

PRIMER PREMIO DEL RÉGIMEN DE FOMENTO A LA PRODUCCIÓN LITERARIA  
NACIONAL Y ESTÍMULO A LA INDUSTRIA EDITORIAL – FONDO NACIONAL DE  
LAS ARTES – AÑO 2007 – Género Ensayo. Jurado: Jorge Monteleone, Oscar Steimberg y  
Martín Kohan.

***EL PRESENTE***

*Poesía argentina y otras lecturas*

*Escapando del pasado  
y del futuro también,  
encontrándome con el presente  
infinito del ser.*

*Veme por última vez  
voy a borrar todo en mí,  
voy a caer fuera del tiempo.*

**María Fernanda Aldana**

*El pasado y el futuro son modalidades pensables del presente.*

**Agustín**

*Que un dios en el cielo mañana ponga nubes  
negras o un sol resplandeciente,  
no podrá así anular lo que ha quedado atrás  
ni cambiará o convertirá en no ocurrido  
lo que una vez nos trajo el tiempo fugaz.*

**Horacio**

## **Agradecimientos**

A Cecilia, que me transmite todos los días el fervor de escribir sobre poesía,

A los escritores amigos, Arturo Carrera y Quique Fogwill, que me prestaron los libros de poemas de Osvaldo Lamborghini y Héctor Viel Temperley cuando eran inhallables,

A Nicolás Rosa, *in memoriam*, quien avaló generosamente una beca de investigación sobre un poeta sólo por reconocerme algo así como un estilo,

A los editores de poesía en la Argentina, que sostienen su empresa como quien ampara del viento una plantita con las manos desnudas,

Al CONICET, que financia muchas de mis recientes investigaciones sobre poesía argentina,

A los poetas que siguen escribiendo...

## *Prólogo*

Este libro reúne ensayos de diverso origen, pero en su conjunto, poco a poco, fueron remitiéndose a ciertas ideas sobre el tiempo y la poesía. En algunos casos, la cuestión tenía que ver con la historia, o más bien con la negación inexplicable de la historia que se oculta en la lectura posible, presente, de los escritos más remotos. Así, las descripciones más intensas del deseo erótico han podido atravesar milenios, e incluso la defunción de las lenguas en que se hicieron, los ritmos que las animaban, hasta llegar a la poesía que aún resulta legible, y efectiva. Otros motivos, como la contemplación melancólica o la noción de azar que maneja desde bambalinas las inscripciones de un destino, manifestaban sus modificaciones con el paso de las épocas, pero también su persistencia (se trata de la parte que se titula “Genealógicas”). Era como si la poesía hubiera adquirido rasgos que no podría abandonar, sino tal vez profundizar, desviar, sobreimprimir.

Sin embargo, el núcleo de este libro está compuesto por una serie de lecturas de poetas argentinos contemporáneos, desde algunos que sellaron con sus nombres el siglo XX y ya son clásicos, hasta otros que empezaron a publicar en los últimos lustros pero que también forman la única biblioteca interminable, la presente (es la sección que se titula “Poéticas”).

En este punto debería aclarar una cita errónea, que no deja de aludirse en estas lecturas, y que contiene en germen, como su máximo epígrafe silenciado, la forma originaria del libro. La cita correcta de las *Meditaciones* de Marco Aurelio, que me intrigó desde hace mucho tiempo, sería: “El presente, en efecto, es igual para todos, lo que se pierde es también igual, y lo que se separa es, evidentemente, un simple instante.” ¿Qué quiere decir esto? Quizás que el tiempo no existe, siempre idéntico a sí mismo, mero círculo aun cuando parezca muy amplio, la época, el siglo, el ciclo milenario antes de que todo vuelva a empezar. Aunque esa continuidad sería una ilusión, siempre se puede separar en su aparente flujo un instante, se puede dividir un movimiento en sus partes, una melodía en sus notas bien diferenciadas. A esta operación discriminatoria llamaba Marco Aurelio un “análisis”, que servía para protegerse de la excesiva fascinación que podían causar las ilusiones de la continuidad (la danza, la música, la vida de las sensaciones). Desde el punto de vista del tiempo, que para los estoicos era algo así como una eternidad reflejada en el espejo móvil de los seres finitos, nadie encuentra fácilmente su diferencia, su destino propio, para lo que sería preciso la abstracción del instante, una constante actualización del carácter negativo del pensamiento, un trabajo con las imágenes y un vaciamiento metódico del lenguaje común. En el presente de Marco

Aurelio, siempre igual, todos tenemos el mismo pasado y vamos hacia la muerte; sólo el instante existe.

Pero, como decía hace un momento, con los años empecé a citar mal al emperador filósofo, y tendí a corregir su sentencia afirmando que, si bien el presente es igual para todos, lo que se pierde nunca lo es, y entonces lo que se separa, se aísla o encapsula en el instante son las palabras de cada uno, porque cada uno ha perdido algo distinto. Desde este punto de vista de la unicidad, por así decir, el presente no existe como abstracción universal, válida para todos, sino como aproximación a lo que se habría perdido en cada caso, como efecto de pasados vividos, como ecuación de memoria y olvido. Le seguí atribuyendo la cita, modificada por la adversativa, a Marco Aurelio, sin saber que entonces la muerte tampoco era ya igual para todos y que estaba pensando en una teoría de lo excepcional, algo más esperanzado que la resignación estoica. Sin embargo, la infinita partición de los poemas en palabras que nada significan, de los momentos vividos en segundos vacíos, seguía funcionando. El análisis y la distinción seguían haciendo que el horizonte de los nombres propios no se ampliara más allá de una afirmación de la diferencia, un sí inexplicado frente a cada ser que habla –en el caso de los poetas, con la plena conciencia que implica el escribir y atender a la vez múltiples planos: ritmo y sentido, lecturas y experiencias, patologías y talentos.

