto sirve de epígrafe al poema IX de la sección "Comentarios", que es una denuncia de la represión política. La voz del **graffiti** –en tanto testimonio de una conciencia disidente de las formas de organización socio-política de su contexto, que no tuvo otro medio más que una pared para expresar su inconformidad– se incorpora a la multiplicidad textual que integra la poesía del autor argentino.

Asimismo, un cuadro de **Picasso** es el punto de partida para el poema III del mismo apartado "Comentarios". El epígrafe que revela esta información es el siguiente:

"de: La comida pobre (Aguafuerte, 1904).  
**Picasso**" (Boccanera, 1976: 41).

La voz de un texto pictórico se introduce en la producción literaria y el autor confiesa su deuda con el pintor español señalando la fuente que originó el poema. Dicho texto lírico es la reflexión acerca de una pareja: Pedro y Nora, quienes se miran hambrientos sentados a la mesa, sin alimentos y silenciosos al comprender su miseria.

Por su parte, el poemario *Sordomuda* concluye con un paratexto que desacraliza, también, la idea de la escritura como creación única. Se trata de un elemento paratextual en que Boccanera presenta un agradecimiento a varios artistas que propiciaron la génesis textual de *Sordomuda*. Ellos son nueve escritores: Carroll, Fernández Moreno, Vallejo, Aguirre,

Hikmet, Amarilis, Neruda, Rimbaud y Cortés; una famosa actriz de cine de los años treinta: West; un compositor de tangos: Expósito; un crítico literario: Barthes; un campeón del programa televisivo de lucha libre "Titanes en el ring": Karadaján y un individuo anónimo: una persona del público:

"Colaboraron en este libro: Lewis Carroll, Mae West, una persona del público, Baldomero Fernández Moreno, César Vallejo, Homero Expósito, Raúl Gustavo Aguirre, Nazim Hikmet, Roland Barthes, Amarilis, Pablo Neruda, Martín Karadaján, Arthur Rimbaud y Alfonso Cortés, entre muchos otros a quienes extendiendo mi agradecimiento." (Boccanera, 1991 a: 77).

Jorge Boccanera **devela** una clave de la génesis textual de Sordomuda: en el libro se encuentran implícita o explícitamente las voces de los autores a los que manifiesta su agradecimiento. El autor reconoce que su producción textual no es un trabajo aislado, por el contrario, constituye el producto de la interrelación de textos culturales: históricos, literarios, psicológicos, etc. El encuentro de determinados textos en un momento histórico es el factor que determina la escritura; en el presente caso de Sordomuda.

En el poema "Comentario VI" de Contraseña un epígrafe del escritor **español** Pedro Gimferrer es el punto de partida del poema, valga decir, el poema es el producto de la reflexión acerca del paratexto de Gimferrer:

"Si pierdo la memoria qué pureza  
Pedro Gimferrer

oh gimferrer si en verdad perdiese la  
memoria

si pudiera un día despertarme  
no acordarme de nada  
llegar hasta mi casa y no reconocerla  
golpear su puerta y preguntar por mí  
si pudiera olvidarme en realidad de  
practicar la magia  
si pudiera desconocer mi cama  
mis zapatos mi último poema  
el lugar donde se guarda el vino  
y esta barba y aquella camisa  
y olvidarme al fin de esa mujer  
que sigue echando humo todavía."  
(Boccanera, 1976: 44).

El poema-reflexión sobre el elemento paratextual se plantea como una reflexión inconclusa, en términos de posibilidad, en subjuntivo. Es como si al

prototexto se le violentara de la siguiente manera: "si pierdo la memoria..." y no se aceptara su conclusión. El lector queda con el asombro, con el desequilibrio ante la interrogante avizorada por el yo lírico al sentir la posibilidad de poder perder su cotidianeidad, su casa, su nombre y su amada.

## LAS CITAS

### Citas autorales

Boccanera emplea profusamente el recurso denominado "texto en el texto", esto es la incorporación de textos autorales sin someterlos a ninguna variación, aunque como se apuntó anteriormente, el solo hecho de ubicarlos en un determinado contexto dentro de la diversificación discursiva de los códigos que se están empleando, los convierte en un "texto sobre el texto", cuya particularidad es la de reconstruir o interpretar la información prototextual.

