

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN LETRAS  
LATINOAMERICANAS

*LA IRONÍA COMO ELEMENTO DE CRÍTICA AL ESTUDIO SEMIÓTICO DE  
JULIA KRISTEVA EN EL POEMA “SOBRE LA INUTILIDAD DE LA  
SEMIOLOGÍA” DE JORGE ENRIQUE ADOUM*

ANDRÉS BUSTAMANTE ORTIZ

ASESOR

DR. MARCO URDAPILLETA MUÑOZ

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO

OCTUBRE DE 2017

## ÍNDICE

Introducción.....	2
1. Jorge Enrique Adoum: vida y obra.....	6
2. Análisis lírico de “Sobre la inutilidad de la semiología”.....	14
2.1. “Sobre la inutilidad de la semiología”.....	16
2.2. Análisis métrico—rítmico.....	28
3. La ironía como elemento de crítica.....	40
3.1. Hacia una caracterización de la ironía.....	41
3.2. Julia Kristeva y la semiología.....	52
4. Interpretación del poema.....	58
5. Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	88

## Introducción

Jorge Enrique Adoum (1926-2009) fue un poeta ecuatoriano, ganador de múltiples premios a nivel internacional y autor de una vasta obra literaria. En 1993 publicó el libro *El amor desenterrado*, en el que se incluye el poema “Sobre la inutilidad de la semiología” (cfr. Adoum, 2008).

El título “Sobre la inutilidad de la semiología” sugiere la intención del poema, sin embargo ésta es poco clara en una primera lectura, debido a que el poema parece concentrarse en el suicidio y no en la semiología. En el video del “Primer encuentro iberoamericano de poesía Ciudad de México 2006”, que difundió Círculo de Poesía en Youtube, Jorge Enrique Adoum señala que todas las citas en el poema pertenecen a Julia Kristeva; sin embargo, aunque en el poema aparece mencionada junto con algunos de sus términos, la relación continúa siendo poco clara. Por esta razón, en este trabajo se realizará un análisis global de “Sobre la inutilidad de la semiología”, donde se explicará cuál es dicha “inutilidad”.

Tener presente que Jorge Enrique Adoum dedicó su obra, primero, a los problemas sociales y étnicos de Ecuador y, más tarde, a las dolencias de la sociedad contemporánea, permite concebirlo como un poeta comprometido con la justicia y la libertad del ser humano. Mientras que Julia Kristeva, en el primer periodo de su producción académica, figuró entre los intelectuales europeos más representativos del estructuralismo francés, cuyo enfoque científico de las humanidades pretendía encontrar las estructuras a través de las cuales se produce el significado dentro de una cultura (cfr. Sokal, 1999).

“Sobre la inutilidad de la semiología” presenta una dicotomía entre la sistematización científica y la libertad literaria. Esta división comienza cuando la voz poética realiza una digresión al no comprender el abigarrado lenguaje de Kristeva (a quien se cita en el poema); dicha desviación concluirá en una disertación sobre el suicidio, la cual contrastará los

alcances del análisis semiótico. El estudio que aquí se desarrolla partirá de estos elementos antitéticos para demostrar de qué manera se critica al semanálisis a través de la ironía.

Vale la pena analizar este poema, debido a que presenta diversas complejidades de orden estructural y temático, las cuales pueden aclararse a través de una revisión minuciosa.

La principal dificultad de “Sobre la inutilidad de la semiología” se encuentra en reconocer y comprender dónde y cómo se desarrolla la crítica al estudio semiótico, así como su relación con el suicidio. Por ello, la presente investigación propone un análisis que permite identificar estos puntos.

Los rasgos de ironía, digresión y humor presentes en el poema podrían ser poco claros para el lector ordinario, o incluso especializado, por lo que se pretende explicarlos en las siguientes páginas. Dichas cualidades son indispensables para comprender la intención del poema: “Sobre la inutilidad...” habla de una sociedad que, al no encontrar el sentido de su vida, recurre a la “muerte autónoma”. Utiliza la semiótica de Julia Kristeva para sugerir que los estudios meramente formales no sólo resultan inoperantes en el mundo académico, sino que tampoco resuelven los problemas fundamentales del ser humano, como, entre otros, el suicidio o las injusticias sociales. Para demostrar lo anterior, hace falta un estudio pormenorizado del poema.

Aunque aparentemente existen múltiples estudios sobre el escritor ecuatoriano, en internet sólo es posible encontrar breves reseñas, comentarios o entrevistas donde la obra queda de lado. Sin embargo, en el último y más extenso análisis al respecto, titulado *La poesía de Jorge Enrique Adoum en el contexto social, político e histórico ecuatoriano* (2010), tesis doctoral presentada en la Universidad de Salamanca por José R. Guzmán, éste condensa las investigaciones anteriores y estudia el periodo de preocupaciones históricas y étnicas de Adoum. A pesar de las dimensiones del trabajo, éste no repara en la prosa de Adoum ni analiza la última etapa de su producción, por lo que tampoco incluye “Sobre la

inutilidad de la semiología”.

En cuanto a los estudios citados en la tesis referida, la mayoría se concentra en los primeros libros del poeta, *Ecuador amargo* (1949) y *Los cuadernos de la tierra* (1952). Además, gran parte de los textos fueron publicados antes de 1992, año en el que apareció “Sobre la inutilidad de la semiología”.

Si bien como objetivo principal se realizará una interpretación general del poema, en la cual se resaltarán los elementos de ironía, humor y digresión, para demostrar cómo y dónde opera la crítica a la semiología, en oposición a la libertad poética, se considerarán los siguientes puntos como objetivos particulares en la elaboración de esta tesis:

1) Identificar los elementos más importantes del semanálisis de Julia Kristeva en el poema.

2) Presentar la crítica que el poema hace a la semiología.

3) Demostrar los tres niveles en los que se desarrolla la crítica en el poema: el primero, al ridiculizar los conceptos y el estilo de Kristeva. El segundo, cuando la voz poética reconoce que en la vida cotidiana la lectura de los signos es falible. Y el último, al exponer la desigualdad social entre Latinoamérica y Europa.

3.1) Mostrar a la ironía, la digresión y al humor como los elementos poéticos que permiten la crítica ya mencionada.

3.2) Mostrar la relación dentro del poema entre la crítica al semanálisis de Kristeva y el suicidio.

3.3) Mostrar la crítica a la desigualdad social entre Latinoamérica y Europa.

Para cumplir con lo anterior y asegurar la comprensión del lector, el estudio procederá de la siguiente manera:

1. Se partirá de un análisis lírico, en el que se expondrán las características formales del

poema. Para ello se echará mano de teóricos como Henoc Valencia Morales, César Fernández Moreno, José Domínguez Caparrós, Francisco Estrada López e Isabel Paraíso.

2. Se marcarán los elementos del semanálisis de Kristeva presentes en el poema.
3. Se explicarán los tres niveles en los que está presente la crítica a dichos elementos y qué juzga cada uno: el primero, al ridiculizar los conceptos y el estilo de Kristeva. El segundo, cuando la voz poética reconoce que en la vida cotidiana la lectura de los signos es falible. El tercero, cuando señala la desigualdad entre Europa y América Latina.
4. Se realizará, siguiendo la propuesta analítica de Helena Beristáin (2004), una interpretación del poema “Sobre la inutilidad de la semiología”, la cual permitirá entender las alusiones que el poema presenta y destacar los elementos necesarios para comprender el sentido de éste.
5. Finalmente, se mostrará que el poema exalta las virtudes reflexivas de la poesía (en este caso en torno al suicidio), ante el limitado estudio de los signos que propone la semiología de Julia Kristeva.

## 1. Jorge Enrique Adoum: vida y obra

Jorge Enrique Adoum nació en Ambato, Ecuador, en 1926. Ochenta y tres años después, en 2009, falleció en su país natal, luego de haber publicado más de 30 libros y de recibir varios premios de renombre internacional, tales como el Premio Nacional de Poesía (Ecuador, 1952), el Concurso de poesía de Casa de las Américas (La Habana, 1960), el Premio Xavier Villaurrutia (México, 1976) por su famosa novela *Entre Marx y una mujer desnuda* y el Premio Nacional de Poesía Eugenio Espejo (Ecuador, 1989); además, fue profesor *honoris causa* en diferentes universidades de Latinoamérica y Miembro de Honor en instituciones culturales de América y Europa (cfr. [www.jorgenriqueadoum.com](http://www.jorgenriqueadoum.com)).

Gracias a la Fundación Jorgenrique Adoum –la cual está a cargo de su esposa e hijas–, a las múltiples entrevistas que se le hicieron en vida y al documental *Jorgenrique* (2010), que dirigió Poncho Álvarez W., hoy se difunden los momentos más relevantes en la vida profesional del poeta. Agregar esta información en una tesis que pretende escudriñar el sentido de un poema, no está de más, debido a que la obra de Adoum es un proceso que refleja los cambios del mundo, de América Latina, de Ecuador y de su persona. Por lo que, si se desea comprender cómo escribió su obra, y cómo fue que ésta evolucionó a lo largo de su vida, se debe tener en cuenta dichos elementos extratextuales.

Lo primero que hay que mencionar sobre Jorge Enrique Adoum es que proviene de una familia de libaneses que se mudaron a Ecuador en la primera década del siglo XX. Su padre era pintor y practicaba las ciencias esotéricas; fue famoso por curar al dictador ecuatoriano Federico Paez y por la publicación de libros esotéricos (cfr. *La caja de pandora*).

Este ambiente permitió al joven Adoum aprender a leer antes de entrar al colegio, pues no fue sino hasta que cumplió 11 años, en 1937, cuando entró a la escuela, pero sólo como oyente. Un año más tarde, comenzó en Ecuador la dictadura de Enríquez Gallo (cfr.

Vladimiro).

Más tarde, Adoum tomó clases en un colegio jesuita y posteriormente, en el año de 1942, comenzó a estudiar Derecho en la Universidad Central de Ecuador; sin embargo tuvo que abandonar sus estudios dos años más tarde (cfr. 3 Jorgenrique).

A los 17 años, cansado del ambiente familiar y luego de pelear con su padre, decidió escapar a Chile con uno de sus amigos de toda la vida, José Arturo Carrera. En su casa mintió, diciendo que había recibido una beca para estudiar en Chile. Al ver que sus padres no mostraron interés por la noticia del joven Adoum, no postergó más su viaje y se marchó con muy poco dinero.

Una vez en Chile comenzó a escribir crónicas de cine, para subsistir. Sin embargo, su fortuna cambió en 1944, cuando, en una reunión de intelectuales, conoció a Pablo Neruda, quien le pidió que fuera su secretario. Dicho trabajo consistía en transcribir o hacer copias de documentos y poemas. Gracias a esto no sólo terminó sus estudios en Filosofía y Derecho, sino que su relación laboral se transformó en una estrecha amistad, la cual le dio la oportunidad de conocer a escritores como Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, entre otros (cfr. 3 Jorgenrique).

Desafortunadamente, ese trabajo sólo duró un par de años (1945-1947), debido a que las autoridades chilenas comenzaron a perseguir a Neruda y a sus allegados. En 1948 Adoum se vio orillado a abandonar Chile y a volver a su país de origen, donde residió por un tiempo con amigos de sus padres.

De nuevo en Ecuador, fue profesor de literatura; director de las ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde trabajó muy de cerca de Benjamín Carrión, personaje fundamental para el desarrollo de la cultura en Ecuador; más tarde fue director nacional de Cultura en el Ministerio de Educación (cfr. Rivas).



En 1963 pudo viajar a Egipto, India, Japón e Israel, gracias a un programa de la UNESCO. Luego, entre 1964 y 1966, vivió en Pekín, donde trabajó en una agencia de noticias, como parte de un equipo de traductores. El propio Jorge Enrique confiesa que durante ese periodo no pudo escribir nada, ya que carecía de problemas que lo motivaran a continuar su labor poética (cfr. La caja de pandora).

Más tarde, en París, se desempeñó como reportero y locutor de la Radiodifusión y Televisión de Francia. Ahí presenció parte de las movilizaciones del Mayo francés, acontecimiento que marcó profundamente su vida (cfr. 3 Jorgenrique). Después, entre 1969 y 1986, un año antes de volver por última vez a Ecuador, trabajó como funcionario de las Naciones Unidas en Ginebra y de la Unesco en Francia (cfr. <http://www.jorgenriqueadoum.com>).

Apesar de la activa carrera política que mantuvo y defendió Jorge Enrique a lo largo de los años, Alejandro Carrión afirmó que “Adoum continuó fiel al partido comunista no obstante su sensualidad, su sibaritismo y su innata actitud aristocrática que lo hace reacio a toda transición gregaria” ([www.diccionariobiograficoecuador.com](http://www.diccionariobiograficoecuador.com)).

Debido a su amplia labor poética y a la repercusión de su literatura en América Latina y el mundo, en 2004 la Casa de la Cultura Ecuatoriana lo postuló para el Premio Cervantes; sin embargo, no lo ganó. Además, entre múltiples homenajes que se le hicieron en vida, Margarita Lazo -cantante, escritora y productora ecuatoriana- musicalizó uno de sus poemas, “En el principio era el verbo” (cfr. La caja de Pandora).

La poesía de Adoum se caracteriza por denunciar los problemas de la sociedad contemporánea, tales como la soledad, la represión política, el consumismo, el suicidio, entre otros. “Adoum no canta: monologa, reflexiona o conversa” (Rivas, 1992: 21). A pesar de la constante experimentación estilística y de la manera en que consiguió flexionar el lenguaje a

lo largo de su obra, jamás dejó de lado las preocupaciones reales, no sólo de los ecuatorianos, sino del hombre en general.

A lo largo de su vida, Jorge Enrique Adoum delineó una poética, que si bien nunca fijó como tal, sí puede observarse en ciertas regularidades en la evolución de su obra o en la ponencia que presentó el 31 de octubre de 2003 con motivo del “Poesía Mano a Mano: Memoria Sonora de Poesía Ecuatoriana”, un proyecto del Centro Experimental Oído Salvaje, dirigido y producido por Fabiano Kueva y Mayra Estévez (cfr. Oído Salvaje). En dicha participación, Adoum declara que para él “la poesía es un grado de excelencia de las cosas”, la cual se encuentra por igual en la vida como en el arte.

Para Adoum, la poesía no es un espectáculo ni una manera de ganar fama, sino una cualidad intrínseca de los textos. Entre los autores que menciona en su ponencia se encuentran Quevedo, Rimbaud, Vallejo, Neruda, Escudero, Miguel Hernández, Dávila Andrade, Paul Éluard, Homero, Borges, Kavafis, Eliot, Pessoa, Valéry, Whitman y Pavese. Esto deja ver que poseía un acervo que oscilaba entre la tradición y la ruptura poética; además, que compartía con cada uno de estos poetas al menos una de sus preocupaciones: la denuncia social, la condición personal del hombre y la renovación del lenguaje.

En cada uno de los autores se podría encontrar alguna relación con Jorge Enrique; sin embargo, con quien existe mayor semejanza, es Cesare Pavese, quien dijo que “el acto de la poesía [...] es una voluntad absoluta de ver claro, de reducir a razón, de saber” (Pavese, 1994: 81).

Jorge Enrique Adoum concluyó al respecto que

si sigue siendo testimonio de quien fue despellejado por la realidad y habla en nombre de otras víctimas, y en su propio lenguaje; si logra advertir cómo está hecha esa realidad, y cómo podría ser gracias a las voces del poeta y otros subversivos; si es también confesión individual y colectiva (dentro del confesionario está el mundo), de todos cuantos no habían podido hablar; si atraviesa el silencio sin más fe que la palabra y la creencia en el porvenir; si

propugna la solidaridad y el amor, pese al prójimo, como comportamiento; no hallo definición más justa ni más bella que la de Luis Cardoza y Aragón: “la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”. Quizá me aferro a ella por la necesidad que el ser humano tiene hoy día de comprobarse que existe, pese todo cuanto le han hecho, pese a todo cuanto se lastima a sí mismo; o sea que me aferro a ella, entendiendo la poesía como la abolición de la muerte ( “Arte Poética”, 2011).

Por otro lado, la tradición literaria de Ecuador comenzó en 1910 con los modernistas o “decapitados”, denominados así debido a que la mayoría de sus integrantes se suicidó. Sin embargo, años más tarde, este grupo fue criticado por alejarse de la realidad social. Una vez superada la vanguardia, en 1930, alcanza su esplendor el realismo social, corriente de la cual Jorge Enrique es heredero (cfr. Guzmán, 2010). Cabe señalar que ésta fue una época de reconocimiento internacional para la literatura ecuatoriana, “debido a que procedían de una calidad y estilo antes desconocido, mestiza, y por lo tanto original y genuina, y también a que por primera vez se hacía presente en la literatura ecuatoriana personajes como el indio, el mestizo, el cholo y el montubio” (Guzmán, 2010: 361).

Sin embargo, un elemento sustancial para comprender el fondo y la forma de la poesía de Adoum, se encuentra en los cambios ideológicos que se sufrieron a mediados del siglo XX en América latina, tal y como lo expone Saúl Yurkiévich, al referirse al periodo que comprende las décadas de 1960 y 1970:

Crisis del idealismo romántico, pasaje de los nerudianos a los vallejeanos, conciencia crítica desgarrada, desacralizada, transición entre el psicologismo y el sociologismo, agresividad, libertad de expresión, avance del coloquialismo y del prosaísmo, pluralidad formal y estilística, discontinuidad, inestabilidad, ruptura, apertura, cosmopolitismo, tales son [...] los rasgos comunes, las líneas de fuerza de la poesía que se hace hoy [1972] en América (Yurkiévich, 1972: 7).

Tales rasgos, por supuesto, se encuentran en la obra de Adoum. Mas no gracias al contexto ecuatoriano, ya que a finales de los años 60 “era un periodo en el cual en Ecuador no pasaba nada, no había ideas, no había ideologías, no había movimientos que las impulsaran (www.jornaldepoesia.com). Sin embargo, como ya se mencionó, fue gracias a sus diversos

viajes, principalmente el que hizo a Francia, que pudo empaparse de los pensamientos artísticos y filosóficos que constituían la vanguardia en aquel momento.

Ante todos estos cambios en el contexto y en la obra de Adoum, José Raúl Guzmán Barcenas, quien realizó el último y más extenso estudio sobre el poeta en 2010, divide la producción literaria del ecuatoriano en dos: la primera, que corresponde al periodo de 1950 a 1960, es una poesía preocupada por la condición histórica, étnica y cultural de Ecuador. Cabe señalar que los artículos y entrevistas localizados en Internet se interesan en este periodo. El segundo, que va de 1960 hasta la muerte de Adoum, “corresponde al ‘viraje’ estilístico caracterizado por una escritura de corte coloquial y contemporáneo, influida por circunstancias actuales más que por ancestrales o aborígenes” (Guzmán, 2010: 15).

Sin embargo, esta división no es la única dentro de la obra del poeta ecuatoriano: “la poesía de Adoum está llena de contrastes, frente al amor está el rechazo, frente al pueblo la burguesía, frente a la revolución la conservación, frente a la aglomeración la soledad” (Guzmán, 2010: 319). Dicha antítesis se representará en toda su obra. Como se verá más adelante, “Sobre la inutilidad de la semiología” no es la excepción.

Su primer libro de poemas se tituló *Ecuador amargo* y fue publicado por primera vez en 1949. Al leerlo, el escritor, ensayista, crítico de arte y miembro de la Real Academia de la Lengua Española, Hernán Rodríguez Castelo, dijo: “Adoum rompió el verso, radicalizó la metáfora y acercó la palabra poética de una realidad hecha de sombras y de gritos, de aconteceres grises, queda sólo la protesta como vehículo de redención” ([www.diccionariobibliograficoecuatoriano.com](http://www.diccionariobibliograficoecuatoriano.com)). Varios años más tarde, el autor confesó que se lamentaba por la influencia tan marcada de Neruda en este libro.

Sin embargo, su poesía cambió radicalmente desde la publicación de *Yo me fui con tu nombre por la Tierra* en 1964, el cual “mostró a un Adoum en plena transición a otros lenguajes [...] luego adopta un lenguaje de radical ironía, libre y hasta caprichoso”

([www.diccionariobibliograficoecuatoriano.com](http://www.diccionariobibliograficoecuatoriano.com)). El poema que aquí nos ocupa es, sin lugar a dudas, heredero directo de esta transición y de múltiples reflexiones que se fueron perfilando a lo largo de treinta años.

Estos cambios, comenta el propio Adoum, se deben a que “Me di cuenta de que en la vida tengo un gran sentido del humor, [...] pero frente a cada página ponía una seriedad como de juez, como si fuera siempre la primera o la última que iba a dejar escrita. Entonces incorporé ese sentido del humor a la escritura” ([www.jornaldepoesia](http://www.jornaldepoesia)). Esta confesión confirma las intuiciones de esta investigación y, por lo tanto, reafirma el camino que tomará la tesis: hay un *ethos* voluntariamente irónico e irreverente en la poesía de Jorge Enrique; sólo queda desentrañar la forma en que lo hace, sus motivaciones y el sujeto al que juzga.