Pero si bien la poesía no puede decir mucho más que esta afirmación de su presente, que arrastra todo lo perdido durante siglos –lo que se suele llamar tradición–, quizá la lectura de los poemas sí pueda plantear otras expectativas, porque no sólo disgrega, distingue elementos en lo leído, sino que también enlaza, conecta, establece constelaciones que no por arbitrarias dejan de ser una dirección posible. En este sentido, quizás, podría refrendar la provocativa frase de Lautréamont: “Los juicios sobre la poesía tienen más valor que la poesía.” Siempre que se trate, aclaremos, de un juicio hacia adelante, puesto que si lo que se pierde nunca es igual tampoco el futuro se agotaría en la nada, en la certeza de la muerte y el final cíclico del tiempo, sino que apuntaría hacia los otros, los que van a escribir en un advenimiento inimaginable pero que el mismo juicio anunciaría en el presente. Así, en un momento del tiempo y en una zona del mundo, en una lengua y una historia, constituida por singularidades que se afirman escribiendo y dejando marcas para perderse o recuperarse, percibo una comunidad, presente aunque necesite prescindir de lo actual para esbozarse en el paisaje o desenmarañarse en la biblioteca.

Más allá de los poetas contemporáneos (o casi), después del desplazamiento traído por la arbitrariedad de algunos pasados señalados, separados, el libro añade el suplemento de otras dos inactualidades: la geografía y el concepto (sección justamente llamada “Proposiciones

accesorias”). Son las últimas proposiciones que dicen: la interpelación puede venir de cualquier lado, de cualquier lengua, y ser nuestro más íntimo presente, como esperado; y también la sensación de estar presente puede esconderse y brillar, por momentos, en las aparentemente más generales dialécticas del pensamiento.

Espero que el lector no encuentre demasiado ajena la poesía del presente que yo pude leer en algunos libros.

S. M.

Córdoba, diciembre de 2007

## **I. Genealógicas**



## *Presencia de la suerte*

En un singular escrito del entonces joven filósofo Diderot, cuya lectura le debo agradecer a Diego Tatián, aparecen una serie de afirmaciones que no pude dejar de leer como anticipos, anuncios del pensamiento de Bataille. Pero antes que comprobar, una vez más, el ingenioso recurso de Borges acerca de la construcción que toda obra realiza de sus propios precursores, quisiera pensar más bien que tanto Diderot como Bataille hablan de lo mismo: una comunidad imposible pero necesaria tras la experiencia de la ausencia de Dios.

Nos resulta difícil medir ahora el alcance, el impacto de esa experiencia. Dado que no sentí nunca su presencia, la ausencia de Dios está ligada en mí a una imagen mucho más concreta y que no se percibe como la desaparición súbita, la disolución de una persona absoluta. No puedo entonces imaginar la ausencia de Dios sino como el descubrimiento, la revelación infantil de mi muerte. La idea de que voy a morir es la última sombra del ateísmo sobre mi cuerpo que se desgasta.

Pero en aquellos tiempos heroicos del ateísmo, que anhelaba imponerse como un pensamiento más claro, que buscaba liberarse de innumerables cadenas, el mundo sin Dios era un vacío absoluto que atraía todas las ideas y las hacía girar vertiginosamente. Diderot publica entonces, en 1749, su *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, donde se discute fundamentalmente el problema del origen de las ideas y la relación entre el pensamiento y las sensaciones. En esa carta, dirigida a una curiosa y filosófica interlocutora, el futuro enciclopedista plantea objeciones a las conclusiones de Locke y de Condillac sobre el origen sensorial de las ideas. No voy a revisar aquí ese complejo debate sobre el así llamado sensualismo. Pero Diderot comenta entonces la vida y la obra de un matemático inglés, ciego de nacimiento, cuyas vicisitudes cotidianas y cuyas argucias para explicar cuestiones de geometría y de óptica le sirven como demostración de una autonomía relativa de las ideas verdaderas con respecto a la percepción de los sentidos. El caso es que Diderot intercala además un diálogo entre el matemático ciego y un sacerdote, que acude a asistirlo en su agonía; un episodio completamente inventado que no figuraba en la biografía del personaje, profesor en Cambridge y bastante notorio en su época. La discusión entre el ciego moribundo y el sacerdote, por otro lado, también pareciera inaugurar una fábula atea que conocemos en la versión de Sade.