En la poesía del autor se encuentran fragmentos de diversos escritores. Por ejemplo, en el poema "Ilusión" de Sordomuda, se introduce un texto del libro Alicia en el *país* de las *maravillas* del escritor inglés Lewis Carroll:

"—Ahora está soñando. ¿Con quién sueña? ¿Lo sabes?

—Nadie lo sabe.

—Sueña contigo. Y si dejara de soñar, ¿qué sería de ti?

—No lo sé.

—Desaparecerías. Eres una figura de su sueño. Si se despertara ese Rey te apagarías como una vela." (Boccanera, 1991 a: 21).

Este prototexto de Lewis Carroll, alude a los sueños de la Sordomuda (personaje que representa la creación poética). Pero este actante no tiene sueños infantiles como Alicia. Sordomuda está ebria y sufre pesadillas vertiginosas que el hablante lírico no puede seguir. Su cuerpo se estremece y toma la apariencia de una telaraña:

"Habrà que adivinar, mis ojos fijos en su  
cuerpo

que se estremece,

se sacude,

que respinga,

que tiembla,

como una telaraña en la cuna vacía".

(Boccanera, 1991 a: 22).

Los sueños de Sordomuda **parodian** los sueños infantiles, son pesadillas terribles que el poeta no puede describir más que en destellos oníricos. La voz lírica indica la nebulosidad del fenómeno de la generación poética, su poca claridad para explicarlo, a través de la incorporación de este prototexto de Carroll.

El poema "Arañas", también de Sordomuda, es un metatexto que alude al poema "La araña" del peruano César Vallejo (texto que se localiza en el poemario Los heraldos negros):

"Tu plato "es una araña enorme, a quien  
impide el  
abdomen seguir a la cabeza".  
Tu comida es ponzoña, tu cama es esta  
virgen  
llena de nudos: ¡"Y me ha dado qué pena  
esa viajera!" (Boccanera, 1991 a: 59).

El poema "Arañas" se ubica en el apartado "Zona de tolerancia" de Sordomuda. En el presente texto, la voz lírica se refiere a la soledad de una mujer que se distingue por su carencialidad:

"Vives en una hamaca próxima a  
derrumbarse,  
un silencio viscoso, una trampa de encajes (...)  
sólo este descampado de ocho patas.  
Solamente este orden:  
los huevos en su cesto,  
el abdomen tamborilleando contra el suelo".  
(Boccanera, 1991 a: 58-59).

El prototexto de Vallejo subraya dicha **carencialidad**, el plato vacío y la comida ponzoñosa. La voz de este-intertexto **refuerza** los motivos de la evasión, la soledad y la ausencia que impregna el yo lírico a esa segunda persona referencial ("tú") cuya vida es el tema del poema "Arañas".

En el poema "Marimba" de Polvo para morder el hablante lírico aparece asociado a la voz del gaucho argentino, quien según **Alfredo** Veiravé (1976: 129) tenía como **características** la rebeldía, el amor por la libertad y la lucha constante contra el medio.

La voz lírica del poema citado se ha impuesto la misión de transformar la sociedad, y para ello se identifica con la figura histórica del payador, poeta popular gaucho que recitaba poesías:

"yo soy el payador que quiere un mundo / otro  
y busca en el polvo del poema acaso una  
respiración inútil

boca a boca". (Boccanera, 1986: 36).

En "Marimba" no solamente se manifiesta la voz del gaucho. Obsérvese la presencia de informaciones prototextuales de dos reconocidos poetas: **Mallarmé** y **Martí**. El primero luchó por la libertad formal; el segundo, además, reclamó la libertad americana. Estos textos acentúan y refuerzan la misión de búsqueda vital que se ha impuesto la voz lírica, la cual debe concluir con el arribo a un mundo diferente. Los textos de los dos autores mencionados son los siguientes:

"llevo "todo el hocico en llamas como un feroz  
ladrido"  
(bendito Mallarmé)" (Boccanera, 1986: 33).

"mis versos son revueltos y encendidos como  
mi corazón"  
(caro **Martí**)" (Boccanera, 1986: 36).