El resto de la crítica ha coincidido en que la obra de Jorge Enrique Adoum puede ser oscura, pero nunca deja de lado las preocupaciones sociales e individuales del hombre; que busca, por medio de la poesía, redimir la dignidad y promover la conciencia cívica de los pueblos; y que su obra ha sido influyente gracias a que consiguió remover conciencias en Ecuador y el resto de América Latina.

Por último, como elemento fundamental para el estudio que a continuación se desarrolla, se apunta que: en la entrevista que publicó Miguel Molina el 14 de diciembre de 2009 en *Círculo de Poesía*, Jorge Enrique Adoum asevera dos cuestiones acerca de su obra literaria: la primera es que creía que el objetivo principal de la poesía era cambiar los esquemas de la sociedad; la segunda, que siempre escribió sobre Ecuador. Estas dos afirmaciones se retomarán durante la interpretación, ya que en una lectura superficial del poema, parecen quedar en entredicho. Sin embargo, se atenderá este asunto a su debido tiempo.

Ahora bien, como ya se dijo, el poema que se analizará en esta tesis, “Sobre la inutilidad de la semiología”, pertenece al segundo periodo del autor, el de corte coloquial, y

apareció en el libro *El amor desenterrado* en 1993; aunque la antología *El tiempo y las palabras*, de 1992, ya lo incluye, en el segmento “Textos recientes”.

Para quien no está familiarizado con “Sobre la inutilidad de la semiología”, se resumirá, a grandes rasgos, el contenido del poema: la voz poética narra que luego de leer a Julia Kristeva, se detiene a contemplar la tarde, pues no ha logrado comprender la semiología de dicha autora. Se encuentra cavilando sobre este asunto, cuando ve a una muchacha que se desnuda en el departamento de enfrente. Con sólo mirarla, intuye que esta muchacha quiere suicidarse. A partir de esta observación, se desata una extensa reflexión en torno al suicidio, en la cual abundan irónicos comentarios al respecto y otros muy serios. Finalmente, la voz poética concluye que, debido a las condiciones en las que vive la muchacha, la idea de que ella quiera suicidarse es inverosímil, por lo que afirmará más adelante que su disertación sobre la “muerte autónoma” es intrascendente, igual que los postulados de Julia Kristeva.

## 2. ANÁLISIS LÍRICO

En este capítulo se realizará un análisis métrico-rítmico del poema de Jorge Enrique Adoum. Para ello, se expondrán los motivos considerados en la elección de la edición. Se incluye la versión íntegra del poema, en la cual se han señalado el número de versículos y de sílabas métricas, así como las respectivas anotaciones correspondientes a la comparación de las versiones. Posteriormente, se analizan las características formales del poema, perfilando la relación de la forma con el sentido del poema.

Durante la elaboración de esta tesis, uno de los avatares que surgieron fue seleccionar la edición que se emplearía para estudiar el poema.

Primero se analizó el poema por medio del video que proporcionó Círculo de Poesía en Youtube y que pertenece a la compilación de videos “Poetas mayores de Iberoamérica”. Posteriormente, el audio se cotejó con la versión de Vladimiro Rivas Iturralde en *El tiempo y las palabras* (1992).

Aunque Vladimiro Rivas es un intelectual afamado en México y Ecuador por sus diversas aportaciones al estudio de la literatura ecuatoriana, entre otras (cfr. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)), los valiosos cuestionamientos del investigador Francisco Javier Beltrán Cabrera ayudaron a buscar una tercera edición, debido a que, por ser una antología anterior a *El amor desenterrado*, podría tener alguna modificación con relación a las ediciones sucesivas.

Luego de contactar a José Raúl Guzmán Barcenas y corroborar que no hay estudios sobre Jorge Enrique Adoum posteriores al que él realizó en 2010, me facilitó la dirección electrónica de la Fundación Jorgenrique Adoum. A través de ésta, mantuve correspondencia con Alejandra Adoum, hija del poeta, quien, con mucha amabilidad, me hizo llegar la versión

que corresponde a *Poesía hasta hoy* (2008), la cual fue revisada por su padre antes de morir. En su correo explica lo siguiente:

Muy buenas tardes.

Aún no podemos enviar al exterior el documental *Jorgenrique* pues estamos revisando las tarifas de correo para que la adquisición no resulte demasiado cara. No obstante, si alguien puede comprarlo aquí y enviárselo, sí nos quedan copias disponibles del último tiraje.

En cuanto a *Sobre la inutilidad de la semiología*, le estoy adjuntando una copia en pdf de la última edición del poema, que apareció en *Poesía hasta hoy* (2008) y fue revisada por el propio Jorgenrique.

Mucho le agradeceré acusarme recibo de este correo.

Saludos cordiales,

Alejandra Adoum (17/11/2016).

Luego de cotejar las tres versiones, se decidió utilizar la versión de 2008 para la elaboración de esta tesis. De igual forma, se incluyen las diferencias que se percibieron en la comparación y cómo estas influyen en la recepción del poema, cuando así llega a suceder.

La mayoría de los cambios que el lector observará se deben a la distribución de los versos, debido a que la edición de *El tiempo y las palabras* utilizó una caja tipográfica más pequeña que la de 2008; sin embargo, algunos de estos cambios también pretendían hacer más evidente la relación, o la independencia, según el caso, semántica, entre los versículos del poema. También es posible percibir que el autor modificó algunas palabras en las citas de Julia Kristeva, tal vez debido a que en la última versión él mismo hizo la traducción.

Quizá la diferencia más notable, y que influye en la recepción del poema, es la desaparición de dos estrofas. La versión de Vladimiro Rivas (1992) contaba con siete estrofas; mientras que la de *Poesía hasta hoy* (2008), tiene cinco. Debido a que esta modificación se considera importante, en los momentos pertinentes se hará la aclaración de que ahí se diferenciaba un párrafo de otro, ya que cada uno es una unidad de sentido.

Por los motivos hasta aquí expuestos, y sin más más preámbulos, se presenta la versión de 2008, en la cual se ha marcado el número de sílabas métricas y de versículos que componen el poema.



## “Sobre la inutilidad de la semiología”

Jorge Enrique Adoum

Núm. Versículo	Sílabas métricas
1. Domingo. Tan agosto que me cuesta imaginar que a veces me ha dolido literal y metafóricamente el corazón.	[37]
2. Estuve tratando de conciliar la semántica con el verano y su cerveza adyacente	[27]
3. y la gnoseología con la nostalgia de un país donde a esta hora el mediodía se echa al mar arrastrando adolescentes en racimos, <sup>1</sup>	[45]
4. tratando de comprender por qué «es <sup>2</sup> en la relación con la lógica de la palabra [...] donde adquiere su valor signifiante la reunión no sintética que actúa en el significado poético» <sup>3</sup>	[62]
5. Pero no pude, pese a mis sogas cartesianas: en el <sup>4</sup>	[17]
6. balcón de la casa de enfrente una muchacha desnuda, hembra hasta abajo,	[21]
7. se ha puesto a mirar desolándose el vecindario de chimeneas y de antenas, mástiles sucesivos de un puerto sin mar donde alguien tomara	

---

<sup>1</sup> 1992: “y la gnoseología con la nostalgia de un país donde a / esta hora // el mediodía se echa al mar arrastrando adolescentes / en racimos,”

<sup>2</sup> 1992: “por qué “en la relación...”

<sup>3</sup> 2008: Al pie de página: “Esta y las demás citas en Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Collection «Tel Quel», Éditions du Seuil, Paris, 1969. La traducción es mía.”

<sup>4</sup> 1992: Integrado en el verso 6.

fotografías despidiéndose, <sup>5</sup>	[56]
8. trata de cerrar las persianas (con la cabeza baja llora	[18]
9. rubia bajo el cabello hasta los hombros) <sup>6</sup>	[13]
10. y puesto que ya pasó el sol, cartero de los	
domingos por la tarde,	[21]
11. y que nadie recuerda cómo irá a ser de azul el	
temblor de la brisa de septiembre, <sup>7</sup>	[25]
12. pienso que anticipa la noche, antojadiza, ambigua	
entre la incontinencia y el desánimo,	[31]
13. porque cuando esto sucede a esta hora y ella está <sup>8</sup>	
ya desvestida	[22]
14. suele haber adentro un hombre dispuesto a rehacer	[16]
15. unavezmentemás esa historia que más que las otras	
comenzó en el Génesis	[25]
16. y a probar cada vez que le sea dable los frutos del	
bien y del mal (he visto desde aquí también las	
piernas y el tronco del conocimiento) <sup>9</sup>	[41]
17. ya sin temor a la fingida curiosidad del Señor con	
sus preguntas, <sup>10</sup>	[21]
18. el mismo que antes de darle mujer al hombre <sup>11</sup>	
había dicho del hombre «No es bueno que	
esté solo»	[30]
19. (¿y la relación con la lógica de las palabras?),	[15]

<sup>5</sup> 1992: “se ha puesto a mirar desolándose el vecindario de / chimeneas y de antenas, mástiles sucesivos de / un puerto sin mar donde alguien tomara / fotografías despidiéndose,”

<sup>6</sup> 1992: Parte del verso 8.

<sup>7</sup> 1992: Versos 9 y 10 constituían un único verso.

<sup>8</sup> 1992: “esta ya / desvestida”

<sup>9</sup> 1992: “y a probar cada vez que le sea dable los frutos del bien / y del mal (visto desde aquí también las piernas / y el tronco del conocimiento)”

<sup>10</sup> 1992: “señor con sus / preguntas”

<sup>11</sup> 1992: “al hombre había / dicho del hombre”

20. sin avergonzarse ninguno de los dos de estar desnudo, [17]  
 más bien orgullosos ambos de la perfección<sup>12</sup>  
 estatuaria de los cuerpos comunicantes, «la permutación dialógica<sup>13</sup> de los dos significantes por un significado», [50]
21. agradecidos de no estar más en el Paraíso, tan aburrido como un domingo de tarde en las Galápagos, [33]
22. pero en tal caso no se llora, a menos que se trate de esa frecuente cópula disyuntiva (donde adquiere su valor signifiicante la reunión no sintética)<sup>14</sup> [50]  
 o que no haya nadie esperando que ella vuelva del balcón a la cama para envaginarse y nadar en mujer en la penumbra [38]
23. y que pese a sus flancos que me turban de lejos y que, vistos desde aquí, abren en dos el cielo, [30]
24. que pese a sus pechos que refrescan —vistos desde aquí parecen cargados de un zumo de atardecer— sea sola,<sup>15</sup> [41]
25. interminablemente intermitentemente sola, [15]
26. y a causa del crepúsculo, de la cerveza, de otras mujeres donde antes fue verano [27]
27. y sobre todo de esta higiénica manía de esperar lo peor objetivo para esquivar la cobardía que es

---

<sup>12</sup> 1992: “de la perfección estatuaria / de los cuerpos”

<sup>13</sup> 2008: Se agrega la palabra “dialógica” — 1992: “la permutación de los dos significantes por un significado”

<sup>14</sup> 1992: “pero en tal caso no se llora a menos que se trate de / esa frecuente cópula disyuntiva (donde adquiere / su valor signifiicante la reunión no sintética /”

<sup>15</sup> 1992: “atardecer— / sea sola,”

- sólo el temor a lo imprevisto, [45]
28. pienso que en este momento ella es la única mujer  
de la tierra y que va a matarse dejándonos a  
todos viudos: al fin y al cabo es domingo de  
tarde.<sup>16</sup> [47]
29. (Yo sé que «la poesía enuncia la simultaneidad,  
cronológica<sup>17</sup> y espacial, de lo posible con lo  
imposible, de lo real con lo ficticio» pero ¿y  
la desesperanza como estructura del poema?  
¿y los días que nos quedan, fonemas de la vida  
tartamuda?).<sup>18 19</sup> [81]
30. Tengo entendido que los suicidas fundan la  
tiniebla como una ciudad sin nadie [25]
31. llegando a ella a tientas con la última marea del  
aliento, [19]
32. o sea que tras aguardar toda la vida aún pueden  
aguantar hasta la noche, con Dios bajo la axila, [31]
33. pero si tienen urgencia de sombra cierran las  
ventanas o buscan en el sótano, para acostum-  
brarse, una antesala de la bruma, deteniéndose  
un instante en la puerta, espionando su rumor,  
casi con miedo,<sup>20</sup> [62]
34. y como quiera<sup>21</sup> que caigan en su propia emboscada [15]
35. tarde o temprano los veremos de espaldas y

<sup>16</sup> 1992: "pienso que en este momento ella es la única mujer de / la tierra y que va a matarse dejándonos a todos / viudos: al fin y al cabo es domingo de tarde /"

<sup>17</sup> 1992: La palabra "cronológica" aparecía partida entre los renglones y unida por un guión.

<sup>18</sup> 1992: "¿Y los días que nos queda, fonemas de la vida / tartamuda?" Constituía un verso independiente.

<sup>19</sup> 1992: Aquí había un espacio que delimitaba un apartado de otro.

<sup>20</sup> 1992: "pero si tienen urgencia de sombra cierran las ventanas / o buscan en el sótano, para acostumbrarse, una / antesala de la bruma, deteniéndose un instante en / la puerta, espionando su rumor, casi con miedo, /"

<sup>21</sup> 1992: "como quiera" Y constituían parte del siguiente verso.

- atónitos como el primer hombre ante el primer relámpago en la primera noche de la tierra, [43]
36. o recordando haber olvidado algo que no recuerdan —romper esa fotografía, hacer reparar el tocadiscos, dar de comer al gato, buscar un pañuelo limpio para la sangre virgen de esa única menstruación novia de la sien, el corazón, la boca—,<sup>22</sup> [79]
37. o escribiendo la famosa carta que jamás da razones a nuestro desaforado deseo de aprender para cuando se ofrezca sino excusas parecidas al arrepentimiento, como si esa voluntad voluntariosa<sup>23</sup> fuera culpa, [73]
38. o tal vez asombrados de haberse atrasado tanto en pagar el alquiler de la vida, [28]
39. o empezando, premuertos, en un mal cálculo de su propia posdata, precisamente esa carta: «No te culpo, no es por rencor. Quisiera decirte que lo único» [50]
40. (y lo único viene a ser esa lágrima única húmeda huella digital al pie de los dos renglones del inacabado telegrama) [43]
41. y parecen reflexionar eternamente lúcidos, demasiado<sup>24</sup> póstumos, [26]
42. en la existencia malbaratada, hecha de cocina y marido, hecha de montañas de días, que se

<sup>22</sup> 1992: “o recordando haber olvidado algo que no recuerdan / —romper esa fotografía, hacer reparar el / tocadiscos, dar de comer al gato, buscar un / pañuelo limpio para la sangre virgen de esa única / menstruación novia de la sien, el corazón, la / boca—,”

<sup>23</sup> 1992: La palabra “voluntariosa” aparece unida dentro del mismo renglón.

<sup>24</sup> 1992: La palabra “demasiadamente” aparece unida dentro del mismo renglón.

- puede deshacer de un puntapié, como cuando  
 en la cresta de la ola del deseo una mujer dice  
 «Ahora no, mejor no, mejor nunca», [71]
43. y uno siente que la playa comienza a hundirse  
 porque le falta ese grano de arena,<sup>25</sup> [27]
44. y alguien, ajeno y otro, hubiera decidido poner fin  
 a los todavías, los cálmate, los no seas loca, los  
 espera. [38]
45. Claro que si se considera la vida como una de las  
 bellas artes [21]
46. el suicida tampoco es el mejor crítico de su obra y  
 sería absurdo decir que la ha dejado a medias, [32]
47. aunque nadie puede negarle el derecho a buscar  
 el final adecuado sacándose la muerte del  
 bolsillo: una línea en blanco entre paréntesis  
 que la primera paletada de tierra cierra,<sup>26</sup> [60]
48. ni tampoco, aun antes de la búsqueda y del asom-<sup>27</sup>  
 bro ante el hallazgo, el derecho a decidir en qué  
 página desaparece el personaje que comienza  
 a sentirse sobrante en su propia historia, [60]
49. escoger el momento en que va a encontrarse  
 consigo al final de sí mismo y toparse con un  
 desconocido al fondo del espejo,<sup>28</sup> [41]
50. o como una muchacha que corriera bajo la lluvia

---

<sup>25</sup> 1992: El ahora verso 43 formaba parte del verso 42.

<sup>26</sup> 1992: “aunque nadie pueda negarle el derecho a buscar el / final adecuado sacándose la muerte del bolsillo: / una línea en blanco entre paréntesis que la / primera paletada de tierra cierra /”

<sup>27</sup> 1992: La palabra “asombro” aparecía unida dentro del mismo párrafo.

<sup>28</sup> 1992: “escoger el momento en que va a encontrarse consigo / al final de sí mismo y toparse con un desconocido / al fondo del espejo”

- para llegar puntual al sitio donde va a caerle el rayo, no importa si entre las piernas o entre los pechos,<sup>29</sup> [47]
51. en lugar de esperar que salga de adentro esa muerte parda<sup>30</sup> que tozudos tercos tenaces testarudos nos vamos fabricando día a día desde el alarido con que nos nació la loba, [58]
52. yéndonos poco a poco del cuerpo, ropa sucia del humor malo de la malasuerte, [26]
53. esa muerte con el desencanto de su gozo rencoroso, a la que se desea por lasciva y se rechaza por obscena, que no se elige ni se busca porque siempre está allí, ganosa con paciencia,<sup>31</sup> [60]
54. el salto de la duración a la nada detenido como en una fotografía en una cama de hospital a donde una amiga ha llevado ya, profecía que acierta a veces, las primeras flores, [62]
55. aunque también nos avergüence a veces seguir vivos como si le hiciéramos trampa a alguien al fondo de nosotros diciéndole que la llegada no justifica el camino. [51]
56. (Mi hermano, en cambio, cuando dejó de ser músico y librero, decidió seguir siendo ajedrecista y jugó contra su corazón: jaque y mate un domingo de agosto por la tarde. [53]
57. Al día siguiente me sentí culpable en algún sitio de

---

<sup>29</sup> 1992: "o como una muchacha que corriera bajo la lluvia para / llegar puntual al sitio donde va a caerle el rayo, no / importa si entre las piernas o entre los pechos /"

<sup>30</sup> 1992: Aquí terminaba el verso. El resto continuaba en un verso diferente.

<sup>31</sup> 1992: "esa muerte con el desencanto de su gozo rencoroso, // a la que se desea por lasciva y se rechaza por /obscena, // que no se elige ni se busca porque siempre está allí, / ganosa, con paciencia, /"

- adentro, como cada vez que vuelve a suceder,  
aunque con distinto parentesco. [42]
58. ¿No es, pregunto cada vez y me pregunto, fatuidad  
pura creernos necesarios o por lo menos útiles  
en el instante ya totalmente desvencijado [47]
59. puesto que tras el último trago de coñac y el cigarrillo  
que se ofrece para prolongarse un milímetro  
la vida, [36]
60. el condenado no busca a nadie, no llama al teléfono  
a nadie, no trata de arrastrar a nadie, por  
vez primera libre, ni de aferrarse a nadie para  
resucitar, momia honesta?).<sup>32 33</sup> [57]
61. Y a todo esto, en dónde he estado yo y para qué  
cuando no me quedaba sino un esqueleto de  
alma. [31]
62. ¿Yo? Fui dos veces ya sin querer y nadie me esperaba:  
el río era el mismo, yo era el mismo y  
no hubo barca, no toqué la otra orilla de esos  
algodones tibios y ese suero, [56]
63. y esa breve experiencia de natación feroz contra  
la corriente<sup>34</sup> me hizo reflexionar en las buenas  
maneras [32]
64. o sea regresar a despedirme de los demás y me  
quedé en esta orilla, [25]
65. con una desabrida saliva de resucitado, [16]
66. con los oídos apretados entre muslos de sueño, [16]

---

<sup>32</sup> 1992: “puesto que tras el último trago de coñac y el cigarrillo / que se ofrece para prolongar un milímetro la / vida, el condenado no busca a nadie, no llama al / teléfono a nadie // no trata de arrastrar a nadie, por primera vez libre, ni / de aferrarse a nadie para resucitar, momia / honesta.)”

<sup>33</sup> 1992: Aquí se incluía un espacio en blanco que dividía un apartado de otro.

<sup>34</sup> 1992: Aquí se continuaba en un verso aparte.