El diálogo trata acerca de la existencia de Dios, o al menos acerca de su eternidad. El sacerdote le describe al ciego las maravillas del mundo visible, el impecable orden que reina

en cada organismo vivo y en la totalidad de lo que existe. Semejante espectáculo, tamaña perfección, sostiene el sacerdote, no pueden estar privados de un autor, una inteligencia perfecta que así lo ha dispuesto. El ciego responde que no puede percibir tales maravillas y que nada le parece tan ordenado como le cuentan. Pero accede a prestarle su confianza a la palabra del sacerdote y de otros amigos que lo quieren y le dicen que el mundo contiene un sinfín de prodigios evidentes. Lo que no quiere decir, agrega luego, que siempre haya sido así. Que ahora todo tenga una apariencia de orden no significa que su origen no sea el más absoluto caos. Y el geómetra ciego afirma: “si nos remontáramos al nacimiento de las cosas y de los tiempos, y sintiéramos la materia moviéndose y el caos desenmarañándose, encontraríamos una multitud de seres informes frente a unos pocos seres bien organizados.” Unos azares físicos, materiales hacen que algo sobreviva, sin ninguna inteligencia, sin ningún sentido. La movediza materialidad de lo que es no puede ser más que soberana. El mundo surge fuera de toda lógica previa, así el ciego declara “que los monstruos se aniquilaron sucesivamente, que todas las combinaciones viciosas de la materia han desaparecido y que sólo han quedado aquellas cuyos mecanismos no implicaban ninguna contradicción importante y que podían subsistir por sí mismos y perpetuarse”. Pero el aparente orden alcanzado no tiene nada de estable. Los monstruos retornan a cada momento. Él mismo, que nació ciego, es una prueba de que ninguna conciencia suprema dirige lo que pasa. ¿Y acaso los hombres no son monstruos increíblemente persistentes, que perseveran en su monstruosidad? ¿Cómo explicar la inaudita libertad humana, desertora del instinto, sino como una consecuencia monstruosa y un reflejo transpuesto de la impredecible actividad de la materia originaria?

No resulta obvio, para el ciego, que el hombre y su supervivencia fuesen algo necesario. Si el azar o una serie de casualidades combinadas no lo hubieran ayudado, el animal que habla “hubiese quedado envuelto en la depuración general del universo, y ese ser orgulloso que se llama hombre, disuelto y disperso entre las moléculas de la materia, habría quedado, quizás para siempre, dentro del número de los posibles”. De alguna manera, la depuración general del universo es inhumana: la materia se complejiza hasta convertirse en organismo, que a su vez se complejiza hasta convertirse en animal, el animal se hace hombre, el hombre deviene histórico, etc. Pero al mismo tiempo se eliminan un gran número de posibilidades, la persistencia de algo es una excepción, y todo parece indicar que la materia tiende a simplificarse después de alcanzar un punto sin retorno. El lenguaje humano, el pensamiento pueden ser un instante en esa depuración general del universo. Y si muchos experimentos del azar que llamamos naturaleza pudieron fallar, arruinarse, perderse en la nada de lo imposible

como también pudo pasarle al animal humano, entonces el ciego preguntará por qué los mundos no estarían sujetos a la misma ley de una probabilidad improbable. Lo que aquí y ahora parece un orden, aunque sólo para quienes lo ven con los ojos encandilados, hipnotizados por la belleza, no es más que una tirada de dados. Y llamamos Dios a la suerte.

Oigamos la arenga del ciego de Diderot: “¿Cuántos mundos estropeados, fallidos se han disipado, se rehacen y se disipan tal vez a cada instante en espacios lejanos que yo no toco y usted no ve, pero donde el movimiento continúa y continuará combinando cúmulos de materia hasta que hayan obtenido alguna disposición en la cual puedan perseverar?” Y aun así, sería apenas para que subsista una materia, una masa no dispersa, ¡y qué lejos estaría todavía la mezcla necesaria para que algo vivo encontrara su posibilidad! ¿Cómo definirá entonces el ciego matemático este mundo palpable, negro, donde los sonidos y los olores se arremolinan, se acercan y se alejan hasta desaparecer, donde lo único cierto son algunas formas regulares de la materia que puede compartir en sus clases de geometría con los alumnos que ven? ¿Qué significa todo esto? Respondiendo a sus propias preguntas, a su propio nihilismo, afirmará: “Un compuesto sujeto a revoluciones que indican todas ellas una tendencia continua a la destrucción; una sucesión rápida de seres que se entrecruzan, se empujan y desaparecen; una simetría pasajera; un orden momentáneo.” Allí la vida no es más que un largo deseo que nunca podría satisfacerse y la propia duración es un fantasma construido por su necesaria brevedad.

Sin embargo, quizás esos fantasmas sean más reales para el fugaz, momentáneo ser mortal que la eternidad inaccesible de la materia en movimiento. Quizás los fantasmas de una vida breve sean un acceso a la posibilidad de pensar el movimiento incesante. Se trata de pensar desde la perspectiva de una mosca. Al sacerdote, que ha empezado a llorar en medio del discurso de su amigo agonizante, el ciego le dará este ejemplo, que puede verse acaso como una especie de consuelo. Si la mosca efímera que sólo vive un día se pusiera a pensar en un hombre y transmitiera su pensamiento a otras, de generación en generación, ¿no se convertiría entonces ese hombre en particular, la miserable vida humana, en el ser, en la eternidad, algo así como un astro o un dios? Y la mosca tendría razón en pensar así. Tal como nosotros tendríamos algo de razón, al igual que el sacerdote y los amigos del ciego que celebran las maravillas de lo visible, en creer, con fe ciega, que el mundo no va a desaparecer con nuestra muerte.