Por otra parte, el poema "Panes y peces" de "Oración para un extranjero" (sección de Los ojos del pájaro quemado) está dedicado al poeta argentino Juan Gelman, quien por persecución política debió exiliarse en 1975. En él se presenta un prototexto del novelista norteamericano James Baldwin que alude a la condición de marginalidad del escritor en la escala socio-cultural:

"Leo a baldwin decir que: cuando una civilización trata a sus poetas con el desprecio con que tratamos a los nuestros, no puede estar lejos el desastre." (Boccanera, 1982: 99).

La voz lírica advierte a Gelman que se cuide, porque su voz defensora de los derechos de los oprimidos le puede traer funestas consecuencias en un régimen social en el que los escritores no son realmente valorados, como indica el texto de Baldwin. Se debe andar sigiloso en esta sociedad en la que el arte tiene límites muy fijos, y los artistas que subvierten la configuración ideológica de la noción de identidad de un país determinado son los primeros en sufrir la represión gubernamental (que ha padecido Gelman) concretizada en persecuciones, exilios y asesinatos, todo por silenciar las voces que intentan desatar la conciencia popular. Ante esto la solidaridad y el llamado:

"y después el final  
el ejército llenando la plaza y la  
poesía corriendo sobre los vidrios rotos de  
la palabra  
compañero

los disparos al aire y Emanuel Carnevali  
retorciéndose  
ahogado por el humo  
¡alerta Juan!  
hermano  
le han puesto precio a tu cabeza  
han envenenado las aguas"  
(Boccanera, 1982: 100).

Como se advierte en este fragmento, en tanto forma artística, la poesía del autor se caracteriza por la exploración del lenguaje a través de la imagen, elemento retórico fundamental en todos los poemarios. Esa imagen se estructura mediante sintagmas en donde predominan frases verbales que subrayan un dinamismo violento, unido al ritmo interior en el verso libre. Para Osvaldo Navarro (1991: 83) esta situación es una prueba de la rápida evolución poética de Boccanera, dinámica que le acelera el ritmo a las imágenes, ahora más visuales pasan una tras la otra, al parecer inconexas, pero en realidad muy bien imbricadas; la coherencia se ha tornado otra, y el discurso poético se asemeja a la dramaturgia de un video-clip. Este fenómeno ha sido denominado por el crítico cubano Víctor Rodríguez Núñez sucesión racional de imágenes, de lo que resulta un discurso de una notable densidad tropológica y un lirismo sostenido, lo cual para el estudioso configura una poesía de síntesis, alentadora "después de tanta antipoesía, de tanto prosaísmo de contrabando en el horizonte de la actual creación poética latinoamericana". (Rodríguez, 1984: 187). Este distanciamiento de la poética de Boccanera con la poesía inclinada más hacia el prosaísmo que hacia la preocupación formal, lo cual produce un equilibrio sostenido es señalado también por el peruano Edgar O'hara, quien sostiene que el escritor argentino lleva adelante una poesía que desde la década de 1960 une lirismo e historia cotidiana. Esto produce "una mezcla de entidades abstractas y concretas, una búsqueda artística en lo cotidiano pero a través de combinaciones que pronostican la desmesura del decir" (O'hara, 1984: 81).

En el espacio textual de la poesía de Boccanera, también se presenta un prototexto de Neruda, pero combinado con uno musical del cancionero popular, la canción "La Múcura" del autor colombiano Antonio (Toño) Fuentes:

"ya no la quiero es cierto pero a veces / mamá  
no puedo con ella" (Boccanera, 1986: 64).

El fragmento corresponde al poema "Sandunguera" de Polvo para morder, texto que dialoga con la música popular. Esta incorporación del verso

del "Poema veinte" ("ya no la quiero es cierto pero"), junto con el otro de la canción, tiene la función semántica de contrastar la vivencia presentada en el poema: la voz lírica recuerda los días festivos que compartió con una joven de La Habana, pero sobrevino el silencio, el olvido, la negación. Ante ello, el fragmento transcrito ilustra la actitud dubitativa condicionada por la nostalgia, que hace recordar los contrastes sentimentales del "Poema veinte" de Pablo Neruda.