67. porque la vez pasada fue más bien el espanto de<sup>35</sup>  
 dejarme esperándome sin venir a encontrarme  
 y me desencontrara con mi cadáver junto a las  
 medias de colegiala y el uniforme de almidón  
 de la enfermera. [67]
68. Pienso entonces en mis náufragos a la deriva que  
 flotan, cosa rara, una tarde de agosto. [29]
69. (Aclaro que de esto hace mucho, mucho tiempo, [14]
70. cuando en América era posible morirse, verbo  
 reflexivo, antes de que se muriera así, tan  
 transitivamente, [37]
71. antes de que la muerte entrara anunciándose con  
 coces de soldado.<sup>36</sup> [21]
72. Aclaro también que no soy un soplón de sus  
 aduaneros —¿y era eso entrar de contrabando  
 en ella?— ni un tallador de lápidas para poner  
 nombres bajo el retrato,<sup>37</sup> además no hay más  
 retrato que el que guardo en el lado de adentro  
 de los ojos, [76]
73. y en cuanto a las mujeres siempre fue como un  
 rechazo tras una declaración de amor [26]
74. y eso no se cuenta por amor y por amor propio)<sup>38</sup> [15]
75. Pero las persianas siguen cerradas. Recuerdo ahora  
 a los bomberos rompiendo una ventana donde

---

<sup>35</sup> 1992: “me hizo reflexionar en las buenas o sea / regresar a despedirme de los demás // y me quedé en esta orilla , con una desabrida saliva de / resucitado // con los oídos apretados entre muslos de sueño, / porque la vez pasada fue más bien el espanto de...”

<sup>36</sup> 1992: Los versos 70 y 71 pertenecían al verso 69.

<sup>37</sup> 1992: Aquí se se terminaba el verso y continuaba en el siguiente.

<sup>38</sup> 1992: Este verso pertenecía al verso 73.

- no había fuego [36]
76. sino lo que quedaba de un muchacho tras haberse  
quitado con el sabor dulzón de la pólvora el de  
un beso certeramente último.<sup>39</sup> [41]
77. Quisiera entonces cruzar el patio, llegar antes que  
el disparo, el borbotón de sangre, el sueño  
falso, [30]
78. subir de piso en piso en piso en piso<sup>40</sup>, llamar a  
gritos de puerta en puerta en puerta hasta  
su puerta, [33]
79. decirle, por ejemplo, que uno puede convivir con  
la enfermedad, hermana neurótica con la que  
se conversa cuando se han ido las visitas, [44]
80. que ya nos arreglaremos con su aborto, si es por  
eso,<sup>41</sup> o para pagar las deudas contraídas cuando<sup>42</sup>  
porque le dijeron que la amaban, [40]
81. que ahora ya no hay tiempo para eso, que ya  
llegará el día<sup>43</sup> o que no importa mucho, que ya  
no se usa. [33]
82. Tal es mi manera de rezar y de creer en el milagro.  
Y he aquí que sucede:
- ella abre las persianas,  
más desnuda que antes con su calzoncito de  
celestes espumas, me alegra que esté viva, que  
haya cruzado sus propios límites y las fronteras  
del amante, [80]

<sup>39</sup> 1992: Este verso pertenecía al 75.

<sup>40</sup> 1992: La palabra "piso" se repetía cinco veces en este fragmento; ahora, cuatro.

<sup>41</sup> 1992: El verso terminaba aquí y continuaba en el siguiente.

<sup>42</sup> 1992: "cuando—porque"

<sup>43</sup> 1992: El verso terminaba aquí y continuaba en el siguiente.

83. sabiendo que no parirá forzosamente o que puede  
parir sin dolor, [21]
84. y él sabiendo que por la ella de cada uno vale la  
pena ganar el pan con el sudor de la frente y  
hasta agradecido,<sup>44</sup> [36]
85. aunque dado el barrio, el tipo de construcción, el im-  
puesto de inquilinato, los gastos de condominio, [31]
86. tal vez se trata más bien de alguien que jamás sudó  
para ganar su automóvil, su champagne, su  
departamento y el departamento de ella, joven  
fulgor que en el atardecer él acapara y atraviesa. [59]
87. Deduzco entonces, como dicen en mi país de la  
cárcel y de las leyes, [23]
88. que las maldiciones del Señor son sólo para los  
pobres [17]
89. y de mis profundas reflexiones sobre la muerte  
autónoma y otros conexos actos sacramentales [30]
90. sólo quedan la ceniza y las colillas en el cenicero y  
en el suelo, [21]
91. estos papeles que por vanidad o por pereza no son  
«ceniza mas tendrán sentido»<sup>45</sup>, son basura  
mas no por eso menos ciertos, [39]
92. y «la incompatibilidad de los dos términos de  
la negación», «el juego dialógico<sup>46</sup> del lenguaje»,  
«la unión sintética»<sup>47</sup>, etcétera, de Julia

---

<sup>44</sup> 1992: “y él sabiendo que por la ella de cada uno vale la pena / ganar el pan con el sudor de la frente y hasta / agradecidos, / “

<sup>45</sup> 2008: “Amor más allá de la muerte” de Francisco de Quevedo

<sup>46</sup> 1992: “dialéctico”

<sup>47</sup> 1992: “los significantes no sintéticos”

Kristeva.

[45]

93. (Verano. Domingo. Se diría que la vida vale la  
pena. Dicen. Digo. Creo.

[25]

94. Menos mal que seguirá intacta mañana al aire libre  
de agosto

[20]

95. aunque alguien, quizás yo mismo, pueda morir  
hoy sin que me haya enterado previamente).<sup>48</sup>

[27]

---

<sup>48</sup> 1992: Constituía un verso independiente.

## 2.2 Análisis métrico—rítmico

“La poesía es un arte, una de las maneras de explorar el mundo sentimentalmente” (Fernández, 1983: 103). Para comunicar esta exploración en cada poema, es necesario que su fondo y forma encuentren el equilibrio que le permita al lector aprehender de la mejor manera la experiencia que contiene el texto.

Por esta razón, la estructura de un poema no es gratuita. Cada poema se construye con base en las necesidades de su contenido y a las demandas y alcances del poeta, de acuerdo con su época. A esto se le llama metatexto, es decir, “el conjunto de condiciones que determinan las características de un texto dado dentro de una momento o de una estructura social dada” (Beristáin, 2004: 69). Estas cualidades pueden ser principios artísticos adoptados por el poeta, géneros admitidos en su contexto o el movimiento literario al que se suscribió.

Jorge Enrique Adoum vivió a lo largo de casi todo el siglo XX y habitó ciudades de gran efervescencia artística, como París. Pertenece, sin lugar a dudas, a una generación de poetas latinoamericanos, cuyas preocupaciones artísticas trazaron el nuevo rumbo del arte. César Fernández Moreno describe estos cambios de la siguiente manera:

El objeto cognoscitivo asignado a la poesía, la libertad de temas para llegar a ese objeto, y el abandono de las reglas musicales nos coloca ya ante la nueva poesía, caracterizada por una mayor libertad en la creación y paralelamente, como corresponde a todo aumento de libertad, por un mayor rigor íntimo (Fernández, 1983: 72).

En la conferencia titulada *Arte poética* (2011), el poeta ecuatoriano declara que “la poesía, como se sabe, no está hecha de la espontaneidad de los sentimientos, sino del difícil rigor de las palabras”. A continuación resalta que “el poema encierra una belleza suma, dada por la profundidad del sentimiento estético, la altura de la imagen y la capacidad de resumirlas en

sílabas”. Y más adelante señala que “con frecuencia, incluso hoy día, suele oponerse la poesía a la prosa [...] cierta crítica pretendió condenar, por prosaica, la poesía torrencial de Walt Whitman, por haberse liberado de la rima” (Adoum, 2011).

En las declaraciones del poeta se percibe que, si bien existe una rigurosidad en la elaboración de los poemas, está permitida cierta libertad, siempre y cuando favorezca al efecto que puede producir el tema seleccionado. La distinción entre poesía y prosa es muy importante para este análisis, ya que la línea que separa ambos géneros se difumina en “Sobre la inutilidad de la semiología”.

Esta ambigüedad parte de ese anhelo por una mayor libertad formal; sin embargo, las condiciones de la época también influyeron en este desarrollo. Uno de estos factores está expresado en la *Introducción a la poesía* (1983): “Al tiempo que la música se libera de viejas esclavitudes, la poesía se libera de la música. Por una parte, el triunfo de la imprenta como medio difusor del pensamiento lleva a la poesía a ser un arte sustancialmente escrito y no oral” (Fernández, 1983: 67).

Por esta razón, Isabel Paraíso, en su meticuloso libro *El verso libre hispánico* (1985), afirma que el versolibrismo fue una consecuencia de la actitud renovadora de los diferentes poetas del siglo pasado y antepasado, quienes buscaban nuevos ritmos, estructuras y versificaciones más extensas. Uno de los precursores más influyentes de este movimiento fue, precisamente, Walt Whitman, quien retomó el versículo bíblico en su poesía.

A diferencia del verso tradicional, el cual se comprende como “una serie de palabras cuya disposición produce determinado efecto rítmico, resultado de la combinación de sílabas, acentos y pausas” (Valencia, 2000: 35), el versículo “se caracteriza por su ritmo paralelístico de pensamiento, y, como consecuencia de este ritmo a nivel formal, por sus anáforas y enumeraciones. Otro rasgo formal [...], es la longitud de muchos de sus versos” (Paraíso, 1985: 245).

El tono característico del versículo es la exaltación de los sentimientos. Como parte de las demandas formales, Estrada López (1974) señala que cada versículo de un poema puede encerrar una unidad oracional; incluso, puede albergar puntos, comas, dos puntos, puntos suspensivos, debido a la amplitud métrica de cada uno. Sin embargo, él se refiere a este tipo de versificación, como “línea poética cerrada” (cfr. Estrada, 1974).

Ahora bien, no basta con afirmar que “Sobre la inutilidad de la semiología” heredó la tradición versolibrista o que está compuesto por versículos, ya que hay un término aún más acorde con las características formales y temáticas del poema.

En el libro ya referido, Isabel Paraíso incluye el término versículo mayor, el cual parece un versículo, pero más cercano al poema en prosa. Entre los elementos que lo distinguen, se encuentran las “recurrencias semánticas, como el versículo, pero sus medidas más amplias lo asemejan a la prosa. Puede tener ritmos versales [...], pero raramente. Con mayor frecuencia posee recurrencias léxico-semánticas” (Paraíso, 1985: 400).

En otras palabras: “El término versículo mayor [...] lo empleamos para designar una forma lírica, no narrativa, basada en el paralelismo, y que comprende medidas superiores a las del versículo o verso libre paralelístico mayor (de 2 a 25 sílabas, aproximadamente, comprende éste)” (Paraíso, 1985: 111). Cabe señalar que “Sobre la inutilidad de la semiología” contiene versículos desde catorce, hasta ochenta y un sílabas métricas.

Antes de señalar los elementos del versículo mayor en el poema de Adoum, es necesario hacer las distinciones correspondientes entre el poema en prosa y la prosa poética, con la finalidad de no confundir sus cualidades con las del versículo mayor:

Prosa poética pensamos que es un término genérico para designar a toda aquella prosa [...] cuya actitud es lírica y, en consecuencia, utiliza un lenguaje poético.  
[Mientras que] el poema en prosa es un subgénero de la prosa poética caracterizado por su

mayor brevedad y por intentar conseguir, por medio de la prosa, los efectos emotivos del poema en verso. [Este] es de naturaleza lírica, pero suele estar apoyado en la narración (Paraíso, 1985: 109-110).

Es decir: Aunque no se encuentre en “Sobre la inutilidad...” una distribución de sílabas tónica y átonas, que formen un ritmo que se repite, y en su lugar encontramos una escritura, cuyo ritmo es, en apariencia, muy similar al de la prosa, no se puede afirmar que éste sea un poema en prosa o una prosa poética.

Lo anterior se debe, primero, a que el poema no está basado en la narración; aunque podría parecerlo, por ejemplo, en el versículo que dice:

ella abre las persianas,  
más desnuda que antes con su calzoncito de  
celestes espumas, me alegra que esté viva, que  
haya cruzado sus propios límites y las fronteras  
del amante, (Adoum, 2008: 1037).

Sin embargo, el poema no está sustentado en la narración; sólo algunos versículos que acompañan la descripción que realiza el sujeto lírico pueden considerarse narración.

Por otro lado, como se puede apreciar en la edición del poema que esta investigación incluye, “Sobre la inutilidad...” está constituido por versículos tan extensos, que conforman bloques de sentido. Por ejemplo, el siguiente versículo contiene la acción que realiza la mujer, la forma en que lo hace, el lugar donde sucede y una comparación casi tan amplia como lo anterior.

se ha puesto a mirar desolándose el vecindario  
**de** chimeneas y **de** antenas, mástiles sucesivos  
**de** un puerto sin mar donde alguien tomara  
fotografías despidiéndose (Adoum, 2008: 1021).<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Las marcas son mías.



En este ejemplo también hay una tendencia a repetir palabras y estructuras gramaticales. En este caso, a “vecindario” y a “mástiles sucesivos” les corresponde un modificador indirecto, introducido por “de”. Esta repetición consciente de elementos da origen al paralelismo, es decir, a la “reiteración de un esquema gramatical o semántico en dos versos o frases consecutivos o próximos” (Paraíso, 1985: 420); el cual, como se acaba de mencionar, es uno de los elementos propios del versículo mayor.

En el siguiente fragmento se observa otra muestra de paralelismo, en la que se ofrecen cuatro posibles reacciones ante un mismo acontecimiento, por ello cada versículo comienza con “o” y un verbo en presente continuo, además del complemento que corresponde a cada enunciado.

- O recordando haber olvidado algo que no  
recuerdan —romper esa fotografía, hacer reparar el tocadiscos, dar de comer al gato,  
buscar un pañuelo limpio para la sangre virgen  
de esa única menstruación novia de la sien, el  
corazón, la boca—.
- O escribiendo la famosa carta que jamás da razones  
a nuestro desafortunado deseo de aprender para  
cuando se ofrezca sino excusas parecidas al  
arrepentimiento, como si esa voluntad voluntario-  
riosa fuera culpa,
- O tal vez asombrados de haberse atrasado tanto en  
pagar el alquiler de la vida,
- O empezando, premuertos, en un mal cálculo de su  
propia posdata, precisamente esa carta: «no  
te culpo, no es por rencor. Quisiera decirte que  
lo único» (Adoum, 1985: 1027).

Con esto queda demostrado que la división de los versículos tiene una intención dentro del poema. Si el metro de cada versículo, es decir, “el número de sílabas que lo constituyen” (Valencia, 2000: 43), no es regular, ni parece responder a ningún patrón, esto no quiere decir que cada uno esté construido arbitrariamente o que deba leerse como prosa.

Para comprender lo anterior y dejar en claro el tema del verso en oposición a la prosa, antes se debe considerar que

El verso libre, a pesar de la renuncia a ciertos artificios, sigue siendo verso, pues es fruto de una segmentación especial que, como mínimo, desautomatiza los ritmos tradicionales. Si se considera la regularidad como nota diferenciadora del verso frente a la prosa, el verso libre sería prosa y no verso. Y, sin embargo, el verso libre es verso. Habrá que apegarse a la idea de Lotman (1973), según la cual el principio constructivo del verso es la repetición —frente a la combinación en la prosa—, y entonces el verso libre se explicaría por la función poética —repetición de elementos relacionados paradigmáticamente (Domínguez, 2000: 29).

Sumado a esto, “Sobre la inutilidad de la semiología” se cataloga como un poema de verso amétrico, lo que quiere decir, según apunta Estrada López (1974), que no requiere de regularidad en el número de sílabas métricas o acentos que constituyen cada verso o versículo; tal es la libertad, que se puede prescindir de la suma o resta de la sílaba final. Esto se debe a que los versos responden a las intenciones particulares del autor y no a una normativa métrica.

Sin embargo, el versículo mayor, y todo lo que implica, no suponen una total anarquía en su elaboración; al menos no en la obra de Adoum. El ritmo es un elemento indispensable para que un poema sea un poema, como bien ya se dijo. Ahora queda señalar cuál es el ritmo que impera en “Sobre la inutilidad de la semiología”, la manera en que opera y qué relación guarda con el contenido.

Isabel Paraíso (1985) distingue cuatro tipos de ritmo dentro del versolibrismo, los cuales no están necesariamente vinculados con la distribución armónica de sílabas y pausas dentro del poema. Los ritmos pueden dividirse en: de cláusulas, paralelístico, de imágenes o de pensamiento. Como ya se afirmó, “Sobre la inutilidad de la semiología”, y en general el versículo mayor, posee un elemento paralelístico; sin embargo, en el caso particular de Adoum, el ritmo fundamental del poema está guiado por el desarrollo de las ideas.

Se le llama ritmo de pensamiento a la “percepción armoniosa obtenida mediante recurrencias de algún elemento semántico (*imagen, motivo, estructura comparativa*), sintáctico—semántico (paralelismo) o léxico—semántico (anáfora, compleción, etc...)” (Paraíso, 1985: 425).

Como se expondrá en los capítulos posteriores, este ritmo de pensamiento en el poema se debe a la digresión. La digresión se entiende como la

Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del *discurso* antes de que haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objetivo de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una *comparación*, un *personaje*, poner un ejemplo, etc., de manera extensa antes de retomar la materia que se venía tratando (Berinstáin, 1995 :151).

En “Sobre la inutilidad de la semiología”, la digresión inicia cuando el sujeto lírico se aparta del estudio de Julia Kristeva y observa cómo se desnuda la muchacha en el departamento de enfrente. Durante el poema, las ideas en torno al suicidio se irán encadenando, ya sea a través de ejemplos, reflexiones, recuerdos o imágenes, hasta volver al pensamiento inicial del texto. Este desarrollo es el que modula el ritmo del poema.

Por ejemplo, en el primer párrafo del poema, luego de que el sujeto lírico observa a la muchacha e imagina el tipo de vida que lleva, concluye:

pienso que en este momento ella es la única mujer  
de la tierra y que va a matarse dejándonos a  
todos viudos: al fin y al cabo es domingo de  
tarde.

(Yo sé que “la poesía enuncia la simultaneidad  
cronológica y espacial, de lo posible con lo  
imposible, de lo real con lo ficticio” pero ¿y  
la desesperanza como estructura del poema?  
¿y los días que nos quedan fonemas de la vida  
tartamuda?)

Tengo entendido que el suicida funda la  
tiniebla como una ciudad sin nadie  
llegando a ella a tientas con la última marea del

aliento, (Adoum, 2008: 1025).

En la cita anterior se puede observar cómo una idea desarrolla y conecta a otra. Es decir, la idea de que la muchacha pueda suicidarse se vincula, por medio de un paréntesis, con el estudio de la poesía y su relación con la vida; a partir de esta reflexión surge una disertación sobre el suicidio, la cual, como ya se dijo, evolucionará de igual forma, hasta volver al inicio. De ahí que sea el pensamiento la base rítmica del poema.

Por otro lado, también hay un ritmo de lectura implícito en el poema, el cual, como se verá más adelante, está vinculado con la clave irónica y con el *ethos* del poema. Para identificar dicho ritmo, antes hay que recordar que

cada versículo es una unidad melódica, expresiva, voluntaria, deliberada; es mucho más que un renglón. Una pausa brevísima o larga, señala una unidad, una burbuja, en el fluir de las palabras. Esta pausa puede coincidir o no con el desarrollo lógico—racional del pensamiento; puede ser sintáctica o antisintáctica, como en el encabalgamiento (Estrada, 1974: 120).

El mismo Estrada López (1974) recomienda escuchar la lectura del poeta, ya que en ocasiones, como en el caso de Adoum, la puntuación puede generar dificultades al momento de identificar las pausas correspondientes. Esto se debe —explica— a que, entre los muchos cambios que sufrió la poesía en el siglo XX, se encuentra la supresión consciente de los signos de puntuación, debido a que la sintaxis lógica y natural de algunos poetas puede prescindir de estos; otros poetas, en cambio, adoptaron esta anulación con la finalidad de desautomatizar la lectura y la escritura.

Con todo esto, hay que entender lo siguiente: cuando se lee “Sobre la inutilidad de la semiología”, los elementos rítmicos de la poesía tradicional, como la pausa métrica, la pausa estrófica y el encabalgamiento, continúan vigentes y se encargan de controlar la velocidad y el ritmo de lectura. Si alguien leyera de forma “literal” el poema, se encontraría en medio de una lectura veloz, con pocas pausas y, en ocasiones, sin sentido. Sin embargo, un lector avisado reconoce que debe hacer un breve silencio cuando encuentra oraciones

subordinadas o cuando el objeto directo es tan extenso como la oración principal.

Por ejemplo, partiendo de la lectura en voz alta que Jorge Enrique Adoum realizó en el 1er Encuentro Iberoamericano de Poesía Ciudad de México 2006, es posible identificar dónde segmenta cada versículo y qué relación rítmica guardan entre sí. A continuación se encuentra una transcripción del poema, donde se identifica el tipo de pausa y encabalgamiento que corresponde.