El editor de Diderot, un tal Paul Vernière, en su introducción nos comenta que este fragmento de la *Carta* le valió al autor tres meses de cárcel, acusado de “fanatismo”, a pesar de las frases con que intentara separar su opinión de las afirmaciones del ciego, que dice haber

traducido del inglés. Más allá de que las imágenes de las dispersiones y combinaciones de la materia hayan sido tomadas de Lucrecio, no significan lo mismo para Diderot y es lo que el censor va a sancionar.

La caducidad de los seres y las cosas en Lucrecio, las combinaciones que surgen espontáneamente y luego se disuelven de manera absoluta son ejercicios del pensamiento para lograr la ataraxia, observar desde una lejanía, que sólo se aferra al instante presente, el caos multiforme del mundo, su permanente catástrofe. Para Diderot, en cambio, se trata de recordar que la moral, las leyes, las constricciones cristianas o monárquicas de la libertad son aleatorias; que todo es casual y por lo tanto nada es verdaderamente imposible, ni siquiera la felicidad humana, al menos en el instante que le toca vivir a este género en particular. Y lo que Bataille llamará la “insubordinación de la materia” también intentará relacionar, vislumbrar la íntima conexión entre las metamorfosis continuas del mundo y los impulsos que conducen a la mayor libertad posible en lo social.

Precisamente, en mayo de 1947, Bataille publica un breve escrito en una revista. Se trata de una meditación cuyo título, “La ausencia de Dios”, permite vincularla con la elaboración de esos diarios filosóficos que componen la “Summa ateológica”. Allí la ausencia de Dios, imposible de expresar, se intenta sugerir a partir de diversas figuras, de imágenes y paradojas. Y quizás tenía razón Sartre cuando decía, acerca de libros como *La experiencia interior*, que Bataille era “un nuevo místico”. Porque en verdad utiliza los procedimientos habituales de la literatura mística: siempre hay algo inexpresable que sin embargo impulsa una comunicación destinada de antemano a no poder ser entendida.

No se trata de entender entonces, sino de que otros puedan intuir, acaso revivir, por fuera del lenguaje, más allá de las imágenes puestas en juego, la experiencia imposible que es un acontecimiento, porque atraviesa el lenguaje pero no lo deja indemne. Sartre ponía el acento en el carácter evasivo, antirrealista de la experiencia a la que se refería la escritura de Bataille. Más bien deberíamos pensar que lo real, lo único que existe fuera de la burbuja lingüística y social, es esa experiencia, casi un exceso de inmanencia. Por lo tanto, importa menos que Bataille sea o no un místico, que retome esa tradición, aunque también lo hace con la filosofía, la sociología, la literatura, sino el hecho de que sea uno “nuevo”, puesto que dice, forzando los límites del pensamiento y las palabras, una ausencia. Salgo de mí para encontrar no un sujeto trascendente o una eternidad ilusoria, sino la negra iluminación de mi propio abismo, inscripto en mi cuerpo. Como dijera el poeta argentino Héctor Viel Temperley, cuya experiencia también es un acontecimiento y que casi seguramente no leyó a Bataille: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida, voy hacia mi cuerpo.”

Imágenes de la ausencia de Dios, vagos ecos de un miedo y una felicidad impensables, que no pueden ser ideas: el suelo que desaparece bajo mis pies en el instante que se detiene, suspendido, entre un latido y otro de mi ritmo sanguíneo; un objeto extático que deja fuera toda afirmación, anula la pretensión de existencia del ser y también de la nada; una mujer amada que muere o un Dios que revela su inexistencia. ¿A quién le está hablando Bataille con estas figuras? Ni a un Dios ni a un idiota, dice, sino a todo semejante que padece la melancolía de no saberse nada.

Por lo cual, lo más seguro es el malentendido, creer que está transmitiendo un pensamiento. Pero lo que es no puede ser objeto de transmisión. Ningún objeto, ninguna figura limitada, ninguna obra dice ni hace lo que es. Cito a Bataille: “No poseo otra verdad que el silencio”. Aunque no se trata de una espera, una atención despertada por algo trascendente. Es un silencio que hace hablar, un silencio como la picadura de un insecto que hace rascar las costras del lenguaje. La uña del silencio que descascara las palabras me hace desear la noche, un infinito de términos enfermos, dichos sin querer. Lo que dice el sonido del rasguño involuntario, para el oído de alguien que no quiere escuchar, es la impotencia de escribir, hablar, “mis lágrimas, dice Bataille, mi ausencia (más pura que mis lágrimas), mi risa, más dulce, más maligna y más vacía que la muerte”.