### Citas periodísticas

Dentro de la multiplicidad de textos que configuran la poesía de Boccanera sobresale la incorporación del estereotipado lenguaje periodístico y las estructuras propias de los medios de prensa. Así, los poemas "France-press" y "Ultimo momento" de *Música de fagot* y *piernas* de Victoria involucran tales estructuras. En "France-press" es el telegrama el que porta una información violenta, la detención de tres mil saqueadores en Nueva York:

"el cable dice: tras el apagón del jueves en la ciudad de los rascacielos o sea Nueva York la policía detuvo a más de tres mil saqueadores que amontonados en las cárceles sufren desmayos crisispesadillas bajo una temperatura de 39"" (Boccanera, 1979: 38).

Este texto que se presenta con el lenguaje prosístico de la comunicación telegráfica, se ocupa de evidenciar la crisis social que vive Nueva York, en la cual los miles de marginados asumen como posibilidad de subsistir el vandalismo. No obstante, el telegrama no se queda en el puro dato, señala la condición vital de estas personas: en la cárcel padecen sufrimientos. Es así como la función del texto supera el carácter puramente informativo del lenguaje periodístico y se sitúa en un segundo nivel, la humanización. Existe preocupación manifiesta por ese sector humano amontonado en una cárcel a una temperatura de 39 grados.

En "Ultimo momento" el lenguaje periodístico trata el tema amoroso; procura un acercamiento entre un sujeto y su amada. En este texto están presentes los elementos léxicos más comunes de las informaciones que cotidianamente se reciben por la prensa: "distintas informaciones", "fuentes extraoficiales", "voceros", "los observadores":

"distintas informaciones recibidas hoy / de  
fuentes extraoficiales / indicarían un  
acercamiento

entre tu corazón y el mío / dichos voceros  
señalan  
una cuestión de piel irremediable / los  
observadores  
estiman que te amo" (Boccanera, 1979: 41).

En el poema "Exilio" de *Polvopara morder* se presenta la siguiente noticia de la agencia AFP, fechada el 18 de noviembre de 1982:

"Expulsados de la selva del sur de Sumatra por los hombres que vienen a poblarla, 130 elefantes emprendieron hoy un larga marcha de 35 días hacia la nueva "ciudad que les fue asignada" (Boccanera, 1986: 68).

Esta información sirve de epígrafe al poema en mención, en el cual se compara la circunstancia de los animales expulsados con la situación particular del exilio que padece el hablante lírico. Este último se identifica con el problema ecológico que plantea la noticia y lo relaciona con su exilio, por eso compara su patria con la manada de elefantes y señala que la marcha de los animales es semejante a la suya:

"mas la estampida cruza por suelos  
pantanosos y mi patria  
la mía  
es sólo esta manada de elefantes que ha  
extraviado su  
rumbo  
¡guarde celosamente la selva impenetrable a  
este ulular de  
bestias  
tambores y petardos acompañan  
algo de todo el polvo que levantan / es mío"  
(Boccanera, 1986: 68-69).

### Citas de cancionero popular

En el poema "Sandunguera" de *Polvo para morder* aparece un prototexto del cancionero popular: dos fragmentos de la canción "Sandunguera" del grupo cubano Bam-Bam:

"cuando movías tus vidrios de colores al  
son de "Sandunguera  
te me vas por encima del nivel"  
te conocí bailando negra de amor  
tus gestos levantaban el polvo del infierno  
"te me vas por encima del nivel" y el malecón  
nocturno de  
La Habana se abría como un gran ventanal"  
(Boccanera, 1986: 64).

El **intertexto** del grupo Bam-Bam sirve a la voz lírica para contrastar su situación anímica actual con la del pasado. El hablante lírico recuerda momentos de felicidad que compartió con una joven sandunguera de La Habana, cuando bailaba con ella y eran felices. Esta alegría pasada contrasta con la soledad y la tristeza del presente, en el que el yo lírico solo posee silencio:

"y ahora ¿para qué tumbadoras? ¿maracas  
para qué?  
si este harapo esta lengua da su trazo de  
sombra en las  
paredes blancas del silencio"  
(Boccanera, 1986: 64).