Domingo. [Pausa] Tan agosto [Pausa] que me cuesta imaginar [Pausa] que  
a veces me ha dolido [Pausa] literal [Pausa] y metafóricamente  
el corazón. [Pausa versal]  
Estuve tratando de conciliar la semántica con el  
verano [Pausa] y su cerveza adyacente [Pausa versal]  
y la gnoseología [Pausa] con la nostalgia de un país  
donde a este hora [Pausa] el mediodía se echa al mar [Pausa]  
arrastrando adolescentes en racimos, [Pausa versal]  
Tratando de comprender por qué [Pausa] «es en la relación  
con la lógica de la palabra [pausa] [...] donde adquiere  
su valor signifiante [Pausa] la reunión no sintética [Pausa] que  
actúa en el significado poético» [Pausa versal]  
Pero no pude, [Pausa] pese a mis sogas catesianas: [Pausa]  
en el [Encabalgamiento]  
balcón de la casa de enfrente [Pausa] una muchacha  
desnuda, [Pausa] hembra hasta abajo, (Adoum, 2008: 1021).

Hay que tener en cuenta que estas marcas corresponden a la lectura de Jorge Enrique, por lo que ésta es una de las lecturas posibles del poema; sin embargo, por pertenecer al autor, en este estudio se considerará como la principal. Por otro lado, no se debe olvidar que:

En el interior del verso son tres los tipos de pausa que pueden distinguirse: 1. La pausa en el interior de versos compuestos; 2. La cesura después de una palabra portadora de acento importante en algunas clases de versos largos; y 3. Detenciones ocasionales en cualquier lugar del verso debido a la sintaxis o a la necesidad de destacar el sentido de alguna palabra (Domínguez, 2000: 100).

Con esto podemos constatar que las pausas realizadas por el poeta corresponden a las normas tradicionales de lectura. De entre estas reglas, el poema de Adoum también rescata

la siguiente:

Al final del verso siempre hay un descanso (un gasto de tiempo antes de continuar) llamado *pausa versal*. Si el final del verso coincide con el final de estrofa, se da *Pausa estrófica*, y si lo hace con partes simétricas de la estrofa, se produce pausa métrica. Andrés Bello [...] llama a la pausa versal y a la pausa estrófica, pausa menor y pausa mayor respectivamente (Domínguez, 2000: 100).

El caso de la pausa mayor está presente en el siguiente ejemplo del poema:

y uno siente que la playa comienza a hundirse  
                  porque le falta ese grano de arena,  
y alguien, ajeno y otro, hubiera decidido poner fin  
                  a los todavía, los cálmate, los no seas loca, los  
                  espera.

Claro que si se considera la vida como una de las  
                  bellas artes  
el suicida tampoco es el mejor crítico de su obra y  
                  sería absurdo decir que la ha dejado a medias, (Adoum, 2008: 1029).

En cuanto al encabalgamiento, cabe subrayar que uno de sus efectos primordiales se encuentra en la “posibilidad de inserción del discurrir de la lengua hablada en el verso, puesto que se amplían los límites de la frase al no imponer limitaciones la pausa rítmica” (Domínguez, 2000: 107). De esta manera se entiende que la lectura del poema evoque al ritmo de la prosa; pero sin llegar a serlo.

Ahora bien, antes de concluir este apartado, será pertinente condensar lo antes expuesto y así otorgarle una mayor solidez a la reflexión final, la cual, como se verá más adelante, está vinculada con el sentido e interpretación global del poema.

Así que, resumiendo: “Sobre la inutilidad de la semiología”, y en general la obra de Adoum, pertenece a una poesía que se alejó de los ritmos versales, para conferirle mayor rigurosidad temática al poema. Dentro de la tradición versolibrista, se puede catalogar a este poema como versículo mayor.

La diferencia entre el versículo y el versículo mayor reside en que el segundo no exalta los sentimientos, se asemeja a la prosa por sus medidas amplias y puede presentar paralelismo o algún otro ritmo versolibrista.

No se debe confundir al versículo mayor con la prosa poética, ni con el poema en prosa, ya que no está basado en la narración, cuenta con cierto ritmo (aunque no necesariamente versal) y a que hay una segmentación consciente de sus versos.

El poema “Sobre la inutilidad de la semiología” presenta una versificación mayor a la del versículo, la cual puede considerarse amétrica; no está basado en la narración, sino en el desarrollo de ideas e imágenes; presenta recurrencias semánticas y versales, que dan origen al paralelismo; cada uno de sus versículos es una unidad de sentido; su ritmo es de pensamiento y parte de la digresión que lo guía; además, manifiesta un ritmo interno de lectura que respeta las normas poéticas tradicionales, y para el cual se recomienda escuchar al poeta, si se desea percibirlo mejor.

De lo anterior se puede concluir que si bien la estructura del poema es libre, esto no significa que sea arbitraria o que no esté en consonancia con el sentido que alberga; al contrario. Como se pudo observar, el ritmo del poema, su estructura en general, tiene una gran similitud con la prosa y, principalmente, le otorga una gran libertad al desarrollo del pensamiento. Esto se debe a que “Las líneas poéticas extensas [del verso libre mayor, según la clasificación de Tomás Navarro] suelen servir para la poesía reflexiva, en la que el poeta desarrolla sin límites el examen de su conciencia en el mundo” (Estrada, 1974: 126).

Por esta razón, a continuación se interpretará el sentido del poema, destacando las ideas que en él se desarrollan y el tono en el que pretenden ser entendidas. Una vez realizado este análisis se comprenderá a cabalidad que el empleo del versículo mayor, el ritmo de pensamiento y las múltiples pausas que se acumulan dentro del poema, no son gratuitas, sino que ayudan a sustentar dicho sentido.

### 3. La ironía como elemento de crítica

En el primer apartado de esta tesis, se habló sobre la vida de Jorge Enrique Adoum y cómo ésta siempre estuvo íntimamente ligada con su obra, la cual se ha caracterizado por denunciar todo tipo de injusticias y por defender a las clases más desfavorecidas de América Latina, pero principalmente a las de Ecuador. Por otro lado, se hizo hincapié en la marcada evolución que tuvo su obra, de tal forma que se puede clasificar en dos periodos, la que centra su atención en los temas nacionales de Ecuador y la que atañe a los problemas de la vida moderna; en esta segunda etapa se encuentra “Sobre la inutilidad de la semiología”.

Conocer las preocupaciones que perfilaron la obra de Adoum es importante, ya que, como se precisó anteriormente, en el segundo periodo de su obra no sólo continuó interesado por la condición social de América Latina, sino que acentuó uno de los rasgos que definen su obra y que es motivo de esta investigación; es decir, la ironía.

Como parte de las conclusiones que finalizaron el capítulo que corresponde al análisis lírico, se dijo que “Sobre la inutilidad de la semiología” está compuesto en versículo mayor, de acuerdo con la clasificación de Isabel Paraíso (1985), modalidad que, ante todo, le permite al poeta desarrollar una idea, explorar sus posibilidades y proponer su muy particular punto de vista al respecto.

Ahora hace falta demostrar cómo se vincula la forma del poema con las ideas desarrolladas en él. Para conseguirlo, se procederá a analizar el contenido semántico del poema. Sin embargo, ya que la ironía será la clave bajo la que se interpretará el poema, antes es necesario precisar qué se entiende por ironía, qué tipos de ironía existen y cómo opera en cada una de sus modalidades, para que, de esta forma, consiga una mayor cohesión el contexto, la forma, el sentido y la intención del poema.



### 3.1 Hacia una caracterización de la ironía

Hablar de la ironía no es asunto sencillo, requiere de un estudio pormenorizado y, principalmente, no puede limitarse a una figura retórica que altera el sentido de un enunciado, provocando una contradicción entre lo que se dice y lo que se quiere decir; pues va más allá de eso.

Otra de sus dificultades radica en que múltiples autores han escrito al respecto, pero sus definiciones, aunque en parte acertadas, no abarcan las dimensiones prácticas que implica la ironía. Por ejemplo, Giambattista Vico comenta: “La ironía [...] está formada por lo falso gracias a una reflexión, que adopta una máscara de verdad” (Vico, 1973: 60). Aunque en esencia esto es la ironía, no se puede realizar un análisis de algo tan complejo como la obra de Adoum (ni alguna otra) con sólo una definición.

Por su parte, Harold Bloom agrega que “La ironía exige una amplia dosis de atención y la capacidad de albergar mentalmente en un momento dado doctrinas antitéticas, incluso si chocan entre sí. Si la lectura es despojada de la ironía, pierde inmensamente su carácter disciplinar y su capacidad de sorprender” (Bloom, 2015: 25). En esta cita, el crítico estadounidense agrega tres elementos a la definición antes mencionada. El primero es que la ironía está velada, por eso requiere de atención; segundo, que presenta posturas opuestas sobre un mismo tema; y tercero, que ayuda a generar lo que Shklovski denominó “extrañamiento”, pieza fundamental del objeto literario (cfr. Shklovski, 1991). Sin embargo continúa insuficiente.

Ramírez Peñaloza agrega información más precisa al término, al afirmar que

la ironía presenta una incongruencia o discordancia entre lo que se dice y lo que se quiere decir [...] la proposición que el hablante comunica es intencionalmente contradictoria en relación con la expresión seleccionada; el efecto busca manifestar discrepancia, la cual va a un punto de *continuum* que va de la broma juguetona a la descalificación (Ramírez, 2011: 53).

En esta definición ya se tocan los elementos medulares de la ironía: la discordancia entre lo que se dice y su intención, la cual es opuesta; y el efecto, que será la burla y/o la descalificación del objeto ironizado. Sin embargo, aún se puede enriquecer el concepto.

El filólogo alemán Heinrich Lausberg anota en su *Manual de retórica literaria* (1976):

La ironía es la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de esta. La ironía es un arma de la parcialidad [...]; el orador está tan convencido de la fuerza de persuasión de su propia causa así como de la simpatía del público, que [...] utiliza la escala léxica de valores de su adversario, haciendo ver su falsedad mediante el contexto (lingüístico o situacional). La *voluntas* [...] del orador es, pues, tan fuerte que deshace el tejido de mentira del adversario y ayuda al triunfo de la verdad (expresada por su contrario) (Lausberg, 1976: 85).

En esta definición se agrega la complicidad entre el orador y el público, contra el sujeto ironizado, además de una voluntad específica por parte del primero para conseguir su objetivo. Sumado a esto, aparecen elementos muy importantes, como la escala de valores que se pondrá en juego y el contexto en el que se efectuará la ironía.

Por su parte, Greimas y Courtes sugieren una definición bastante amplia en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1971):

En un sistema de comunicación diferida (por ejemplo, un mensaje escrito, principalmente literario) debe intervenir otro tipo de señales (modalizadores, giros negativos como la lítote, eufemismos, mezcla de registros estilísticos, metáforas [retorcidas], citas, etc.). Un intertexto cumple a menudo la finalidad, a la vez, de señal y de referente, presentándose entonces como eco o como mención (como cita, parodia, alusión, irrisión) del discurso de otro sobre la realidad, en que el ironizador trata de desvalorizar o de descalificar, sea la competencia, sea la performance lingüística, sea, en fin, la adecuación de esta última a lo real (Greimas, 1991: 150).

Aquí aparecen características que no fueron mencionadas por los autores anteriores, entre las que destaca la precisión sobre el uso en el texto literario; pero, principalmente, señalan qué elementos retóricos son los que permiten identificar la ironía.

Con base en lo anterior se podría bosquejar un concepto general de ironía; sin embargo continuaría incompleto ya que, como se mostrará a continuación, el tema es más amplio de lo que aparenta. Por esta razón, en el presente estudio se tomará como base el titánico trabajo Pere Ballart (1994), quien abrevó de los más grandes retóricos y tratadistas de la ironía, para, más tarde, condensarlos, aclararlos, criticarlos, ejemplificarlos y, finalmente, articularlos en un solo texto, que permite la comprensión y el análisis del fenómeno irónico en la obra literaria.

La primera advertencia que se debe rescatar del texto de Pere Ballart, *Eironeia La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), es que “la ironía no tiene existencia real hasta que no es descifrada por un receptor suficientemente capacitado para advertir lo engañoso de sus figuraciones” (Ballart, 1994: 426). Por este motivo, la presente investigación hace énfasis en el conocimiento de la figuración irónica. Sólo de esta manera se podrá percibir y comprender la ironía en “Sobre la inutilidad de la semiología” y, con esto, proponerle un sentido al poema y distinguir el valor literario que esta figuración le otorga.

Antes de continuar, se habrá de precisar, en relación con las definiciones antes citadas, que “Se suele definir la ironía, comúnmente, como una figura por la que se dice lo contrario de lo que se da a entender. Al exponer así la naturaleza del fenómeno, se añade que la apariencia de la figuración mantiene una relación antagónica con la realidad” (Ballart, 1994: 329). Con esto Ballart quiere decir que la ironía parece oponerse a la realidad; sin embargo, no se aclara a qué elemento de la realidad se refiere, o qué se debe entender por realidad; por lo que, tanto en *Eironeia...*, como en esta tesis, se asumirá que la ironía problematiza la realidad contenida en el texto.

Problemas como este, entre otros, señala Pere Ballart (1994) durante su revisión a la taxonomía propuesta por estudiosos como Heinrich Lausberg, Hutchens, Wayne Booth, Douglas Muecke y Norman Knox. De cada uno de ellos retomará elementos que perfila a

favor de una propuesta de estudio objetiva y universal. Muestra de ello, son los factores que debe cumplir toda clasificación irónica, de entre los cuales ha tomado como punto de partida los propuestos por Knox; pero dejando en claro que no se valdrá del factor número cuatro, debido a que es un elemento subjetivo.

Entonces, la propuesta de Knox reconoce que

toda clasificación de la ironía debe atender *por separado* a cuatro factores bien definidos:

- (1) el campo de observación en que la ironía es detectada;
- (2) el grado de conflicto entre apariencia y realidad, oscilante entre la más leve de las diferencias y una diametral;
- (3) una estructura dramática inherente, que contiene tres instancias -víctima, audiencia e ironista-; y
- (4) el aspecto filosófico—emocional que en cada caso implica la ironía (Ballart, 1994: 303).<sup>50</sup>

El motivo por el que se ha excluido el punto número cuatro, según el autor de *Eironeia...*, se debe a que asociar la ironía con determinada postura filosófica o cariz emocional depende mucho de la interpretación del lector.

A partir de lo anterior, Pere Ballart (1994) construirá una tesis

en que toda ironía [...] debe satisfacer, para ser considerada como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que entiendo deben pasar por la posesión de todos y cada uno de los siguientes rasgos:

- (1) dominio o campo de observación;
- (2) un contraste de valores argumentativos;
- (3) un determinado grado de disimulación;
- (4) una estructura comunicativa específica;
- (5) una coloración afectiva, y
- (6) una significación estética.

Con todo ello quiero decir que solamente cuando ocurren esos seis factores podremos hablar con propiedad de que el texto se amolda a una figuración de carácter irónico (Ballart, 1994: 311).<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> La distribución vertical de la cita es mía.

<sup>51</sup> La distribución vertical de la cita es mía

Siendo la tesis de Ballart (1994) la más completa hasta ahora revisada, se tomará como guía y modelo para el presente estudio de “Sobre la inutilidad de la semiología”. Además, con esto se deja en claro que una revisión objetiva y unificadora como ésta

conduce, como se verá, a una caracterización de la ironía no como tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica “modalidad” literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad (Ballart, 1994: 296).

Una vez precisadas las condiciones que se contemplarán para identificar la figuración irónica, se procederá a definir las *grosso modo*, con la finalidad de identificarlas y comprenderlas con mayor facilidad en el poema.

### **(1) Dominio o campo de observación**

Se da por sentado que, cuando se trata de literatura, la ironía se manifestará únicamente a través de la palabra; sin embargo, es posible precisar la naturaleza del dominio en que se va a manifestar la figuración irónica. Con este fin, se puede echar mano de los conceptos “ridículo de las palabras” o “ridículo de las cosas”, según la clasificación ciceroniana. El primero de estos conceptos se refiere a aquel contrasentido irónico que depende totalmente del empleo del lenguaje en determinado discurso. El segundo, estará fundamentado en el curso de acciones, hechos o situaciones de significado disonante (cfr. Ballart, 1994).

De esa forma:

*Decir y presentar* [...] son los conceptos que [...] definen el proceder distinto de una y otra ironía. Aunque puede parecer que el segundo de los casos destaca por la ausencia de ironista en sus figuraciones, a poco que se discorra se advertirá que lo cierto es que lo que separa en definitiva a la ironía situacional de la verbal es una notable diferencia de mediatización. Así como las intervenciones del emisor adquieren un relieve muy considerable en las enunciaciones intencionales de un aserto irónico, su mediación es mucho menos obvia (pero igualmente real) en la disposición de una circunstancia que el lector / espectador aprehende como irónica (Ballart, 1994: 315).

## **(2) Contraste de valores argumentativos**

Pere Ballart afirma que:

“Importará al abordar este aspecto de la ironía comprobar cómo ha hecho el ironista para dotar de valor axiológico a dos predicados y fundirlos en una sola enunciación, que a la vez emite y no emite el juicio que propone” (Ballart, 1994: 317).

Cuando se está ante un narrador, o en este caso, una voz poética poco fidedigna, o cuando hay varios niveles narrativos, será necesario reconocer qué es real y qué no dentro del texto. A partir de esta distinción se identificará la postura irónica, la cual, como se verá en el siguiente punto, no aparece de manera explícita; de allí su dificultad (cfr. Ballart, 1994).

## **(3) Disimulación**

El ironista es aquel que finge para ocultar su verdadera opinión respecto al tema ironizado. Esto lo realizará al abrigo de cierta afectación, la cual permite identificar que la intención de sus palabras, o sus actos, es diferente a la que en apariencia propone. Serán estos rasgos los que permitan detectar la ironía (cfr. Ballart, 1994).

el responsable de una ironía verbal debe impersonarse en la figura de alguien aparentemente mucho más ingenuo que él; por el contrario, quien dispone de modo adecuado todos los elementos que promueven una ironía de situación está disimulando, no sus comentarios reales, sino su misma presencia como instancia interesada en el texto. De ahí que este factor básico esté íntimamente emparentado con la recurrente problemática del “distanciamiento” irónico; quien finge (pero no para engañar) o quien se esconde no hace más que dar pruebas de su despego respecto de aquello de lo que tratan (Ballart, 1994: 318).

Como fruto de este disimulo, se generan los equívocos en los que tropieza la víctima de la maniobra irónica. Las víctimas son incapaces de reconocer la ironía en las palabras, en las acciones o, incluso, en la manera en que su interlocutor se expresa. A esto se debe la

sonrisa de quien, como cómplice del ironista, logra descifrar las intenciones de éste; generando, mientras más insospechado sea el desenlace de la figuración, un mayor efecto en el intérprete (cfr. Ballart, 1994).

#### **(4) Estructura comunicativa**

El curso comunicativo de la ironía puede distinguirse a partir de la postura que adopta el lector al momento de acercarse a la obra. Hay quien pueda leer el texto, en este caso el poema, de forma literal, dejando de lado las “malas intenciones” del autor; mientras que otros lectores optarán por descifrar la clave irónica que propone el texto y así aprehender un significado más amplio del mismo (cfr. Ballart, 1994).

Por esta razón, no está de más resaltar que “la base de toda ironía está en la antigua oposición dramática de *eiron* frente al *alazón*, y que los papeles del necio fingido y el necio real pueden ser encarnados [...] a muy distintos niveles, fuera y dentro de la obra” (Ballart, 1994: 321).

#### **(5) Coloración afectiva**

Cada modalidad de la figuración irónica pretende una reacción diferente, la cual se logra a partir de un mecanismo particular:

unas, quizás se pueda afirmar que las más corrientes, pulsan la cuerda de lo cómico y buscan arrancar del que lee una risa que generalmente no pasa de los labios [...]. Otras apenas ocultan que su deseada finalidad es mover la animadversión del lector hacia el personaje, hábito u opinión. Otras persiguen sobre todo que aquél se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo. Y otras, finalmente, se proponen abrir el suelo a los pies del lector y que este se asome al abismo de sus incertidumbres (Ballart, 1994: 321).

Las diferentes manifestaciones de la ironía, así como sus mecanismos particulares, siguen siendo ironías, ya que “cada una buscará alianzas con la compasión, el sosiego, el terror, la

hilaridad o el compromiso” (Ballart, 1994: 321).

## **(6) Significación estética**

“La finalidad de una modalidad irónica nunca es insignificante, siempre mantiene una relación óptima, como artificio que es, con la propia actividad creadora del artista, de cuyo rigor y gracia se beneficia por igual” (Ballart, 1994: 323).

De esta afirmación, junto con las antes mencionadas, se deriva la comprensión de la ironía como uno de los elementos de “lo literario” que se articulan en un texto.

Una vez que se han definido los elementos que requiere la figuración irónica para manifestarse en un texto literario, es menester exponer los tres géneros de ironía que surgen del contraste y que dan lugar a otra clase de ironías, según la clasificación de Pere Ballart, quien argumenta que

el criterio rector para otorgar identidad irónica a un determinado pasaje literario debe ser, en definitiva, el que preste atención al tipo de contraste que la ironía desencadena y sea capaz de precisar a qué niveles textuales se suscita el conflicto así percibido por el lector. En mi opinión, y partiendo de tales premisas, es posible hablar por separado de tres grandes grupos de ironía, cuya diferencia específica es, precisamente, el entablar el contraste argumentativo entre planos de significación muy dispares (Ballart, 1994: 326).