¿Acaso ese fantasma viscoso, ese algo ilimitado podría ser un sueño, vale decir, un efecto inexpresable que suscita una imagen o una serie de imágenes? Pero serían imágenes imposibles, las imágenes de un ciego de nacimiento. Dios, dirá Bataille, “soñó que era un enfermo al que las chinches devoraban”, pero luego se convierte en una de esas chinches que el enfermo descubre entre las sábanas y aprieta entre sus uñas. En medio de la fiebre, el cuerpo sueña que es arena desolada, sin lugar, sin descanso. “No pudo despertarse, ni gritar, ni morir, ni detener ese movimiento de terror fugitivo.” Sin embargo, el sueño no es más que una consecuencia. La cosa ilimitada que se presenta como su causa ni siquiera puede pensarse en cuanto ausencia o en cuanto nada, sería entonces algo demasiado limpio, seco, un corte en la continuidad de las representaciones. Más bien se trata de su misma sucesión, repetición incesante de representaciones, imposibilidad en el fondo de ser un individuo, que a fin de cuentas supondría un Dios definible, presente o ausente, cuando no hay más que esa confusión llena de rabia con que la fiebre acelera los pasos perdidos de la vida en peligro.

Pensemos en un Dios para Lucrecio. Las cosas, los seres surgen de la nada y vuelven a ella. La cantidad de átomos es siempre igual, sólo se combinan y se dispersan continuamente. Pero ese clinamen, ese vértigo genera no sólo sustancias variadas, sino principalmente imágenes, representaciones, incluyendo dioses. El mismo movimiento incesante de los

corpúsculos innumerables que originan todo lo que hay se vuelve entonces lo divino, es Dios. Como una sustancia única en permanente circulación, expandiéndose y retrayéndose, que utiliza la nada y la plenitud al mismo tiempo. Así lo describía Bataille en su “experiencia interior”: “El torbellino duradero que te compone choca con torbellinos semejantes con los cuales forma una vasta figura animada por una agitación medida.”

Los átomos se agrupan, se componen, fingen una interioridad hecha de conductos, flujos, circulación. Es como si dijéramos que las palabras que se suceden en nuestra cabeza somos nosotros mismos. ¿Qué querría decir? Simplemente, que Dios es yo: imagen de las palabras en un cuerpo que sólo puede ser si es excluido, perdido. Pero el efecto de Dios, aunque sea pura ausencia, no se reduce a una cosa infinita ni a una conciencia parlante, mucho menos a un sujeto del lenguaje. La ausencia de Dios, como en el ilustrado Diderot, es el punto de vista de la mosca, es hundirse al fin en la insignificancia. Leo ahora cómo la perspectiva de la mosca aniquila esa totalidad de materia muda que también podemos llamar Dios: “Para una mosca caída en la tinta, escribe Bataille, el universo es una mosca caída en la tinta, pero para el universo la mosca es ausencia del universo, pequeña cavidad sorda ante el universo y por donde el universo se omite a sí mismo”. La mosca hace desfallecer a Dios, es su obscenidad, un goce absurdo que no sueña con nada. Lo que entonces goza, arde o se inflama es una presencia que se ha vuelto tangible porque suprimió toda trascendencia. Está del lado de la suerte. Sin mirada, sin absoluto, sin universo, mero instante en que se toca y cada uno se comunica con algún otro, un semejante anonadado, ofrecido y ante quien ofrecemos nuestro ser mortal.

Pero la ausencia de Dios no es sólo un anonadamiento, una caída definitiva en lo insignificante, un instante pleno de no-saber. También es pérdida del lenguaje, ya que toda palabra piensa en el futuro y no puede decir el presente. Mi propia presencia, mi cuerpo marchando derecho a la muerte, se vuelve tangible y faltan las palabras. Es entonces cuando abandono la escritura, dejo caer la birome, y me río porque no me estoy dirigiendo a nadie, porque no me importa en absoluto haber escrito. La muerte pondrá fin a la ilusión de ser, pero ahora se termina, en este momento de risa nerviosa, angustia y flaccidez, la ilusión de permanecer en lo escrito, último vestigio, última larva del gran insecto transformista que llamamos Dios. ¿Cómo seguir hablando? No con la negación de Dios, que consolida su presencia, sino con la evocación de su ausencia.

Bataille invoca entonces un estado teopático sin Dios. El que provoca, por ejemplo, la presencia de un ser amado. La sensación de que ha sido visto antes – el amor es un *déjà vu* – nos recuerda los gestos originarios, la risa y el llanto, como si pudiéramos soñar con una

experiencia anterior al habla. Podríamos decir entonces, como una chica ciega citada por Diderot y que escuchaba todo con suma atención: “Me parezco a los pájaros, aprendo a cantar en las tinieblas.” Tocar, oír dan una impresión de presencia que la vista no puede garantizar. Lo que vemos aparece y desaparece, está y no está, como la imagen de la madre para el niño balbuceante. Pero tocamos algo, una piel herida que late con su fugacidad, o escuchamos algo, un grito en la noche que me conmueve sin explicación. La vista nos enseña una figura intacta, impenetrable, la belleza que aparece como un fantasma misterioso. Pero es imposible comunicarse con ese ser entero, tampoco yo puedo comunicarme a mí mismo como ser entero, como unidad visible.

Cito a Bataille: “La comunicación no puede realizarse de un ser pleno e intacto a otro: necesita seres que tengan el ser en ellos mismos puesto en juego, situado en el límite de la muerte, de la nada.” Pero ninguna comunicación verdadera es amarga, más bien suscita la risa de una pura felicidad, porque en nuestro propio límite que se rompe tocamos la presencia invisible, la suerte de ser. Por un instante ciegos, un instante indivisible, un átomo de tiempo que no tiene otro fin que sí mismo, tan ciegos como el geómetra de Diderot, soñamos que la materia piensa, damos nuestro consentimiento a la felicidad.