A la vez en este poema aparece un fragmento de otra canción popular: "La Múcura" del compositor Antonio Fuentes, que ya fue citada cuando se comentaron las citas autorales ("ya no la quiero es cierto pero a veces / mamá no puedo con ella") puesto que se encontraba mezclada con un verso de Pablo Neruda.

La voz del tango aparece en el poema "Rumor" de "Oración para un extranjero". Se trata de un fragmento del tango "Malena" del compositor Homero Manzi, el cual cierra el texto:

"tus ojos son oscuros como el olvido  
tus labios apretados como el rencor"  
(Boccanera, 1982: 101).

En el poema, el hablante lírico recuerda un romance que tuvo hace mucho tiempo con una salonera, quien envejeció perdiendo la preferencia de los clientes del lugar:

"triste final el tuyo:  
deambular por las mesas / maldecir a las  
barcas  
escupir en el vino de aquellos marineros que  
hoy  
prefieren a Luz / la pelirroja  
y no hay prosperidad ni buen tiempo o  
futuro"  
(Boccanera, 1982: 101).

El yo lírico **rememora** con melancolía su relación con esa mujer y observa el triste final de ella. El tango de Manzi le sirve para caracterizarla después de haber perdido la juventud: ahora es una mujer rencorosa.

También se manifiesta un prototexto del tango y el poema-metotexto "Tango de la contorsionista" de

Sordomuda. Se trata de dos fragmentos del tango "Trenzas" del compositor Homero Expósito":

"Vivo agarrado de su trenza larga como de  
una cornisa.  
Si algún día tratara de frenarla, despertaría  
su furia.

De serpentear es ella,  
de culebrear su trenza  
"sabor de mate amargo",  
Cuando ovillada en sus talones se duerme  
sobre la cabeza de un alfiler.

Anoche soñé que un enjambre de brazos me  
levantaba en **vilo** para arrojarme lejos de  
su carpa.

¿La extrañaba después? ¿**Hubo** remordimien-  
to?

Que siempre voy colgado de su trenza "nudo  
atroz de cuero crudo"  
y ella no baila de este pie"  
(Boccanera, 1991 a: 39).

En el metatexto, el hablante lírico presenta al personaje Sordomuda (que como se indicó simboliza la poesía) como una contorsionista circense que posee una larga trenza, por medio de la cual trata de acercarse el yo lírico a la Sordomuda. Pero ella le rehúye y él insiste en ir tomado de la trenza, que es el medio de pertenecer a la contorsionista, es decir, de ser poeta.

El trabajo del hablante lírico es inverosímil, debe siempre ir asido a la trenza de la contorsionista-Sordomuda. Los fragmentos de la canción de Expósito caracterizan esa dificultad: la trenza sabe a mate amargo y es un nudo atroz de cuero, entretejido que simboliza las múltiples combinaciones de la poesía, siempre difíciles de definir y poseer. Esta dificultad expresa el prototexto de Homero Expósito.

### Citarse a sí mismo: la reescritura

La intertextualidad se convierte en "autointertextualidad" cuando un espacio textual "propio" se transforma en prototexto; así ocurre en el poema "¿A esto le llamas ayudarme?" de Sordomuda:

Yo dije "bésale las piernas a la poesía".  
Y también "bésale las palabras".  
Yo dije "hurga su lengua".  
Y dije "hasta que abra los brazos".  
Yo dije "bésale las piernas, las palabras".  
Y dije "hasta que no dé más."  
Y "hasta que pida más".

Y dije "hasta que cante".  
A qué alegar ahora si ella en verdad cantó.  
¿Fue un sueño?  
¡Qué más da si era mímica y disco, si era  
patraña y ruido!  
Sé que **la** oí cantar,  
¿qué cambia que hubiera sido de otro modo?"  
(Boccanera, 1991 a: 42).