La triada de géneros sugerida en *Eironeia...* (1994) está compuesta por (1) ironías de contraste en el texto, (2) ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo, y (3) ironías de contraste entre el texto y otros textos. A continuación se abordará cada una de ellas, para, posteriormente, identificar con precisión cada una en el poema de Jorge Enrique Adoum, “Sobre la inutilidad de la semiología”.



## (1) Ironías de contraste en el texto

En este primer grupo se inserta la mayor cantidad de ironías que suelen emplearse en la literatura y se distingue de los demás porque “está formado por aquellos pasajes cuyo contraste se inscribe en la órbita del propio texto, al disponer un desfase irónico entre una parte y otra de la obra, pudiendo entenderse por ‘parte’ tanto un tono expresivo como un episodio, o un esquema lógico de exposición del material” (Bellart, 1994: 326).

Con esto se reitera la noción de que la ironía apelará únicamente, al menos en este apartado, a la realidad contenida en el texto; de ahí que sus partes sean los elementos que permiten el contraste necesario para la figuración irónica.

Ahora bien, las ironías de contraste en el texto se dividen en tres clases de acuerdo al tipo de contraste que presentan. A continuación se detallarán los elementos que constituyen a cada una de éstas.

### a) Contraste entre la forma de la expresión y la sustancia de contenido.

Pere Ballart (1994) hace hincapié en que el ironista nunca miente, sino que disimula su propia opinión sobre los hechos o posturas que pretende exhibir; para conseguirlo finge su propia ignorancia, de manera que, primero, lo que exprese no pueda ser tomado por mentira y, luego, sólo el receptor avisado pueda dar cuenta de la maniobra irónica que está efectuando el ironista.

Como parte de los tropos que se utilizan en esta variedad de la ironía, se encuentra la lítote<sup>52</sup>, “en que la presunta ignorancia es más bien una impropiedad del tono, que resulta

---

<sup>52</sup> Lítote: Consiste en que, para afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más. En esto suele coincidir con el eufemismo. [...]

La mayoría de los autores relacionan la lítote con la *ironía* [ya que] consiste en suprimir, mediante una negación, un sema positivo, agregando en cambio el correspondiente sema negativo, de modo que, para mejor afirmar algo, se niega lo contrario, por lo que no hay sólo supresión, sino supresión—adición, es decir,

insuficiente para referir en sus justos términos la realidad contada” (Ballart, 1994: 332). Cuando la lítote es empleada con fines irónicos recibe también el nombre de *meiosis* y se describe como una “exageración modesta” (cfr. Beristáin, 1992).

Otra de las posibilidades que se le ofrecen al ironista, para ocultar su falta de compromiso lógico con aquello que se está enunciando o que está sucediendo, es la *reductio ad absurdum*, la cual “consiste en distorsionar su argumentación, quedándose con lo menos sustantivo de cada razonamiento” (Ballart, 1994: 333).

Por otro lado, el ironista también puede no aparecer como *eirón* (falso ignorante), sino que opta por presentarle al lector los elementos que busca reprobar en su adversario, dejando así que el lector lo juzgue (cfr. Ballart, 1994).

Finalmente, y como parte de las características más recurrentes en la ironía literaria, queda agregar que

También es muy propio de estas ironías el que el desajuste entre la expresión y el contenido tenga lugar por una excesiva artificialidad de aquella. Son muy comunes las ironías en las que el autor derrocha una “exuberancia verbal” [...] que resulta desmesurada en relación a la acostumbrada nimiedad de lo narrado. La hipérbole<sup>53</sup> es el soporte retórico más socorrido en estas circunstancias (Ballart, 1994: 334).

#### b) Contraste en la forma de expresión.

Se caracterizan las ironías de esta especie por presentar, al nivel del discurso y de sus señas estilísticas, conflictos entre los valores connotativos que cabe atribuir al uso, generalmente en contextos muy restringidos, de dos o más tonos, registro o expresiones disonantes entres sí (Ballart, 1994: 337).

---

sustitución [...] (Beristáin, 1995: 302).

<sup>53</sup> Hipérbole: Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “*verbum proprium*” [...], pues la hipérbole constituye una intensificación de la “*evidentia*” en dos posibles direcciones: aumentando el *significado* [...], o disminuyéndolo (Beristáin, 1995: 251).

En otras palabras, este contraste, como su nombre lo indica, se manifestará cuando el contenido semántico del texto no concuerde con el tono en el que se enuncia, o cuando, de forma precipitada, se cambia de un estado de ánimo a otro que le sea opuesto. Por ejemplo: pasar de una reflexión solemne y triste, a una casual y alegre.

c) Contraste en la forma de contenido.

Esta división se caracterizará por presentar acciones, acontecimiento o ideas que son imposibles de conciliar entre sí; de igual forma, puede estar presente un narrador (voz poética, en este caso) o personaje que interprete la realidad de manera errónea (cfr. Ballart, 1994).

“A menudo este tipo de contrastes se resuelven en un anticlímax [...]. Se crea en el lector la expectativa de que va a ocurrir algo que dará un vuelco en la acción, cuando en realidad los resultados confirman el horaciano «*parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*»” (Ballart, 1994: 345). Como parte de esta predicción equivocada, se suele incluir una prolongación innecesaria en el discurso, la cual intensifica el efecto en el receptor.

## **(2) Ironías de contraste entre el texto y otros textos**

Pertenecen a esta clase de ironías aquellas que

integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el sólo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional producto de un artificio compartido por la audiencia a veces demasiado irreflexivamente (Ballart, 1994: 348).

Ejemplos de esta ironía aparecen cuando se hacen afirmaciones del tipo “esto es literario” o “esto no es literario”; “esto es una novela” o “esto no es una novela”; así como la intervención directa del autor dentro de la narración o del poema (cfr. Ballart, 1994).

### (3) Ironías de contraste entre el texto y otros contenidos

Para esta manifestación de la ironía, se echará mano de una de las figuras más recurrentes para dejar al descubierto los “errores” de un texto real: la parodia. Al respecto, señala Pere Ballart:

[Este grupo] de ironías tiene en la parodia [...] su procedimiento de mayor rendimiento expresivo, que, al poner subrepticamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en la anécdota, tono o estilo de aquello que lee, plantea un deliberado conflicto entre ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica —y un incremento de sentido— a favor de texto parodiante (Ballart, 1994: 353).

El intertexto, como se observa en la cita de Ballart, juega un papel fundamental en la recepción y en el impacto que puede provocar la obra ironizante, demandándole al lector el conocimiento de aquello que se parodia, ya sea en estilo, como en acontecimientos e ideas principales y/o secundarias.

Esta ironía, que se vincula con otros textos, tiene una gran “incidencia en la literatura moderna y contemporánea [...]”. En ocasiones el contraste entre el modelo y la parodia se extrema gracias a lo chocante de la anécdota a la que se superpone el estilo impostado” (Ballart, 1994: 353).

#### 3.2. Julia Kristeva y la semiología

Una vez conceptualizada la ironía, y antes de abordar el poema de Adoum, es indispensable conocer brevemente el trabajo semiótico de Julia Kristeva, pues éste será el objeto a ironizar.

En su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1991), Greimas y Courtes definen la semiótica como “el estudio científico de las significaciones o, si se quiere, de los conjuntos significantes. [...] Cualquier lenguaje -en el sentido más amplio- puede ser objeto

de estos estudios. [...] y acaso [el problema] que más nos afecta, en definitiva, nuestra vida no es sino un buscar sentido a la vida” (Greimas, 1991: s/n).

En la cita anterior se puede entrever uno de los motivos por los que Adoum incluyó la semiología en el poema que aquí se analiza; es decir, oponer el científico estudio del sentido, en este caso el de la vida, a un acto visceral al que no le basta aquel sentido, incluso lo niega: el suicidio. Por esta razón, antes de comenzar con el análisis del poema, es necesario definir brevemente qué se entiende por semiología y cuáles han sido los aportes de Julia Kristeva a esta disciplina, de tal forma que el lector sea consciente de esta información y así comprenda, no sólo el sentido general del poema, sino las intenciones de esta tesis.

La evolución que ha sufrido esta ciencia desde su aparición en la antigua Grecia ha hecho que su significado y finalidad cambien; sin embargo, aún hoy, conserva elementos provenientes de su origen. “*Semiotiké*, en efecto, significa observación de los síntomas. [...] En la lengua griega es un derivado de *sema* [que] significa tanto la señal, como el indicio, el signo, la marca” (Pérez, 2000: 28).

Ahora bien, el uso indiscriminado de los términos semiótica y semiología logra confundir a los lectores; sin embargo no hay diferencia entre uno y otro término, excepto la procedencia de cada uno. A inicios del siglo XX, en el campo de la lingüística,

Saussure destaca la función social del signo, [mientras que] Pierce su función lógica. Pero los dos aspectos están estrechamente vinculados términos semiología y semiótica denominan en la actualidad una misma disciplina, utilizando los europeos [como Kristeva] el primer término y los anglosajones el segundo (Guiraud, 1987: 8).

Cabe traer a la memoria que para Saussure la semiología es

una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. [...] Ella nos enseña en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que gobiernan. [...] Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos. [...] Si por

vez primera hemos podido asignar a la lingüística un puesto entre las ciencias es por haberla incluido en la semiología (Saussure, 1945: 61).

A partir de la cientificidad propuestas por el lingüista suizo, se desprendieron diversas corrientes de estudio, de las cuales tres son las principales:

-Una voz que habla de la indispensable formalización (de tipo matemático) de los modelos semióticos, dado que la semiótica misma ha sido llamada a desempeñar el papel de “física de la humanidades” [...].

-Otras voces [...] se inclinan por recurrir a las nociones de energetismo, de *pathos* universal, aludiendo así a una especie de vitalismo renaciente.

-Un sólido grupo trabaja [...] persuadido como está de que la vocación de la semiótica es contribuir a la metodología de las ciencias humanas y sociales (Greimas, 1991: 10).

Es a la primera corriente, la de “formalización de tipo matemático”, a la que pertenece Julia Kristeva; quien, como el resto de los formalistas franceses, entiende que

la vida social de cualquier comunidad -económica, costumbres, arte, etc.- es considerada como un sistema significativo estructurado como un lenguaje de manera que toda práctica puede ser científicamente estudiada como modelo secundario en relación a la lengua natural a la que modela y por la que es modelada (Pérez, 2000: 271).

Para Julia Kristeva todo lo que se deje leer es texto, e incorpora la semiología al campo de las ciencias, ya que su objetivo específico es los modos y leyes de la significación (cfr. Kristeva, 1969). Al estudio de estos modelos y leyes lo denomina *semanálisis*, el cual define como:

teoría de la significación textual, que considerará al signo como el elemento especular que asegura la representación de ese engendramiento -ese proceso de germinación- que le es interior al tiempo que lo engloba y cuyas leyes hay que definir. [...] el *semanálisis* abre en el interior de ese sistema otro escenario: el que tapa la pantalla de la estructura, y que es la significancia como operación cuya estructura no es más que recaída desfasada. [...] el *semanálisis* abandona la obligación de un sólo punto de vista -central, el de una estructura a descubrir-, y se da una posibilidad de designios combinatorios que le restituye la producción a engendrar. [...] el *semanálisis* se preserva del tematismo psicológico así como del idealismo estetizante que en la actualidad se disputan el monopolio de lo que se ha podido denominar escritura” (Kristeva, 1969: 97).

A pesar de la influencia que tuvo en los intelectuales del siglo XX (o incluso del XXI), entre ellos Roland Barthes, quien se mostró agradecido con el trabajo de la francesa (cfr. Barthes, 1993), Julia Kristeva también ha sido objeto de severas críticas, entre las que se encuentra, claro, la de Jorge Enrique Adoum.

En su libro *Imposturas intelectuales* (1999), Alan Sokal, doctor en física, y Jean Bricmont, físico teórico, realizan una crítica mordaz al trabajo de ciertos “intelectuales”, tales como Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean Baudrillard, entre otros. Sobre estos autores mencionan que “pretenden dar, mediante aderezos matemáticos, un barniz de ‘cientificidad’ a vagos discursos provenientes de las ciencias humanas. La obra de Lacan y los primeros escritos de Kristeva pertenecen a esta categoría” (Sokal, 1999: 30).

Entre las imposturas señaladas en el trabajo de Kristeva (a quien se le dedica un capítulo entero) se destaca que “este objetivo [la elaboración de una teoría formal del lenguaje poético] es ambiguo, porque, por una parte, la autora afirma que el lenguaje poético es *un sistema formal cuya teorización se puede fundamentar en la teoría [matemática] de conjuntos*, y por otra, hace constar a pie de página que esto sólo es metafórico” (Sokal, 1999: 53).

De esa suerte, de acuerdo con Sokal y Bricmont, el trabajo de Kristeva jamás aclara la relación entre el lenguaje poético y la teoría de conjuntos; además, comete errores en la exposición matemática, no desarrolla los conceptos científicos y confunde términos y teorías. Por estos motivos llegaron a clasificarla dentro de “los peores excesos del estructuralismo” (Sokal 1999: 53).

### 3.3 Interpretación del poema

Con la información recabada hasta el momento, es posible comprender qué es la figuración irónica y la manera en que se manifiesta en la literatura. En este apartado se ha dicho, a

grandes rasgos, que la ironía no es sólo un *tropo* con el que se oculta lo que realmente se quiere dar a entender, diciendo algo diferente. La ironía es una “modalidad literaria” que pretende enjuiciar, veladamente, la postura ideológica y/o los actos de una víctima, al mismo tiempo que invita al lector (o espectador) a que participe de esta desacreditación o, en otros casos, a que le juzgue por cuenta propia.

Asimismo, se determinó que la ironía, para ser considerada como tal, debe cumplir seis características dentro del texto literario: (1) dominio o campo de observación, (2) contraste de valores argumentativos, (3) disimulación, (4) una estructura comunicativa específica, (5) coloración afectiva y (6) una significación estética.

Como parte de lo anterior, se agregó que existen diferentes géneros de ironía, los cuales dependen del tipo de contraste que se genere. La primera (la más extensa y común) es la ironía de contraste en el texto, que se subdivide en a) contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, b) contraste entre un elemento y otro de la forma de expresión y c) contraste entre un elemento y otro de la forma de contenido; la segunda es la ironía de contraste entre el texto y su contenido comunicativo; y la tercera, ironía de contraste entre el texto y otro texto.

Luego de conceptualizar la ironía, y antes de analizar el poema de Jorge Enrique Adoum, sólo queda establecer, de manera general, los porqués de la figuración irónica, para finalmente determinar los motivos que justifican su empleo en “Sobre la inutilidad de la semiología”.

De acuerdo con Pere Ballart (1994), dentro de la literatura, la ironía es un recurso que, además de lo ya establecido, desautomatiza las ideas, juicios o situaciones que al lector le resultan familiares, pero que no ha llegado a cuestionarse; por lo que esta maniobra irónica demanda atender con agudeza las ideas confrontadas en el texto, generando, por un lado, una nueva percepción de la realidad en el lector, y, por otro lado, una mayor validación



estética de la obra.

El asunto y el sujeto elegidos como víctimas del ironista representan un elemento crucial en la crítica que se pretende, ya que

ironizar sobre un detalle intrascendente no depara otra satisfacción que la de poner en movimiento cierta dosis de gracejo; someter en cambio a la acción de la ironía un asunto del que nadie pueda sentirse desvinculado asegura, como es lógico, una implicación también estética (Ballart, 1994: 411).

Por esta razón, se ironizan aquellos temas donde reside la fe de las personas, ahí donde sus opiniones son más tajantes. La víctima suele ser un sujeto inflexible en sus opiniones: “Difícilmente hará pedazos al que ingenuamente cree tener una verdad quien no se siente en posesión de ella, pues lo que castiga [el ironista] no es una opinión diferente a la propia, sino simplemente el error de comprometerse en ella categóricamente” (Ballart, 1994: 417).

En conclusión, la ironía “favorece el valor estético del texto, en especial porque consume la paradoja bartheana de que una obra es *eterna*, no porque impone un sentido único a hombres diferentes; sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único” (Ballart, 1994: 454).

De esta manera, una vez agotado el tema de la ironía, se procederá a la interpretación del poema “Sobre la inutilidad de la semiología” de Jorge Enrique Adoum, en el que se emplearán los conceptos y la información hasta aquí revisada. Para ello, primero se glosará y/o explicará cada uno de los versículos, señalando la aparición de ironías en cada uno; posteriormente se realizará una interpretación general, la cual dará pie a las conclusiones planteadas en esta investigación.

#### 4. Interpretación del poema

Como se mencionó en los apartados anteriores, “Sobre la inutilidad de la semiología” es un poema en versículo extenso, que pretende criticar, a partir de la ironía, al estudio de las significaciones, tomando como víctima a la teórica francesa, Julia Kristeva. El paratexto que acompaña al título en la edición de *Poesía hasta hoy* (2008) lo aclara de la siguiente manera: “Esta y las demás citas en Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Collection Tel Quel, Éditions du Seuil, Paris, 1969. La traducción es mía” (Adoum, 2008: 1021).

El versículo que inaugura el poema es, en primer lugar, la referencia temporal sobre la cual transcurren los hechos: “Domingo. Tan agosto que me cuesta imaginar que a veces me ha dolido literal y metafóricamente el corazón.” (Adoum, 2008: 1021). Los semas “domingo” y “agosto” comienzan a perfilar el ambiente de ocio, tranquilidad y monotonía, en el cual se desarrollará el poema.

Dentro de la producción literaria de Jorge Enrique Adoum, se menciona en múltiples ocasiones ambas palabras, siempre cargadas de una connotación negativa; el ejemplo más evidente es “Agosto es el mes más cruel”, alusión al poema de T.S. Eliot, “Abril es el mes más cruel” (cfr. Adoum, 1994).

En segundo lugar, muestra la actitud melancólica del sujeto lírico, quien, ante un día apacible, no puede creer que haya sufrido e intentado suicidarse, como insinuará más adelante. Esta actitud permite comprender sus reiteradas alusiones al suicidio y su desacralizada visión de éste y de la semiología. Más adelante se discutirá si puede ser un efecto del contexto que ha tenido que vivir.

“Estuve tratando de conciliar la semántica con el verano y su cerveza adyacente / y la gnoseología<sup>54</sup> con la nostalgia de un país donde a esta hora el mediodía se echa al mar

---

<sup>54</sup> “Operando un intercambio de aplicaciones entre la sociología, las matemáticas, el psicoanálisis, la lingüística

arrastrando adolescentes en racimos” (Adoum, 2008: 1021). En este par de versículos se presenta la primera ironía del poema, una ironía de contraste en el contenido. Se presenta una oposición entre actividades “divertidas” y el estudio de la semiótica de Kristeva, según se entiende de acuerdo con los términos empleados. Este intento por conciliar lo abstracto con lo concreto, resulta en un ridículo de las cosas, ya que, debido a la naturaleza de la teoría, es imposible.

Dentro de ese mismo versículo se puede observar que el sujeto lírico siente nostalgia por un país que puede ser Ecuador, u otro país de América Latina. Es preciso traer a la memoria que Adoum siempre escribió acerca de su patria. Por esta razón, en el poema se hace una comparación entre la experiencia en Europa y la vida en América Latina, donde, como se apuntará más adelante, no se piensa, sino que se disfruta; tal y como sucede en este apartado.

Luego de “tratar de conciliar...”, la voz poética agrega: “tratando de comprender por qué «es en la relación con la lógica de la palabra [...] donde adquiere su valor significante la reunión no sintética que actúa en el significado poético»” (Adoum, 2008: 1021). Esta es la primera aparición intertextual<sup>55</sup> de Julia Kristeva y tiene como función burlarse de su abigarrado lenguaje. A este tipo de ironía se le conoce como *ironía de contraste entre el texto y otros contenidos*, ya que inserta de forma íntegra un fragmento del texto para ridiculizarlo. En el original dice:

Sabemos que lo que el lenguaje poético enuncia no existe (para la lógica del habla) pero aceptamos el ser de ese no-ser. [...] Es con relación a la lógica del habla, que se basa en la incompatibilidad de los dos términos de la negación, como la reunión no sintética que sucede en el significado poético, toma su valor significativo. Si todo resulta posible en el lenguaje poético, esa infinidad de posibilidades no se deja leer más que con relación a la “normalidad” establecida por la lógica del habla. [...] Y es ese “en relación” lo que da lugar a la

---

y la lógica, la semiótica se convierte en la palanca que guía las ciencias hacia la elaboración de una *gnoseología* materialista. / Ante la intervención semiótica, el sistema de las ciencias se ve descentrado y obligado a volverse hacia el materialismo dialéctico, es decir una *gnoseología*” (Kristeva, 1968: 27).