La felicidad es el sol al mediodía, con que les digo a otros que la sombra del ausente no se proyecta siempre en nuestro suelo, y que podemos sentir la presencia del calor sin abrir los ojos, pensando en la materia del presente.

#### *coda*

Hablamos, escribimos y nuestras palabras se vuelven una isla rodeada por la muerte. Sin embargo, el agua intransitable es justamente lo que quiero decir, o más bien el querer decir sin nada que sea dicho: querer la suerte del presente y todo lo que es y va a desaparecer, con nosotros o después de nosotros. Aunque no soy quien desarma el lenguaje para que se diga el presente, pero quedo inerme entre las cosas para que algo más allá de un sujeto pueda asomarse, sirena en medio de las olas, en el límite de las palabras.

¿Qué es, si no, la poesía más que este instante inmotivado, la pura felicidad sin palabras, hecha de palabras gratuitas y que nada saben? El ritmo, latido suspendido en el aquí y ahora, atraviesa como un soplo la estructura lingüística y hace de las palabras, que suelen pensarse como la ausencia de las cosas, un pasadizo directo al centro del presente, como si la materia muda, la naturaleza o todos los que viven sin escribir de repente se tradujeran en una voz.

Soñamos con ese timbre, aunque lo dicho siga siendo el cofre, la cámara de eco donde resuena lo indecible. En ese vacío revelado, la vida entera, las vidas propias y ajenas, amadas o ignoradas, adquieren un sentido luminoso, deslumbrante.

En el sacrificio incruento, pero no inocente, del lenguaje que llamamos poesía, empieza la vida común, nuestra brevedad y nuestra apoteosis. Lo que escapa a mi voluntad, la inacción del lenguaje, comunicación de nada, es obra del dios. Una sombra de Dios se vuelve chispa, fogonazo o lumbre amorosa en esa comunicación que no se entrega del todo a la obediencia del sentido.

¿Cómo escribiste eso? Fue suerte.



## *El amor y el origen de la poesía*

Empecemos por el principio, como suele decirse. Aun cuando Platón ya formulaba la advertencia de que la pregunta sobre lo primero era la causa de todos los males. Sin embargo, eso que acaso sólo pueda responderse como un mito sigue siendo lo que más importa preguntar. Todo aquello que parece estar fuera de los límites del lenguaje, pero que de alguna manera imaginamos, soñamos que lo precede, ¿no será lo primero, el origen?

El filósofo idealista Schelling, que trató de encontrar en la mitología de las religiones el fundamento originario del pensamiento, el primer impulso de lo que luego la escritura fijaría como filosofía, afirmó: “Es cierto que los pequeños acontecimientos de la infancia de un individuo histórico son igualmente entregados al olvido. El período histórico comenzaría pues con los acontecimientos significativos. ¿Y qué debemos entender –se pregunta Schelling– por significativo y no significativo? ¿No sería más acorde a la verdad admitir que justamente esa región desconocida, inaccesible a la historia, donde se pierden las últimas fuentes de toda historia, es para nosotros la más significativa porque allí es donde se ha desarrollado toda la serie de procesos que ejercieron la influencia más decisiva sobre los destinos humanos?” La analogía que Schelling nos plantea, tomándola literalmente, de una manera inédita en su época, sería que la significación de la infancia, casi enteramente olvidada, se oculta sólo para originar la conciencia, eso que creemos ser y pensar, y que su influencia, en verdad inconmensurable, debe compararse a la que producirían en la historia los acontecimientos olvidados, originarios, vislumbrados detrás del mito como un deseo imposible escondido en un sueño.

Voy a intentar entonces contarles un sueño: el origen del amor que es también el origen de la poesía. En un poema escrito hace veintisiete siglos se describía ya una especie de sintomatología del amor. Pertenece a Safo, la poeta de Lesbos, y tan sólo nos queda de él un intenso fragmento que dice:

Me parece igual a un dios el hombre  
que frente a ti se sienta, y tan de cerca  
te escucha absorto hablarle con dulzura  
y reírte, deseable.

Hasta aquí, como vemos, se trata de una situación objetiva, donde los celos hacen que la poeta, o esa voz que parece hablarnos en el poema, compare al varón privilegiado por la

cercanía de la amada con un dios. Sólo un ser divino podría recibir esos dones: la voz meliflua, la risa, la atracción de la amada cuya belleza no descripta se revela en el deseo que necesariamente provoca. ¿Qué pasa entonces? Algo extraordinario, casi inédito en aquellos lejanos siglos, en que se pensaba que las pasiones provenían del exterior, de daimones o dioses que se apoderaban del ánimo y lo arrastraban más allá de sí. Safo inventa una intimidad, una zona de agitación interna, previa a la percepción y a la conciencia que recoge los datos sensibles, y donde se levantaría, como una ola perfecta en la verde lisura del mar que no llegara a romperse, la verdadera posesión, un entusiasmo autogenerado, un impulso irrefrenable que parte del mismo ser que quisiera contenerse, encontrar una calma ya imposible.