El metatexto-prototexto hace referencia al poema **III** de *Polvo* para *morder*:

"bésale las piernas a la poesía  
aunque diga que no / que aquí nos pueden  
ver  
bésale las palabras hurga su lengua / hasta  
que abra los brazos y diga ¡**Santo** Dios!  
o hasta que santodiós abra los brazos de  
escándalo  
bésale a la poesía a la loba  
aunque diga que no que hay mucha gente que  
aquí nos pueden ver / bésale las piernas las  
palabras  
hasta que no dé más hasta que pida más  
hasta que cante" (Boccanera, 1986: 40).

En este texto se desacraliza la poesía tradicional debido a que la voz lírica insta a irrespetar las normas aportadas por la tradición a la poesía, a llevar los experimentos a sus últimas consecuencias, hasta hacer que "santodiós abra los brazos de escándalo". Tal búsqueda iconoclasta y experimental conlleva una directriz, la irreverencia ante el lenguaje, los símbolos sagrados, las costumbres y el mismo concepto de poesía como inspiración divina.

En "A esto le llamas ayudarme", el poema **III**, prototextual, es la base de la reflexión acerca de la poesía, sus alcances en sí misma y en la mano del poeta que la está escribiendo. En un primer momento, la conclusión es positiva, la poesía ha cantado, se concretó una intención, cualquiera que fuera; ¿y si todo hubiese sido un sueño?, no importa, el convencimiento del trabajo continuo es suficiente.

El poema "Autoplagio", también de *Sordomuda*, es un texto que reflexiona sobre lo enunciado en un poema anterior. Este metatexto es el siguiente:

"Latigazos de sombra desordenan tu cuerpo,  
en la fotografía donde te estoy pensando,  
y soy el extranjero que descubrió tu rostro  
y se animó a escribirlo, que era como  
besarlo"  
(Boccanera, 1991 a: 63).



## BIBLIOGRAFÍA

- Amoretti, María. 1992. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Bajtín, Mijaíl M. 1985. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bajtín, Mijaíl M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Boccanera, Jorge. 1976. *Contraseña*. La Habana: Casa de las Américas.
- Boccanera, Jorge. 1979. *Música de fagot y piernas de Victoria*. Lima: Editorial Ruray.
- Boccanera, Jorge. 1982. *Los ojos del pájaro quemado*. 2 edición. México: Editorial Katún.
- Boccanera, Jorge. 1986. *Polvo para morder*. Buenos Aires: Ediciones Libros de Tierra Firme.
- Boccanera, Jorge. 1991a. *Sordomuda*. San José: EDUCA.
- Boccanera, Jorge. 1991b. *Entrevista*. San José, 12 de diciembre. (Comunicación personal).
- Cameron, Juan. 1991. "Boccanera y la Sordomuda". *Liberación*. (Malmo, Suecia), 13 de setiembre.
- Gutiérrez, Joaquín. 1991. "La Sordomuda". *Semanario Universidad*. (San José, C.R.), 13 de setiembre. Suplemento Los Libros.
- Kristeva, Julia. 1974. *El texto de la novela*. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen.
- Kristeva, Julia. 1978. *Semiótica*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos. V 1 y 2.
- Lentini, Javier. 1984. "Boccanera, ojos proféticos". *Hora de poesía*. (Perú)n. 31: 41-43.
- Morales, Carlos. 1991. "Poesía de madurez en Boccanera". *Semanario Universidad*. (San José, C. R.), 16 de agosto. Suplemento Los Libros.
- Navarro, Desiderio. 1986. "Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguera". *Casa de las Américas*. (Cuba) n. 154: 145-151, enero-febrero.
- Navarro, Osvaldo. 1991. "¿Poesía posmodernista?" *Bohemia*. (Cuba)n. 83: 55, diciembre.
- O'hara, Edgar. 1984. *Los ojos del pájaro quemado*. En: *Cuerpo de reseñas*. Lima: Ediciones del Azahar.
- Rodríguez, Víctor. 1984. "Boccanera, o el pan mojado en luz". *Casa de las Américas*. (Cuba)n. 142: 183-188, enero-febrero.
- Sarabia, Rosa. 1989. "Innovación técnica y compromiso ideológico en la poesía de Jorge Boccanera". *Casa de las Américas*. (Cuba) n. 175: 42-52, julio-agosto.
- Veiravé, Alfredo. 1976. *Literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.