<sup>55</sup> “Se define intertextualidad como la presencia de un texto en otro, escenario que requiere de tres elementos: la persona sujeto de la escritura [...], el destinatario [...] y los textos anteriores, comúnmente denominados hipotextos, con base en la terminología de Genette” (Ramírez, 2011: 38).

categorización de la poesía como discurso desviatorio, como anomalía (Kristeva, 1968: 66).<sup>56</sup>

Para llevar a cabo esta figuración irónica, el sujeto lírico toma el papel de *eirón* (falso ignorante), de tal modo que su fingida incompreensión le permita al lector juzgar por sí mismo la forma y el fondo de la cita expuesta.

Continuando en esta postura, agrega: “Pero no pude [conciliar ni comprender], pese a mis sogas cartesianas:” Esto quiere decir que, a pesar de su lógica (tomando a Descartes por antonomasia como el filósofo de la razón), no pudo asir el sentido de estas palabras. Tal afirmación no sólo ayuda a acentuar la impresión de irracional o incomprendible del trabajo de Kristeva, sino que se puede inferir que el sujeto lírico es una persona culta (incluso cita a Quevedo y hace alusión a múltiples autores).

Lo anterior provocará que abandone el estudio y comience a observar a la muchacha que se encuentra desnuda en el balcón de la casa de enfrente. En este versículo se marca un cambio de lectura por parte del sujeto lírico: pasa de la lectura de un texto escrito, a la lectura de los síntomas de la joven.

Con sólo mirar su semblante, el sujeto lírico afirmará de ella: “se ha puesto a mirar desolándose el vecindario de chimeneas y de antenas, mástiles sucesivos de un puerto sin mar donde alguien tomara fotografías despidiéndose” (Adoum, 2008: 1021). Aquí se presenta una *ironía de contraste en el texto*, ya que la situación se torna ridícula, primero, porque comienza a hacer inferencias desoladoras sin elementos que lo justifiquen; segundo, porque la reacción “natural”, o esperada, sería admirarla. El mismo Jorge Enrique Adoum comentó al respecto:

en Occidente, pareciera que la culminación, casi objeto único, del erotismo masculino consiste en desvestir rápidamente a la mujer. Eso ha hecho del *strip-tease* uno de los espectáculos eróticos de menor duración y de mayor pobreza imaginativa. Ello explica también, y es una definición, la constante actitud *voyeur* que al lector llevado de la mano por el autor, al verla

---

<sup>56</sup> El subrayado es mío.

desvestirse en el libro, como a través de una cerradura o con ayuda de un catalejo, ya que la distancia se convierte en el único obstáculo que agujonea al deseo” (Adoum, 2006: 17).

En ese mismo versículo, se encuentra la clave para identificar el espacio geográfico del poema. Las chimeneas y las antenas, que aluden al entretenimiento, así como la falta de mar, dejan en claro que no se refiere a Ecuador; sino, probablemente, a París, ciudad en la que vivió Adoum, que aparece en otras de sus obras, por ejemplo *Curriculum Mortis* (1981), y que carece de playa, además de otros elementos que se irán mencionando.

A partir del versículo que dice “trata de cerrar las persianas...”, el sujeto lírico deja de observar el exterior y lo demás ocurrirá en su interior, en “su mente”. Será a causa de esta última observación generalizada, “y puesto que ya pasó el sol, cartero de los domingos por la tarde, y que nadie recuerda cómo irá a ser de azul el temblor de la brisa de septiembre” (Adoum, 2008: 1021), que comenzará a imaginar lo que la muchacha podría estar sintiendo o pensando.

“Pienso que anticipa la noche, antojadiza, ambigua entre la incontinencia y el desánimo” (Adoum, 2008: 1023). Su pensamiento busca una afinidad emocional con ella, de tal forma que comienza la lectura de la muchacha. La interpretación que formula a partir de ella parece surgir del melancólico estado de ánimo señalado al principio.

A continuación aparece una *ironía de contraste en el texto*, la cual alcanzan el nivel del ridículo de las palabras, pues realiza generalizaciones absurdas sobre el hecho de mirar a la joven. Dice: “porque cuando esto sucede a esta hora y ella está ya desvestida, suele haber adentro un hombre...” (Adoum, 2008: 1023). También es posible encontrar un distanciamiento entre las creencias del autor y lo enunciado en el poema, lo que permite generar burla y reflexión; pues, como se indicó en la introducción, Adoum no fue un poeta que hiciera menos la independencia de hombres y mujeres.

Y continúa: “suele haber adentro un hombre dispuesto a rehacer / unavezmentemás

esa historia que más que las otras comenzó en el Génesis” (Adoum, 2008: 1023). En este versículo aparece de nuevo la *ironía de contraste entre el texto y otros textos*. Se realiza una alusión<sup>57</sup> a la Biblia, al mito de la Creación, la cual se puede explicar de la siguiente manera: el mundo es miserable, por eso hay que rehacerlo; lo cual supone una actitud “heroica”, la cual surge con la “disposición” de estar con ella y generar el amor.

En ese mismo versículo se encuentra el neologismo “unavezmentemás” —recurso común en la obra de Adoum—, el cual, como parte de la desautomatización artística, es una respuesta al lenguaje arbitrario (cfr. Guzmán, 2011), pues, aunque “Sobre la inutilidad...” parece escrito en un lenguaje coloquial, emplea estos elementos que van conformando la estructura literaria del texto.

Vinculado con el versículo anterior, agrega: “y a probar cada vez que le sea dable los frutos del bien y del mal (he visto desde aquí también las piernas y el tronco del conocimiento)” (Adoum, 2008: 2013). Continúa *la ironía entre el texto y otros textos*, y en consecuencia, también el intertexto bíblico. En este fragmento compara a la mujer con el Árbol del conocimiento; pero lo hace, porque el hombre toma a su antojo de ella; mas no por cierta libertad que pueda otorgar la mujer al hombre.

La disertación sigue: “ya sin temor a la fingida curiosidad del Señor con sus preguntas, / el mismo que antes de darle mujer al hombre había dicho del hombre «no es bueno que esté solo»” (Adoum, 2008: 1023). *La ironía de contraste con otros textos* continúa activa y se agrega una *ironía de contraste en el texto*. Para explicarlo, lo primero que se debe señalar es que hay una desacreditación de Dios, pues se remarca que nunca estuvo interesado en “el hombre”; pero sí se preocupó por que éste no estuviera solo.

---

<sup>57</sup> “A diferencia de la cita, ni en la referencia ni en la alusión se transcribe, sino que se apunta hacia el texto cuya presencia está insinuada o sugerida. Se denomina referencia al hecho de nombrar o mencionar a un individuo o sus hechos, opiniones o doctrinas, sin citar ni siquiera parafrasear. / La alusión es aún menos explícita: [...] se considera una apelación a la memoria o inteligencia del lector que no rompe la continuidad del texto. Mientras que la referencia indica el camino [...] sólo sonrío a quien tiene la información necesaria para detectarla” (Ramírez, 2011: 48).

Esta irónica interpretación del Génesis pretende que el lector juzgue, primero, si en verdad la mujer sólo “se le entregó” al hombre para eludir la soledad; después, contrastar los alcances de Dios con la realidad, pues los hombres de la vida urbana —como se irá perfilando a lo largo de esta tesis— se encuentran solos.

La ironía que se presenta en el siguiente versículo se da a nivel de la comunicación literaria, por lo que se denomina *ironía entre el texto y otro texto*. La voz poética abre un paréntesis para cuestionar: “(¿y la relación con la lógica de las palabras?)” (Adoum, 2008: 1023). De nuevo el sujeto lírico asume el papel de *eiron*, para simular que no se ha percatado de la digresión<sup>58</sup> que comenzó luego de ver a la muchacha y que continuará hasta casi concluido el poema.

Sigue el poema y dice:

sin avergonzarse ninguno de los dos de estar desnudo, más bien orgullosos ambos de la perfección estatuaria de los cuerpos comunicantes, «la permutación dialógica de los dos significantes por un significado»,  
agradecidos de no estar más en el Paraíso, tan aburrido como un domingo de tarde en las Galápagos (Adoum, 2008: 1023).

Se manifiesta de nuevo la *ironía entre texto y contenido* en los versículos anteriores, los cuales atentan contra las creencias religiosas. Se resalta que, del Paraíso, sólo conservan la desnudez sin castigo, mas no anhelan la tranquilidad y la dicha del Edén; al contrario, agradecen los tormentos y los placeres carnales de la vida; por ello, y para acentuar la ironía, se hace alusión a otro poema de Adoum, “Las vidas comunicantes”, en el cual una pareja sufre los malestares de la monotonía conyugal. La cita de Kristeva, que define a la metáfora,

---

<sup>58</sup> “Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una comparación, un personaje, poner un ejemplo, etc., en forma extensa antes de retomar la materia que se venía tratando. Cuando se prolonga demasiado, rompe la unidad y puede producir un efecto de incoherencia” (Beristáin, 1995: 250).

genera un absurdo de las palabras, ya que esta acepción se haya inconexa; sólo sugiere la idea del encuentro de la pareja.

Se agrega a lo anterior:

pero en tal caso no se llora, [A] a menos que se trate de esa frecuente cópula disyuntiva (donde adquiere su valor significante la reunión no sintética)

[B] o que no haya nadie esperando que ella vuelva del balcón a la cama para envaginarse y nadar en mujer en la penumbra

[C] y que pese a sus flancos que me turban de lejos y que, vistos desde aquí, abren en dos el cielo,

que pese a sus pechos que refrescan -vistos desde aquí parecen cargados de un zumo de atardeceres- sea sola (Adoum, 2008: 1025).

En estos versículos se presenta una *ironía de contraste en el texto*, ya que hay una contradicción entre sus partes, lo que genera un sentimiento de absurdo ante los motivos expuestos. El poema dice que “en tal caso no se llora” y precisa que existe una excepción; sin embargo da más de una respuesta y cada una implica otro motivo para llorar; todos, por cierto, vinculados con la soledad.

El segmento que se ha marcado con el inciso [A] parte del oxímoron<sup>59</sup> “cópula disyuntiva”. Cópula tiene varias acepciones: “atadura, ligamento de una cosa con otra”, “acción de copular” o referente al verbo copulativo, es decir, “verbo de escaso contenido léxico que une un sujeto con un atributo”; mientras que disyuntivo significa: “Que tiene cualidad de desunir” o en la gramática: “Dicho de una oración coordinada: Que está formada por segmentos unidos por una conjunción disyuntiva” (www.rae.es). Esta figura expresa, a grandes rasgos, una unión que separa. En ella se emplean términos vinculados con el lenguaje (de ahí la inconexa cita de Kristeva); sin embargo se entiende como la unión sexual que, a pesar de la unión física, aísla a los sujetos.

---

<sup>59</sup> Oxímoron: “Figura semántica o *tropo* que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos. Es a la vez una especie de *paradoja* y una especie de *antítesis* abreviada, que involucra generalmente dos *palabras* o dos *frases*. Consiste en ponerlas contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra” (Beristáin, 1995: 373).



Versa el apartado [B]: “o que no haya nadie esperando que ella vuelva del balcón a la cama para envaginarse y nadar en mujer en la penumbra” (Adoum, 2008: 1025). Es decir, el motivo para llorar sería que la mujer esté sola, que no tenga un hombre que únicamente se preocupe por satisfacerse. La ironía de nuevo se encuentra en la velada crítica a este comportamiento egoísta.

Y clausura los irónicos motivos con el apartado [C]: “y que pese a sus flancos que me turban de lejos y que, vistos desde aquí, abren en dos el cielo, / que pese a sus pechos que refrescan -vistos desde aquí parecen cargados de un zumo de atardecer- sea sola” (Adoum, 2008: 1025). Aquí se reitera la ironía como en los dos versículos anteriores, pero ahora acentúa el hecho de que la belleza no es suficiente para encontrar a alguien y terminar así con su soledad.

Los dos versículos que aparecen a continuación corresponden a los motivos que le llevan a pensar que ella quiere suicidarse: “y a causa del crepúsculo, de la cerveza, de otras mujeres donde antes fue verano / y sobre todo de esta higiénica manía de esperar lo peor[,] objetivo para esquivar la cobardía[,] que es sólo el temor a lo imprevisto” (Adoum, 2008: 1025). Dentro de estas razones menciona tres elementos: la influencia del clima (el crepúsculo / lo exterior), lo que está tomando (la cerveza / lo interior) y su experiencia (las otras mujeres / síntesis de lo externo y lo interno). Sin embargo, la razón principal -expresa la voz poética- es su pesimismo, pues siempre espera lo peor. El objetivo de ello es hacer a un lado la cobardía ante lo incierto. Para hacer esta explicación más clara, se ha agregado un par de comas, señalando que aquel “objetivo” es un inciso de “esta higiénica manía de esperar lo peor”.

Así como se enunció en el versículo 11, “pienso que anticipa la noche, antojadiza [...]”, el sujeto lírico vuelve a expresar su opinión sobre los pensamientos de la muchacha, pero, como ya se dijo, esta vez tomando en cuenta elementos externos e internos: “pienso que en

este momento ella es la única mujer de la tierra y que va a matarse dejándonos a todos viudos [...]” (Adoum, 2008: 1025).

Ambos comentarios por parte del sujeto lírico revelan que, como se corroborará más adelante, quien verdaderamente es propenso al suicidio, es él. Para entender mejor esta aseveración, es necesario remontarse a las palabras de la psiquiatra Colin Pritchard, quien asegura que

El cerebro humano, más que cualquier otro animal, tiene la capacidad para abstraerse. No sólo vemos nuestro entorno más inmediato, sino que tenemos conciencia de la existencia de muchísimas cosas más; incluso podemos imaginar cosas que no existen. Esta facultad únicamente humana nos permite crear un mundo intelectual interno y unas preocupaciones independientes del momento presente.

Desde que el hombre es hombre, carga con esta arma de doble filo. Gracias a nuestra inteligencia hemos ordenado civilizaciones cada vez más avanzadas, pero, al mismo tiempo, al reflexionar sobre nosotros mismos, una angustia existencial puede aflorar y hacernos sentir mal (Redes).

Ahora bien, la intención de estas palabras no es caer en la interpretación “psicológica” del sujeto lírico, sino comenzar a esclarecer la relación que tiene el suicidio con el estudio semiótico. Con la cita anterior se puede intuir que las creaciones intelectuales, como un sistema filosófico, por ejemplo, guardan cierta relación con la angustia existencial. Sin embargo, la semiología y el suicidio encontrarán su similitud, pero también su diferencia más tajante, en el siguiente argumento:

Algunas personas [...] se adentran cada vez más en su propia mente y se olvidan de la realidad que les rodea. Este estado de inapetencia, de incapacidad de sentir, es la enfermedad humana por excelencia: la depresión [...] Nos olvidamos de nuestra parte más irracional, de nuestra capacidad para el placer. Salir de esta apatía es muy difícil; a veces puede resultar imposible, la vida deja de tener sentido y en muchas ocasiones se ve como única salida el suicidio (Redes).

De esta forma, tener un sujeto lírico que interpreta la realidad desde este punto de vista, justifica su actitud desapartada, irreverente, irónica y obsesionada con el suicidio. Sin embargo, un punto esencial en las palabras de Pritchard es la incapacidad para conciliar el

sentimiento con los pensamientos, dificultando así hallarle sentido a la vida. Por esta razón el poema insiste en la oposición entre lo racional y lo irracional, la teoría y el arte, además de cuestionar el alcance del estudio de los signos ante la falta de sentido existencial. Jorge Enrique Adoum consigue condensar esta confrontación de la siguiente manera:

“(Yo sé que «la poesía enuncia la simultaneidad, cronológica y espacial, de lo posible con lo imposible, de lo real con lo ficticio»<sup>60</sup> pero ¿y la desesperanza como estructura del poema? ¿y los días que nos quedan, fonemas de la vida tartamuda?” (Adoum, 2008: 1025). Para empezar, este versículo representa una digresión dentro de la digresión. La voz poética asume de nuevo el papel de *ieron*, contrastando la cita de Kristeva con una expresión trascendental y de construcción ingeniosa, la cual, como ya se dijo, condensa los temas que se enfrentan en el poema. De esta forma también consigue que el lector juzgue el alcance de la cita, en oposición a la lucidez empleada en el cuestionamiento final. Con esto se hace más evidente la intención del poema: criticar el árido estudio de la poesía y contrastarlo con la relación sensible que ésta tiene con la vida.

Lo anterior desata la extensa reflexión sobre el suicidio que conformará el total de la segunda estrofa. “Tengo entendido que los suicidas fundan la tiniebla como una ciudad sin nadie / llegando a ella a tientas con la última marea del aliento” (Adoum, 2008: 10259). Este primer versículo sugiere que dicha disertación será solemne, pues la imagen con la que describe su conocimiento sobre el suicida es lúgubre y carece de ironía.

Además, el lector podría pensar que el suicidio es un tema en el que no se admite la burla, pues, como declaró Albert Camus, “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la Filosofía” (Camus, 2013: 17). De esta urgencia por hallar el *sentido* de la vida es que Adoum elige la relación irónica entre suicidio y la semiología.

---

<sup>60</sup> “La negatividad del significado poético se distingue también de la negación como operación interna del juicio. La poesía no dice ‘no es cierto que no haya muebles voluptuosos’, lo que sería una negación de la negación posible en la lógica del habla (del juicio), es decir una segunda negación que vendría después de la primera, estando ambas desfasadas en el espacio y en el tiempo. La poesía enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible con lo imposible, de lo real con lo ficticio” (Kristeva, 1981 :65)

El suicidio, cabe señalar, “es el acto autoinflingido para causarse la muerte en forma voluntaria, deliberada, en el que se intervienen sucesivamente el deseo suicida, la idea suicida y el acto suicida en sí” (Nizama, 2011: 81). Como se puede intuir, el suicidio es un tema delicado y en extremo complicado; sin embargo el poema continuará burlándose, ya no sólo de Kristeva, sino del suicida.

Entonces, para contrastar el aire de solemnidad que inspiró el versículo anterior, declara la voz poética: “o sea que tras aguardar toda la vida aún pueden aguantar hasta la noche, con Dios bajo la axila” (Adoum, 2008: 1027). Es evidente que el tono ha cambiado de un versículo a otro y que la forma en que se enuncia no concuerda con la seriedad del tema; por lo que la reflexión será reducida *ad absurdum*.

“pero si tienen urgencia de sombra cierran las ventanas o buscan en el sótano, para acostumbrarse, una antesala de la bruma, deteniéndose un instante en la puerta, espiando su rumor, casi con miedo” (Adoum, 2008: 1027). Por medio de la lítote, este y los versículos subsiguientes ridiculizarán al suicida, acentuando el pavor que le tiene a la muerte o su falta de coraje para consumir el suicidio.

A manera de un “sin embargo” del versículo anterior, se agrega lo siguiente; ya que, de reunir las fuerzas para matarse, los suicidas se verían

a) “de espaldas y atónitos como el primer hombre ante el primer relámpago en la primera noche de la tierra”, o sea, no estarían preparados;

b) “o recordando algo que no recuerdan -romper esa fotografía, hacer reparar el tocadiscos, dar de comer al gato [...]”, es decir, aunque la vida les parece absurda, buscarían pretextos absurdos para seguir en ella;

c) “o escribiendo la famosa carta que jamás da razones a nuestro desaforado deseo de aprender [...] sino excusas parecidas al arrepentimiento, como si esa voluntad voluntariosa fuera culpa”. Este versículo se refiere a las notas de suicidio, las cuales son comunes entre quienes deciden quitarse la vida (cfr. Redes). Sin embargo, en el poema parecen resaltar la falta de convicción del suicida ante su propia iniciativa.

d) “o tal vez asombrados de haberse atrasado tanto en pagar el alquiler de la vida”. En este versículo se combinan las preocupaciones cotidianas con los remordimientos existenciales. La ironía se encuentra en que la vida no es -como se dice popularmente- prestada, sino “rentada”, degradando su valor al incluirla entre los valores económicos, como si fuera una mercancía.

e) “o empezando, premuertos, en un mal cálculo de su propia posdata, precisamente esa carta: «No te culpo, no es por rencor. Quisiera decirte que lo único» / (y lo único viene a ser esa lágrima única húmeda huella digital al pie de los dos renglones del inacabado telegrama)”. Con esto quiere decir que las palabras no le alcanzan al suicida para expresar su deseo de morir; sólo puede una lágrima condensar el sentimiento más sincero.

Dentro del inciso e) aparece el neologismo “premuertos”, palabra que, de nuevo, no se ajusta con el tono de supuesta seriedad, y con la que busca acentuar con ironía su temeroso acercamiento a la muerte.

Luego, en un par de versículos, la voz poética describe cómo los suicidas se detienen demasiado a pensar en los problemas de pareja y en las miserias de la vida:

y parecen reflexionar eternamente lúcidos, demasiadamente póstumos,  
en la existencia malbaratada, hecha de cocina y marido, hecha de montañas de días, que se  
puede deshacer de un puntapié, como cuando en la cresta de la ola del deseo una mujer dice  
«Ahora no, mejor no, mejor nunca»  
y uno siente que la playa comienza a hundirse porque le falta ese grano de arena (Adoum,  
2008: 1029).