Y el fragmento sigue así:

Eso en verdad me ha hecho saltar  
el corazón dentro del pecho; y cuando  
te miro un solo instante, ya no puedo  
decir ni una palabra,

mi lengua queda rota, y un sutil  
fuego no tarda en recorrer mi piel,  
mis ojos no ven nada, los oídos  
me zumban y me cubre

un sudor frío y un temblor me agita  
todo el cuerpo y estoy, más que la hierba,  
pálida, siento que ya falta poco  
para caerme muerta.

¿Qué quiere decir todo esto? ¿Qué significan esos rasgos aislados: palpitaciones, imposibilidad de hablar, escalofríos, vista nublada, zumbido en los oídos, palidez? ¿Qué nombre darle a este desfallecimiento? Pero la pregunta más enigmática, más irresoluble sería: ¿cómo es que podemos reconocer nosotros, todavía, estos síntomas? Es decir, que los leemos como signos de algo que puede pasar, que incluso, diría, puede pasarle a cualquiera. Una metáfora dominante ha atravesado la historia íntegra del arrebató lírico a partir de este breve fragmento, y casi parece obvia, hasta inadmisibile ahora, es la idea del amor como fuego.

He hablado del fragmento de Safo, aunque algunos afirman que es un poema completo e incluso se discute el añadido de un verso inconcluso que dice algo así como: “Pero todo es soportable...” Una forma de consuelo que sólo es posible suponer a posteriori, cuando al escribir el poema la escena de los celos y la pérdida del control de los sentidos es tan sólo rememorada, construyendo un análisis de los diversos efectos pasionales que evidentemente no pudo hacerse en aquel instante perturbador. También ese extraño verso añadido podría pensarse como una aceptación del fuego, una cierta complacencia en el rapto, en el éxtasis y el desmayo. Como si Safo nos dijera: “Es cierto, el amor quema, obnubila, extravía, pero no vamos a morir por ello, aunque parezca que sí, aunque de alguna manera en esos momentos lo deseemos.” Es como un fuego suave. Safo escribe las palabras *lépton pyr* que podrían traducirse también como un “fuego mínimo”.

Hay otro célebre poema de Safo, este sí bastante más fragmentario, donde declara al comienzo un deseo de morir, apagar el fuego, la chispa y su persistencia enloquecedora. Pero a su vez la necesidad de ofrecerle a la amiga un ejemplo de contención y sabiduría le hace remitir completamente hacia el pasado los supuestos ardores que habían compartido. Dice así:

En verdad, quisiera estar muerta.

Ella, al dejarme,  
vertió muchas lágrimas

y me decía: “Ay, qué pena siento,  
Safo, créeme, me duele  
dejarte.”

Yo le contesté diciéndole:

“Vete feliz, y acuérdate de mí,  
ya sabes cuánto te quería, pero  
por si no te acuerdas, te diré...  
cuánto gozamos.”

Y entre las muchas lagunas del texto que sigue, alcanzamos a entrever coronas de flores que ciñen el cuerpo, guirnaldas en el cuello, perfumes que se frotaban, se ungían, y blandas camas donde la amada que ahora se va pudo saciar el deseo. Hay una especie de venganza tácita, solapada, en estos pormenores de goces pasados. Safo parece anunciar también una

forma típica de la separación que se esconde bajo la frase banal: “Nadie te va a querer como yo.” Lo que quizás en parte sea cierto, porque un amor del pasado siempre puede correr con cierta ventaja sobre el presente, sobre todo si está nimbado por un gesto magnánimo de renuncia, que desea la felicidad para la amada, como Safo, aunque eso signifique perderla para sí misma. Cuando la otra se vaya, y ella quede sola, empezará a escribir que, justamente, quisiera morir.

A esta altura, no puedo dejar de recordar una distinción que tuvo mucho éxito y que es otro invento griego, muy visible en Safo, que sería la diferenciación entre el deseo – en griego, *póthos* – y el amor que en griego, claro, se dice *eros*. Aquello que la amada que abandona a Safo disfrutó, eso que puede saciarse en una cama es el *póthos*, el deseo. El amor es otra cosa, aunque a veces puede ponerle remedio un poco de goce. Cuando Safo ve a su amada hablándole a un varón que con ello accede al cielo de su risa irresistible, lo que le pasa no tiene remedio, no hay *fármakon*, diríamos en griego. Las satisfacciones posibles, aunque sean numerosas, incontables, no pueden hacer nada contra ese vacío que arrastra, que pierde. En otro fragmento, Safo escribió:

Eros me sacudió el ánimo  
como un viento que en el monte  
se abate sobre los árboles.

El deseo, entonces, está ligado a los sentidos, pertenece a su órbita. Parecido a la sed que el agua puede apagar. Pero ese fuego que llamaron amor, mínimo, sutil, no parece tener un fin, un descanso, como si el consumo, la posesión del objeto que lo despierta no lo disminuyera para nada. Incluso puede aumentarlo, porque a la distancia el *eros* se confunde con un *póthos* que no encuentra su objeto, pero una vez que el *póthos* se acaba, y un instante antes de que empiece de nuevo a incitar y excitar al cuerpo, se descubrirá que eso no era el fuego ni el mar tempestuoso del extravío, esa pérdida del momento de goce no puede apagar la llama ni aplacar la tormenta, como tampoco una chispa cambia el sentido de un incendio ni un soplo de dos bocas unidas modifica la dirección del viento.