En estos versículos se emplea el ridículo de las palabras, para ironizar la extensa premeditación del suicidio. Después, se expresa una desilusión ante la vida similar a la que ocurre entre los amantes. Esto produce una contradicción entre las partes del poema, ya que se opone a la visión idealizada de la pareja que se presenta al final del poema.

El párrafo termina clausurando con ironía el tema de la relación de pareja: “y alguien, ajeno y otro, hubiera decidido poner fin a los todavía, los cálmate, los no seas loca los espera” (Adoum, 2008: 1029). La voz poética presenta el suicidio como si alguien detuviera las peleas propias de una relación que se ha complicado hasta volverse insufrible.

El tercer párrafo del poema inicia con una *ironía entre el texto y otro texto*, ya que se emplea una alusión a Thomas de Quincey. El poema de Adoum versa con ingenio: “Claro que si consideramos la vida como una de las bellas artes” (Adoum, 2008: 1029). En esta frase es evidente la relación con título *El asesinato como una de las bellas artes*, el cual, si bien no tiene una relación directa con el poema, sí aporta una clave de lectura para éste, pues su autor es reconocido por haber empleado la maniobra irónica en sus textos.

Después, este versículo, que de nuevo parece que continuará con seriedad, explica: “el suicida tampoco es el mejor crítico de su obra y sería absurdo decir que la ha dejado a medias”. La voz poética emplea la disimulación irónica para plantear una relación aparente entre la vida y la creación artística, remarcando la responsabilidad que el creador tiene sobre su obra; sin embargo, con el versículo que aparece a continuación, el ironista quiere apuntar que el suicidio se ve como una maniobra desesperada, improvisada, con la que culmina su obra, la cual no sabe continuar: “aunque nadie puede negarle el derecho a buscar el final adecuado sacándose la muerte del bolsillo” (Adoum, 2008: 1029).

De nuevo aparece otra *ironía entre el texto y otros contenidos*, pues, cuando hace referencia al “derecho a decidir en qué página desaparece el personaje que comienza a

sentirse sobrante en su propias historia” (Adoum, 2008: 1029), puede ser considerada una alusión a *Niebla*, novela de Miguel de Unamuno, en la que el personaje toma conciencia de su existencia literaria y decide matarse.

Después agrega, como parte de los actos que no se le pueden negar al suicida, “escoger el momento en que va a encontrarse consigo al final de sí mismo y a toparse con un desconocido al fondo del espejo” (Adoum, 2008: 1031), lo cual sugiere que en el suicida no concuerdan las intenciones y sus actos; de ahí que no logre consumir su propia muerte.

Empleando una hipérbole<sup>61</sup>, en el siguiente versículo se ridiculiza la pretensión de buscar la propia muerte: “una muchacha que corriera bajo la lluvia para llegar puntual al sitio donde va a caerle el rayo”. Este ejemplo llega hasta el *ridículo de las cosas* y es seguido por una aclaración cuyo contenido contrasta con el tono de la imagen: “no importa si entre las piernas o entre los pechos” (Adoum, 2008: 1031). En conjunto, el versículo reduce la reflexión *ad absurdum*.

A continuación se engarza en el poema: “en lugar de esperar que salga de adentro esa muerte parda que tozudos, tercos, tenaces, testarudos, nos vamos fabricando día a día desde el alarido con que nos nació la loba” (Adoum, 2008: 1031). En este versículo de nuevo se ridiculiza la actitud impaciente con que se aguarda la muerte natural. La adjetivación abundante y “negativa” genera la *ironía de contraste en el texto*, ya que desacredita de forma indirecta a quien no se atreve o se niega a suicidarse, por lo que sólo espera el momento de morir.

Y continúa la ironía: “yéndonos poco a poco del cuerpo, ropa sucia del humor malo de la mala suerte”. Aquí aparece una visión pesimista del cuerpo y se describe el proceso de la muerte, o sea vivir, como algo pesadoso y desagradable.

---

<sup>61</sup> “Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “*verbum proprium*” [...], pues la hipérbole constituye una intensificación de la “*evidentia*” en dos posibles direcciones: aumentando el *significado* [...] o disminuyéndolo” (Beristáin, 1995: 251).

Después, a manera de paréntesis, se aclara: “esa muerte con el desencanto de su gozo rencoroso, a la que se desea por lasciva y se rechaza por obscena, que no se elige ni se busca porque siempre está allí, ganosa con paciencia” (Adoum, 2008: 1031). En este primer apartado se critica la muerte natural, resaltando el desencanto que provoca su llegada. Además, se genera una ironía al comparar la muerte con una mujer: el hombre la desea por el deseo que despierta en él, pero la niega por lo vulgar que puede resultar su propuesta.

No cabría una lectura que calificara de machista a la voz poética (o al mismo Adoum), pues, como ya se mencionó, la figuración irónica busca provocar al lector exagerando aquellos temas que le son más íntimos.

Y prosigue el comentario sobre la muerte: “el salto de la duración a la nada detenido como en una fotografía en una cama de hospital a donde una amiga ha llevado ya, profecía que acierta a veces, las primeras flores” (Adoum, 2008: 1031). La muerte es comparada con una fotografía, pues considera que ambos son un instante detenido. Lo anterior permite relacionar la muerte, primero, con un hospital, que es un lugar donde se espera la muerte; y, en segundo lugar, con las flores que se le dejan al enfermo para que se mejore, pero que la voz poética asume como una profecía de las flores que el enfermo recibirá cuando muera. La ironía, una vez más, reside en contradecir y desprestigiar la respuesta esperada por la mayoría.

El desarrollo del pensamiento cierra con una prótasis<sup>62</sup> que versa: “aunque también nos avergüence a veces seguir vivos como si le hiciéramos trampa a alguien al fondo de nosotros diciéndole que la llegada no justifica el camino” (Adoum, 2008: 1031). Este versículo reitera la incomodidad que el suicida siente con su persona. Y por otro lado, sugiere que

---

<sup>62</sup> Prótesis: “Nombre de la *oración* hipotáctica cuando es la inicial del *periodo*, especialmente cuando se trata de la *oración* condicional. Es la parte creadora de la tensión semántica que exige ser resuelta en la *apódosis*” (Beristáin, 1995: 297).



llegar a la muerte de manera natural no justifica o da sentido a la vida; se haya o no esperado ese momento. El desencanto del sujeto lírico de nuevo aparece en este versículo.

A partir de lo anterior, surge una digresión entre paréntesis, la cual también forma parte de la ironía, pues afecta la comunicación literaria; ya que desviar la atención de los temas medulares representa una falta de compromiso con estos; postura representativa del ironista. El contenido de este apartado trata sobre el hermano del sujeto lírico (pues, de acuerdo con su biografía, no se puede vincular con Adoum), quien se suicida en circunstancias similares a las descritas en el poema, monotonía y pérdida de convicciones, ambas representadas por la frase: “jaque y mate un domingo de agosto por la tarde” (Adoum, 2008: 1031).

Dentro del paréntesis continúa: “Al día siguiente me sentí culpable en algún sitio de adentro, como cada vez que sucede, aunque con distinto parentesco” (Adoum, 2008: 1035). Este versículo, como otros en el poema, también revela características propias del suicidio, las cuales son empleadas como maniobra irónica, ya que al mostrar cierto dominio, y hasta seriedad, en los temas, el ironista hace creer a su víctima (al lector ingenuo) que está comprometido con todo lo dicho en el poema. En este caso demuestra que “La persona que muere no sólo se siente muy rechazada, sino que además, todos los que sobrevivimos al difunto, nos sentimos rechazados por él” (Redes).

En los últimos tres versos de este paréntesis, y con los que concluye la estrofa, se plantea una pregunta retórica:

¿No es, pregunto cada vez y me pregunto, fatuidad pura creernos necesarios o por lo menos útiles en el instante ya totalmente desvencijado / puesto que tras el último trago de coñac y el cigarrillo que se ofrece para prolongarse un milímetro la vida, / el condenado no busca a nadie, por vez primera libre, ni de aferrarse a nadie para resucitar, momia honesta?) (Adoum, 2008: 1033).

En estos versículos, la voz poética no cree que se pueda ayudar a quien aceptó la idea de su muerte. Con la muerte, el prisionero (de la cárcel o de sus males) no sólo se libera, también libera a los otros de sí mismo, y viceversa. Dentro de esta interrogante, se observa que prefiere la muerte a prolongar innecesariamente la vida: un milímetro es suficiente. Esta pregunta, además de escrutar los límites del tema, pretende poner en crisis las creencias que el lector tiene sobre el suicidio, al hacerlo reflexionar sobre éste.

La estrofa siguiente inicia con el versículo: “Y a todo esto, en dónde he estado yo y para qué cuando no me quedaba sino un esqueleto de alma”. Aquí, el sujeto lírico, quien, como ya se ha dicho, es un intelectual, se pregunta qué ha hecho en sus momentos de mayor estrechez emocional; a lo que responde, como si se le hubiese interrogado, “¿Yo?”, y procede a dar su explicación: “Fui dos veces ya sin querer y nadie me esperaba: el río era el mismo, yo era el mismo y no hubo barca, no toqué la otra orilla de esos algodones tibios y ese suero” (Adoum, 2008: 1033).

Por medio del eufemismo, confiesa que intentó suicidarse en dos ocasiones. Parodiando la paradoja de Teseo, empleada por Heráclito, ilustra cómo fracasó al cruzar el río que desemboca en la muerte; ésta es una alusión al río Aqueronte y al barquero Caronte (cfr. Dell, 2012); así como a los versos de Jorge Manrique: “Nuestra vida son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir” (Manrique). Sin embargo, la ironía se hace presente al contrastar las referencias cultas con el fracaso, con llegar únicamente al hospital, el cual aparece por medio de la sinécdoque<sup>63</sup>, cuyas partes son el algodón y el suero.

Sobre su intento de suicidio comenta: “y esa breve experiencia de natación feroz contra la corriente me hizo reflexionar en las buenas maneras / o sea regresar a despedirme de los demás / y me quedé en esta orilla”. De nuevo la situación es llevada al ridículo de las cosas, ya que, para justificar su suicidio fallido, argumenta que habría sido de mala

---

<sup>63</sup> Sinécdoque: “Designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o idea del otro” (Beristáin, 1995: 464).

educación dejar la vida sin despedirse previamente. Y agrega: “con esa desabrida saliva de resucitado” (Adoum, 2008: 1033). Con esta frase sugiere que dicha experiencia fue como estar muerto por un momento; sin embargo no fue grato volver a la vida; de ahí la desabrida “saliva de resucitado”.

“porque la vez pasada fue más bien el espanto de dejarme esperándome sin venir a encontrarme y me desencontrara con mi cadáver junto a las medias de colegiala y el uniforme de almidón de la enfermera” (Adoum, 2008: 1035). En este versículo se describe cómo su último intento de suicidio fue similar al anterior. La ironía continúa siendo de *contraste en el texto*, pues no hay una relación entre el tono en que se enuncia y el contenido.

Del versículo que explica “Pienso entonces en mis náufragos a la deriva que flotan, cosa rara, una tarde de agosto” (Adoum, 2008: 1035), se infiere que las reflexiones anteriores provocan que el sujeto lírico piense en las posibles muertes que pudo concretar, las cuales, por cierto, están vinculadas de nuevo con agosto, lo que les confiere una carga negativa.

De nuevo aparece un paréntesis. Los versículos que en él se contienen hacen una aclaración temporal del pensamiento anterior.

(Aclaro que de esto hace mucho, mucho tiempo,  
cuando en América era posible morirse, verbo reflexivo, antes de que se muriera así, tan transitivamente,  
antes de que la muerte entrara anunciándose con coces de soldado.  
Aclaro también que no soy un soplón de sus aduaneros -¿y era eso entrar de contrabando en ella?- ni un tallador de lápidas para poner nombres bajo el retrato, además no hay más retrato que el que guardo en el lado de adentro de los ojos (Adoum, 2008: 1035).

Esta digresión permite inferir que los intentos de suicidio fueron cometidos en América. Estos son versículos medulares para comprender la interpretación del poema, pues son los que marcan la comparación entre América (Ecuador) y Europa (Francia), pero ya no únicamente

en el plano de la razón y el sentimiento, sino en el de las condiciones de vida, que, por supuesto, influyen en la producción intelectual. Por esta razón, existe una mayor coloración afectiva en estos versos, dejando a un lado por un momento el disimulo propio de la ironía.

Lo primero que hace el sujeto lírico es señalar que hubo un tiempo en América Latina en que había libertad (hasta para morir). Para determinar los atributos que ha sufrido la muerte, se expresa el tipo de verbo que es morir, es decir, verbo reflexivo (verbo pronominal): “verbo que se constituye en todas sus formas con pronombres reflexivos átonos que no desempeñan ninguna función sintáctica y que concuerdan con el sujeto” (rae.es); por ejemplo, *se murió, me morí*. Sin embargo, la expresión presenta una polisemia que ayuda a generar la crítica. No importa qué tipo de verbo es morir, sino su cualidad *reflexiva*, en el sentido de que es consciente y libre. Por el contrario, resalta que ahora se muere “transitivamente”, sin raíz, sin importancia.<sup>64</sup>

Tal parece que la forma en que se ha asumido la muerte en América guarda cierta relación con las condiciones políticas que predominan en el continente. La muerte ahora se impone por medio de la violencia y de la fuerza militar, aludiendo por un lado a las múltiples dictaduras que han surgido en América Latina y, por otro lado, a la Conquista. Recordemos que Adoum fue un poeta políticamente comprometido con la identidad latinoamericana y que -como ya se dijo- dedicó buena parte de su obra a temas vinculados a la colonialización.

En este poema, la colonialización no se limita al hecho histórico en que España conquistó América, sino a la inserción actual del pensamiento europeo // estadounidense que ha permeado en la vida cotidiana de los latinoamericanos. Por esta razón, Julia Kristeva es elegida como representante del colonialismo cultural europeo. Recordemos que

La cultura se utilizó como instrumento para nombrar e instituir la homogeneidad del Estado-Nación. Es más, como el término cobró auge en el siglo XIX, cuando Inglaterra y Francia se montaban en la segunda ola de expansión colonial, la cultura también fue útil para

---

<sup>64</sup> Verbo transitivo: “verbo que se constituye con complemento directo” (rae.es).

el propósito colonial de nombrar y definir a las culturas nacionales, la población del resto del mundo tenía “cultura”, pero no civilización (Mignolo, 2007: 22).

Partiendo de lo anterior, se entiende que los latinoamericanos desean adquirir “cultura”, tomando en consideración lo que Europa ha denominado como tal, sin cuestionar previamente si dicha cultura es prudente, sesuda o útil para su realidad. Sumado a esto, aparece, como parte de la crítica en el poema, la marcada diferencia social entre América Latina y Europa. El latinoamericano tiene demasiados problemas, como se logra entrever en los versículos recién citados, como para consagrar su tiempo al balbuceo de Julia Kristeva.

La idea aquí desarrollada, que ya había alcanzado una coloración emocional, se ve interrumpida por una *ironía de contradicción en el texto*, para así velar las intenciones propias del sujeto lírico y -¿por qué no?- también del poeta. Así, para conseguir la reducción *ad absurdum* del discurso político, agrega los versículos que cerrarán la cuarta estrofa: “y en cuanto a las mujeres siempre fue como un rechazo tras una declaración de amor / y eso no se cuenta por amor y por amor propio” (Adoum, 2008: 1035).

Luego de esta larga disertación sobre el suicidio, la cuarta estrofa comienza declarando: “Pero las persianas sigues cerradas.” Con este enunciado, se comprende que el tiempo continuó mientras la voz poética discurría. Esta estrofa acontecerá en el tiempo y el espacio en el que comenzó el poema; sin embargo, las digresiones continuarán durante el resto de la composición.

La primera de estas digresiones se encuentra también en el primer y segundo versículo de esta estrofa: “Recuerdo ahora a los bomberos rompiendo una ventana donde no había fuego / sino lo que quedaba de un muchacho tras haberse quitado con el sabor dulzón de la pólvora el de un beso certeramente último” (Adoum, 2008: 1035). Esta digresión es parte de la experiencia del suicidio en la vida del sujeto lírico. En ella se presenta un ejemplo de cómo aún es posible morir por amor, lo cual acentúa el predominio de las pasiones sobre la pasión y, como se verá a continuación, el desapegado mundo del consumo. La seriedad

de un suicidio de esta índole llevó al filósofo Émil Cioran a expresar: “Siento el mayor de los desprecios por quienes se burlan del suicidio por amor, pues son incapaces de comprender que un amor irrealizable representa, para el amante, una imposibilidad de definirse, una pérdida integral de su ser” (Cioran, 1996: 67).

A continuación, el sujeto lírico imagina que la muchacha que estuvo observando quiere suicidarse, por lo que él desea salvarla: “Quisiera entonces cruzar el patio, llegar antes que el disparo, el borbotón de sangre, el sueño falso, / subir de piso en piso en piso en piso, llamar a gritos de puerta en puerta en puerta hasta su puerta” (Adoum, 1037: 1037). Esta “escena” se muestra como un *ridículo de las cosas*, ya que la forma hiperbólica en que describe su deseo contrasta con lo expuesto anteriormente y ayuda a introducir la ironía que se desarrolla a continuación.

decirle, por ejemplo, que uno puede convivir con la enfermedad, hermana neurótica con la que se conversa cuando se han ido las visitas,  
que ya nos las arreglaremos con su aborto, si es por eso, o para pagar las deudas contraídas cuando porque le dijeron que la amaban,  
que ahora ya no hay tiempo para eso, que ya no se usa (Adoum, 2008: 1037).

Una vez más, el sujeto lírico asume el papel de *eirón*, falso ignorante, para burlarse de las situaciones que enunciará y generar así la crítica en el lector. En las palabras con las que quisiera disuadir a la muchacha del suicidio, se observa que las justificaciones para seguir en la vida no sólo son ridículas, sino humillantes; además, todas están vinculadas con la miseria de la vida en pareja, el egoísmo y la pobreza. Con esto además, consigue realizar una *ironía de contradicción en las partes*, pues, aunque ha defendido el amor, como en el caso del muchacho que se suicidó (versículo 76), presenta una realidad opuesta, en la que el amor “ya no se usa”, con la finalidad de permitir la reflexión en el lector.

Finalmente, luego de haber prolongado la expectación a lo largo del poema, hará uso de la maniobra irónica para fallar intencionalmente a dicha expectativa, similar a como ocurre en el *parturient montes*, generando así una experiencia estética y acentuando su distanciamiento respecto a lo narrado (cfr. Ballart, 1994). La muchacha, en efecto, está bien:

ella abre las persianas, más desnuda que antes con su calzoncito de celeste espuma, me alegra que esté viva, que haya cruzado sus propios límites y las fronteras del amante, sabiendo que no parirá forzosamente o que puede parir sin dolor y él sabiendo que por la ella de cada uno vale la pena ganar el pan con el sudor de la frente y hasta agradecido (Adoum, 2008: 1037).

En este versículo, muestra cierto gracejo irónico por el hecho de que la muchacha no se suicidara y fuera más allá de las miserias de la vida. Sin embargo, como parte de la *ironía en el texto*, propone al amor como justificación para soportar (y agradecer) la miseria de las relaciones amorosas y el trabajo. De igual forma, es posible observar que la voz poética continúa cumpliendo la función de *eirón*, para acentuar lo absurdo de esta condición que se presenta en el mundo del lector.

Hasta este apartado, la voz poética había hecho una lectura aislada de los signos de la muchacha, interpretándolos a partir de su experiencia; sin embargo, en este versículo, comienza una lectura de lo que rodea la ventana, es decir, de la ciudad; por lo que concluirá con una lectura globalizada de los signo. Esta lectura hace referencia a la *arquitectura semiótica*, en la cual

la concepción arquitectural no tiene por objeto solamente la determinación del sólido de englobamiento del espacio; le concierne también una delimitación del espacio que resulta de una segmentación de la extensión, así como por una calificación complementaria de este espacio para construir allí un lugar de vida social y un instrumento de uso (Barthes, 1993: 24).

Además, y en relación directa con el poema, esta semiótica incluye al habitante como “actor” y no sólo como “usuario” del espacio, o sea, del discurso, ya que “La ciudad es un discurso; y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (Barthes, 1993: 260).

Desde este punto de vista, la lectura semiótica que realiza el sujeto lírico le permite concluir que:

dado el barrio, el tipo de construcción, el impuesto de inquilinato, los gastos de condominio, tal vez se trata más bien de alguien que jamás sudó para ganar su automóvil, su champagne, su departamento y el departamento de ella, joven fulgor que en el atardecer él acapara y atraviesa (Adoum, 2008: 1037).

Este versículo es muy significativo para la interpretación del poema, ya que, como se acaba de sugerir, la voz poética realiza una lectura semiótica para desmentir sus especulaciones realizadas hasta el momento. Primero, expone que la muchacha no carece de bienes materiales ni comodidades, por lo que no tiene motivos para suicidarse; ya que “tanto los intentos de suicidio como los suicidios consumados son más frecuentes en la población desempleada y con menor nivel económico y cultural” (Nizama, 2011:42).

Después, hace visible cómo los lujos ocultan lo absurdo de la vida. Sin embargo, sólo la disfrazan, pues, como acierta en la crítica que realizó el poema,

el exceso, la muchedumbre y el ritmo de vida de un país desarrollado y burgués [...] ilusoriamente le hace sentir acompañado, ponen a la vista el tema de la soledad, elemento que, en este caso, puede ser interpretado como la condición misma del hombre en un universo donde la abundancia y el consumo prima frente a los valores humanos (Guzmán, 2010: 328).

Y en tercer lugar, y quizá la más importante de las observaciones sobre estos versículos: existe una *ironía entre una y otra parte del texto*, la cual resulta fundamental para su interpretación. Aunque el poema se llama “Sobre la inutilidad de la semiología”, el sujeto lírico realizó una lectura semiótica para presentar el sentido de sus observaciones: una crítica a la sociedad burguesa. Al respecto, se puede inferir que aun en el título hay ironía, ya que no es del todo inútil. Esta postura es congruente con el *ethos* irónico del sujeto lírico, pues no se compromete a una postura determinada, aunque sea la propia. Por otro lado, la



desacreditación hacia Julia Kristeva continúa y no cambia de parecer al respecto, tal y como se verá a continuación.

La penúltima estrofa es una deducción de lo versado en el poema. Aquí el sujeto lírico declara no ser del país de los acontecimientos, sino de uno donde hay injusticia, pues sólo los pobres sufren. Tal parece que el sujeto lírico ya no es pobre, pues vive en el mismo vecindario que la muchacha; tal y como le sucedió a Adoum cuando residió en Francia. Con esto se acentúa el sentido del texto, el cual ya se analizó en los versículos correspondientes: “Sobre la inutilidad de la semiología” critica a la burguesía europea a través de sus “intelectuales”, para lo cual se vale de la ironía.

La voz poética afirma a continuación que sus reflexiones sobre el suicidio, tema en el que se disputa la vida misma, no es importante. Esta aseveración busca, a través de la ironía, que el lector juzgue que, si un tema fundamental como este no es importante, menos lo será el abstruso trabajo de Julia Kristeva.

Dentro de este párrafo continúa la figuración irónica. Por ejemplo, considera al suicidio como uno de los “actos sacramentales”,<sup>65</sup> con lo que denota que es una teatralización, vinculada de manera irónica con el sacrificio de un santo. Sumado a esto, la ironía cobra un significado mayor, si se tiene en cuenta que “ha habido un estigma cultural sobre el suicidio. En la Iglesia cristiana del siglo IX era un pecado mortal. Y tanto en la fe católica actual, como en la fe ortodoxa, se sigue considerando un pecado mortal” (Redes 3310).

Después se agrega:

sólo quedan la ceniza y las colillas en el cenicero y en el suelo,  
estos papeles que por vanidad o por pereza no son «ceniza mas tendrán sentido», son basura  
más no por eso menos ciertos,  
«la incompatibilidad de los dos términos de la negación», «el juego dialógico del lenguaje», «la

---

<sup>65</sup> Auto sacramental: “auto dramático propio especialmente del Barroco español, basado en temas hagiográficos, morales o sacros, sobre todo en el sacramento de la eucaristía” (rae.es)

unión sintética», etcétera, de Julia Kristeva (Adoum, 2008: 1039).

Esto quiere decir, como se acaba de mencionar, que incluso las cosas “importantes” pasarán. Dentro de estos asuntos (y autores) “importantes” cita el poema “Amor más allá de la muerte” de Francisco de Quevedo (aclaración que, aunque podría parecer evidente, viene señalada en todas las versiones consultadas). Y luego, aparecen diversos conceptos extraídos de *Semiótica* y, por primera vez en forma explícita en el texto, el nombre de Julia Kristeva.

El texto concluye con la estrofa más breve del poema, la cual se podría considerar un epílogo de la obra, pues es una reflexión final vinculada con lo anterior: “Verano. Domingo. Se diría que la vida vale la pena. Dicen. Digo. Creo. / Menos mal que seguirá intacta mañana al aire libre de agosto / aunque alguien, quizá yo mismo, pueda morir hoy sin que me haya enterado previamente” (Adoum, 2008: 1039).

La voz poética concluye el poema en su condición de *eirón*, para dejar que el lector medite la última reflexión que arroja y la duda que siembra a partir de ésta. Pues, aunque ha demostrado que vive en las condiciones más agradables, cuestiona qué tan verdadero es esto; pone en duda lo que se ha aceptado categóricamente. Y a continuación vuelve al tema del suicidio, sugiriendo con malicia que, a pesar de la aparente certeza de que la vida permanecerá inviolable, la muerte seguirá acechando, sin importar que uno la busque o la provoque. Sin embargo, para quien no está muerto, la vida sigue... pero no importa mucho.

## 5. Conclusiones

La ironía es más que una figura retórica; su complejidad la convierte en una modalidad literaria, que permite dotar de más de un sentido a la obra y que demanda la participación interpretativa del lector para aprehenderla. De tal forma que si la ironía no es descifrada, no sólo queda inconclusa la maniobra irónica, sino que el texto no completa su dimensión literaria en el receptor.

Por esta razón, en esta tesis se interpretó el poema “Sobre la inutilidad de la semiología” de Jorge Enrique Adoum desde la clave irónica, identificando a las víctimas de dicha maniobra, la intención que la sustenta y el sentido global que el texto adquiere luego de la interpretación.

En el primer capítulo de esta tesis, se abordó la biografía de Jorge Enrique Adoum, quien, luego de abandonar su país natal, Ecuador, y viajar por el resto del mundo, jamás olvidó la realidad latinoamericana. Por tal motivo, la obra de Adoum se ha perfilado como una obra comprometida con la lucha a favor de las sociedades más desfavorecidas del mundo, pero principalmente de América.

Aunque esta preocupación permaneció casi inalterable en la obra de Jorge Enrique Adoum, la manera en que presentó sus denuncias e inconformidades sí tuvo una transformación considerable. Su producción literaria comenzó con un tono solemne y abundante en figuras retóricas; posteriormente, adquirió un tono más “cotidiano” y menos fastuoso. A este segundo periodo está adscrito “Sobre la inutilidad de la semiología” y el resto del poemario *El amor desenterrado*. Dentro de este poema, la ironía, la digresión y el humor son elementos poéticos que inducen al lector a juzgar los defectos de su realidad o a dudar de sus creencias más arraigadas.

Esta actitud irreverente predomina en el poema; mas no es una rebeldía injustificada. “El humor ha de jugar un papel importante [en la obra de Adoum]: mover conciencias [...] Violento e irreverente, con la ironía quiere demostrar la inmensa mentira de un sistema que no funciona” (Millares, 2016: 431).

La crítica en “Sobre la inutilidad de la semiología” se dirige en un primer momento a la semiología de Julia Kristeva, principalmente en cuanto se refiere al lenguaje y la poesía. Para conseguir la desacreditación de la semiota francesa, emplea los términos que ella utiliza en *Semiótica*, sugiriendo que son incoherentes e incomprensibles.

Después, demuestra que la lectura de los signos es falible, pues la exégesis que realiza el sujeto lírico de la muchacha del departamento de enfrente resultó equivocado. Sin embargo, al final del poema demuestra que, si la lectura es pertinente y considera los elementos necesarios, los signos pueden interpretarse de una manera favorable; tal y como ocurre cuando el sujeto lírico concluye que la muchacha no tiene preocupaciones económicas, luego de observar el vecindario en el que vive. Esta reconsideración de la lectura semiótica convierte en una ironía al título del poema, pues la semiología no es del todo “inútil”. Esta postura concuerda con el ethos irónico de la voz poética, pues muestra cierta falta de compromiso con los temas que ironiza.

Más adelante, en el poema se insinuará una relación entre la semiología y el sentido de la vida, por lo cual el suicidio será el tema que los vincule. Por otro lado, el ironista aprovechará esta oportunidad para ironizar acerca del suicidio, ya que, por ser un tabú y un tema del que pocos podrían sentirse desvinculados, permite desarrollar la burla general en los lectores.

El confluir de estas ideas no es gratuito. La semiología de Julia Kristeva se caracteriza, entre otras cosas, por abogar a favor de una supuesta científicidad en las humanidades. Por tal razón, “Sobre la inutilidad de la semiología” contrasta la rigurosidad

intelectual con las capacidades reflexivas de la poesía, la cual es capaz de indagar en torno a los temas fundamentales del ser humano, a la vez que cuestiona los alcances de la teoría y denuncia las injusticias de la sociedad. Por ello, el poema de Jorge Enrique Adoum se muestra coherente al emplear la ironía como modalidad literaria para dichos fines; ya que “La ironía representa [...] escapar a las reglas de coherencia que la racionalidad pública impone, de las que se zafa a través de una lógica férrea pero ostensiblemente inadecuada a su objeto” (Bellart, 1994: 322).

Para dar soporte a estas ideas en el poema, Jorge Enrique Adoum empleó el versículo mayor. Como se vio en el segundo capítulo de esta tesis, mientras más libre es la modalidad versolibrista, mayor es la creatividad interna que se permite el poeta al momento de componer su obra. Sumado a esto, un verso cuyo ritmo se encuentra cercano al de la prosa desautomatiza los ritmos tradicionales de la poesía; además de que permite discurrir con mayor facilidad y genera extrañamiento en el lector. De tal forma que la forma se encuentra en consonancia con el contenido, pues una estructura versal tan libre contrasta con la sistematicidad que se critica en el poema.

Ahora bien, la libertad formal del verso no anula el ritmo del poema. Se identificó un ritmo de lectura guiado por la sintaxis y otro por el pensamiento, según la clasificación de Isabel Paraíso (1985). Este ritmo de pensamiento está determinado por las constantes digresiones en el poema, las cuales también son parte de los elementos fundamentales de la maniobra irónica. De tal forma que estructura y contenido del poema se encuentran correctamente amalgamados en el poema.

En “Sobre la inutilidad de la semiología” se encuentran los temas que han caracterizado la producción literaria de Adoum desde su primer libro, *Ecuador amargo*; es decir: amor, rechazo, burguesía, pobreza, aglomeración y soledad. Sin embargo, aunque en el poema se ironiza el semanálisis, el suicidio o las relaciones de pareja, el poema sustenta el resto de los temas, una crítica más ambiciosa: la crítica a la sociedad burguesa europea.

En este sentido, Julia Kristeva es exhibida en el poema -en palabras de Alan Sokal- como uno de los “mayores excesos del estructuralismo francés”. Sin embargo, no es la teoría semiótica de Kristeva lo que se critica en el poema, sino las prioridades intelectuales de Europa. Por ello, cuando se hace el contraste entre las injusticias de América Latina y el estilo de vida la muchacha, la voz poética concluye que ella puede entregarse a la banalidad, pues carece de problemas. De igual forma, las sociedades sin preocupaciones pueden consagrar su tiempo y admiración a las “modas intelectuales”, sin importar si estas son coherentes o verificables, y haciendo a un lado los dilemas propios de la sociedad.

Por esta razón, el sujeto lírico hace hincapié en la nostalgia que siente hacia su país de origen, el cual, de acuerdo a las especificaciones en el texto y a la biografía del autor, puede ser Ecuador, aunque también coincide con las características de muchos otros países de América Latina. Y es que “en Adoum el recuerdo no funciona como un simple mecanismo para la nostalgia, sino como recurso crítico en contra de las dictaduras latinoamericanas, la permanencia en esos países y los efectos negativos que genera en la vida del individuo” (Guzmán, 2010: 322).

En “Sobre la inutilidad de la semiología” se habla de una América de dictaduras militares, pobreza, ignorancia e injusticia; sin embargo, se muestra una Europa en la que no existen el amor ni la solidaridad, donde las personas callan la tristeza que les ocasiona la soledad; donde la apariencia y la vanidad no sólo está en su forma de vida, en su acumulación material y monetaria, sino también en sus intelectuales.

En una entrevista realizada en 2004, Jorge Enrique Adoum declaró que “cuando más se hunde el nivel moral, intelectual, ético, político de la humanidad, que es a lo que estamos asistiendo, mayor es la responsabilidad y el poder de la poesía” (Madrid, 2004). De ahí que “Sobre la inutilidad de la semiología”, al igual que el resto de su obra literaria, permanezcan vinculados con la realidad social latinoamericana, aunque en apariencia sus temas y preocupaciones sean apolíticos.

En conclusión, “Sobre la inutilidad de la semiología” emplea la ironía para criticar a la sociedad burguesa europea, representada en el planteamiento semiótico de Julia Kristeva. La dimensión social del poema, así como la ironía misma, no habrían sido del todo claras de no ser por la exégesis propuesta en esta investigación. De igual forma, quien lea el poema luego de haber analizado la interpretación propuesta comprenderá el sentido global del texto; pero, también, cambiará el tono solemne de la lectura, similar al que emplea Adoum en su grabación, por uno sarcástico y de mayor coloración afectiva. Esto se debe a que, gracias al entendimiento que proporciona la interpretación, el lector deja de ser una víctima del ironista y se transforma en un cómplice de éste. Es entonces cuando el poema adquiere su máximo valor literario.

## Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique (1999), *El tiempo y la palabra*, Libresa, Quito, 351 pp.
- Adoum, Jorge Enrique (2000), “Notas para una estética del erotismo” en *Amor y erotismo en la literatura*, (coord.) Alejandra Rangel, Consejo para la Cultura de Nuevo León, pp. 15—19.
- Adoum, Jorge Enrique (2008), *Poesía hasta hoy (1949—2008)*, Archipiélago, Quito, 1184 pp.
- Azaustre, Antonio (2001), *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 188 pp.
- Ballart, Pere (1994), *Eironeia La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 562 pp.
- Barthes, Roland (1993), *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 354 pp.
- Bentley, Eric (2008), *La vida del drama*, Paidós, México, 326 pp.
- Berinstáin, Helena (2004), *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 193 pp.
- Beristáin, Helena (1995), *Diccionario de poética y retórica*, Porrúa, México, 508 pp.
- Bloom, Harold (2015), *Cómo leer y por qué*, Anagrama, España, 307 pp.
- Camus, Albert (2013), *El mito de Sísifo*, Alianza Editores, España, 174 pp.
- Cioran, Emil Mihail (1996), *En las cimas de la desesperación*, Tusquets, Barcelona, 103 pp.
- Dell, Christopher (2012), *Mythology The complete guide to our imagined worlds*, Thames and Hudson, London, 352 pp.
- Domínguez Caparrós, José (2000), *Métrica española En busca del verso puro*, Madrid, Síntesis, 254 pp.
- Estrada López, Francisco (1974), *Métrica española del siglo XX*, Madrid, 225 pp.
- Fernández Moreno, César (1983), *Introducción a la poesía*, FCE, México, 143 pp.
- Guiraud, Pierre (1987), *La semiología*, Siglo XXI, México, 133 pp.
- Greimas, Algirdas. y Joseph Courtés (1971), *Semiótica Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 322 pp.



- Guzmán Barcenas, José Raúl (2010), *La poesía de Jorge Enrique Adoum en el contexto social, político e histórico ecuatoriano*, Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española o Hispánica, 453 pp.
- Kristeva, Julia (1981), *Semiótica 1*, Fundamentos, España, 269 pp.
- Kristeva, Julia (1981), *Semiótica 2*, Fundamentos, España, 228 pp.
- Lausberg, Heinrich (1976), *Manual de retórica literaria vol. I*, Gredos, Madrid, 517 pp.
- Lausberg, Heinrich (1976), *Manual de retórica literaria, vol. II*, Gredos, Madrid, 530 pp.
- Mignolo, Walter. (2007), *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*, Gedisa, 241 pp.
- Nizama Valladolid, Martín (2011), “Suicidio”, en *Revista Peruana de Epidemiología*, vol. 15, núm. 2, , pp. 81–85.
- Paraíso, Isabel (1985), *El verso libre hispánico*, Gredos, Madrid, 454 pp.
- Pavese, Cesare (1994), *El oficio de poeta*, Universidad Iberoamericana, México, 145 pp.
- Pérez, Herón (1995), *En pos del signo: introducción a la semiótica*, Colegio de Michoacán, Michoacán, 324 pp.
- Quincey, Thomas de (1966), *El asesinato, considerado como una de las bellas artes*, Espasa- Calpe, Madrid, 160 pp.
- Ramírez Peñaloza, Cynthia Araceli (2011), “Leer, escribir, y sentir entre líneas: temas y figuras bíblicos en la obra de Gilberto Owen” Tesis doctorado en Humanidades 2011, UAEMex, Toluca, 199 pp.
- Saussure, Ferdinand de (1945), *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 378 pp.
- Shklovski, V. “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (1991), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, pp. 55-70.
- Sokal, Alan y Jean Bricmont (1999), *Imposturas intelectuales*, Paidós Ibérica, Barcelona, 315 pp.
- Valencia Morales, Henoc (2000), *El verso en español: ritmo, metro y rima*, Trillas, México, 283 pp.

- Unamuno, Miguel (1977), *Niebla*, Aguilar, Espasa-Calpe, 379 pp.
- Vico, Giambattista (1973), *Ciencia nueva*, Aguilar, Buenos Aires, 202 pp.
- Yurkiévich, Saúl (1972), *Poesía hispanoamericana 1960—1970 Antología*, Siglo XXI, México, 194 pp.

- 3 JORGENRIQUE en <https://www.youtube.com/watch?v=v-YZQN-wRkl&index=2&list=LLpkfiRTACLgjBF0Z5iKIWDg>. Consultado en 2016.
- Adoum, Jorge Enrique. *El cuaderno del Turco*. En [http://www.laotrarevista.com/wp-content/uploads/2009/07/adoum\\_homenaje.pdf](http://www.laotrarevista.com/wp-content/uploads/2009/07/adoum_homenaje.pdf) Consultado en 2016.
- *Arte Poética (Jorge Enrique Adoum)* en [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Arte+poética+Jorge+Enrique+Adoum](https://www.youtube.com/results?search_query=Arte+poética+Jorge+Enrique+Adoum). Consultado en 2016.
- Biografía. En <http://www.jorgenriqueadoum.com/>. Consultado en 2016.
- [www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo6/116.htm](http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo6/116.htm). Consultado en 2016.
- Diccionario de la Real Academia Española en [www.rae.es](http://www.rae.es)
- El Suicidio (Capítulo REDES 310) en <https://www.youtube.com/watch?v=yzYGknl4T-k> Consultado en 2017.
- Entrevista de Miguel Molina Diaz. 14 de diciembre de 2009. [www.círculodepoesia.com/2009/12/entrevista\\_ajorge\\_enrique\\_adoum/](http://www.círculodepoesia.com/2009/12/entrevista_ajorge_enrique_adoum/). Consultado en 2016.
- Entrevista de Edwin Madrid. En [www.jordialdepoesia.jor.br/ag38adoum.htm](http://www.jordialdepoesia.jor.br/ag38adoum.htm). Consultado en 2016.
- La Caja de Pandora - Jorge Enrique Adoum (primera parte). En [https://www.youtube.com/watch?v=Q-Q\\_v2T0kw8](https://www.youtube.com/watch?v=Q-Q_v2T0kw8). Consultado en 2016.
- Millares, Selena. *Médula y sentido en la obra de Jorge Enrique Adoum*. En [www.rue.es/bitstream/2183/11385/1/cc-78%20art%2048](http://www.rue.es/bitstream/2183/11385/1/cc-78%20art%2048). Consultado en 2016.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. En [http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas\\_a\\_la\\_muerte\\_de\\_su\\_padre.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf). Consultado en 2017.
- Odio Salvaje: Antena—intervenciones en <http://antenas-intervenciones.blogspot.mx/2011/03/poesia-mano-mano-memoria-sonor>

a-de.html. Consultado en 2016.

- Sobre la inutilidad de la semiología 1/3 Jorge Enrique Adoum Poetas Mayores de Iberoamérica en <https://www.youtube.com/watch?v=JVUySr5Bee8>. Consultado en 2016.
- Sobre la inutilidad de la semiología 2/3 Jorge Enrique Adoum Poetas Mayores de Iberoamérica en <https://www.youtube.com/watch?v=TOYlQgEG4yE>. Consultado en 2016.
- Sobre la inutilidad de la semiología 3/3 Jorge Enrique Adoum Poetas Mayores de Iberoamérica en [https://www.youtube.com/watch?v=u9S3il9zD\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=u9S3il9zD_4). Consultado en 2016.
- Vladimiro Rivas Iturralde en [https://es.wikipedia.org/wiki/Vladimiro\\_Rivas](https://es.wikipedia.org/wiki/Vladimiro_Rivas)