Pero ese lugar íntimo sobre el que se abate, se arroja *eros* con una fuerza irresistible, también es una palabra difícil de traducir. Yo puse ahora, para salir del paso, un término raro de nuestro idioma, el “ánimo”, porque lo que se llama el “alma” me parece que está ya muy cristianizada, e incluso sustancializada, como si pudiera separarse del individuo. Culpa de Platón, en principio, a quien ya le haremos una visita. La palabra griega es *frénas*, que en un

sentido inicial es un diafragma, una membrana envolvente, también técnicamente lo que en la medicina actual se llama pericardio; pero en plural, tal como aparece en Safo, son las entrañas, las vísceras torácicas, y figuradamente, el pecho, el corazón, el ánimo, el alma o el espíritu, dependiendo de las traducciones que remiten a sus propios momentos, épocas, ideas. Así siguen las posibilidades: mente, entendimiento, razón, pensamiento, memoria, atención, reflexión, meditación, conciencia, voluntad, intención, etc. Pero me quiero quedar con una posibilidad, en plural, que significaría que *Eros*, ya sea el amor o sea el mismo dios infantil y terrible que lo personifica, se lanza sobre los sentidos, desarregla los sentidos, perturba el control de los sentidos. Pensemos en el siglo VI o VII antes de Cristo, antes de la filosofía propiamente dicha, época de sabios un tanto míticos y de poetas igualmente ligados a una comunidad sagrada, entonces la conciencia no estaba separada de los sentidos, el ordenamiento de las sensaciones era ya la misma conciencia, que a su vez no era más que lo perceptible y lo decible. No había, para decirlo de una vez, ideas. De modo que el relámpago suave, invisible del amor se abate al mismo tiempo, en el acto, sobre la membrana que rodea al corazón, las vísceras detrás del plexo solar, los sentidos que caen presas del desconcierto, la memoria que no recuerda nada, la atención que se transforma en una variante alienada de la distracción. Como los árboles agitados por el viento, el cuerpo no puede más que estremecerse, zumbiar, asistir a la sacudida de hojas, porciones de follaje que no parecían estar allí hasta que empezó a soplar *eros*.

Y otro fragmento de Safo repite este efecto del amor, que no cesa:

De nuevo Eros, el que afloja  
los miembros, me sacude, agridulce  
bicho contra el que no hay defensa.

Lo que importa es aquí la repetición, eso “de nuevo”, otra vez, un zarandeo que deja los miembros flácidos. Pero Safo sabe que no todo es padecimiento en el amor, que hay una parte dulce en el *páthos* erótico. Y quizás se oculte en el hecho de que contra el soplo, la flecha, el rayo de Eros no hay defensa. Si algo es inevitable, ya no dependerá de nuestra voluntad, no requiere un esfuerzo. Amar no es un trabajo, no es como escribir. Lo que me lleva a esta pregunta: ¿cómo pasamos de la pasión, el raptó, el instante presente, que ninguna memoria registra porque ya se dejó atrás toda memoria, a la poesía, las palabras y su sentido? En otros términos, ¿por qué del amor surgiría la poesía? Acaso porque lo que se ama siempre será olvidado, porque hay una laguna textual en el centro de la descripción del instante y que

es su experiencia muda, de cuya ausencia nace un ritmo, un canto previo a cualquier contenido. Toda escritura, entonces, puede representarse como un cenotafio, una inscripción sobre un cuerpo ausente. Cuando el cuerpo ya no está, y el *póthos*, con su sed y su engañosa saciedad, no puede confundirse con el amor, Safo vuelve a las palabras y a la medida de los versos, allí donde algo dictado, fabricado como una voz, habrá de simular aquel éxtasis, aquella dichosa y paciente salida de sí. Y en el espejo del poema se intentará descubrir no tanto el rostro amado como la propia cara del amante que escribe, que se ha olvidado del amor para escribir. Pareciera que algo perdura en el poema, entonces, como un nombre que no tiene otro sentido que su sonoridad indicando la ausencia, el borramiento intenso de una experiencia: Safo. ¿Cómo explicarme, si no, la sensación de verdad que provocan estos retazos de poemas perdidos? La persistencia de tu nombre, Safo, ¿es una prueba?

Quizás a alguna de sus amigas que la hizo enojar le lanzó esta condena, la de no nombrarla:

Cuando mueras, descansarás: ni un solo  
recuerdo guardarán de ti futuras  
generaciones, pues no participas  
en las rosas de Pieria. E ignorada  
hasta en la casa de Hades, solamente  
con sombras invisibles tratarás  
cuando por fin de aquí te hayas borrado.

Así, la poesía no conduce a la inmortalidad, sino al registro puro de la ausencia inminente de un cuerpo, cifrada en el nombre. Un filósofo epicúreo dirá unos siglos después: “Lo que se pierde en efecto es igual para todos, pero el presente nunca lo es”. ¿Cómo es posible soñar que esa diferencia del presente, que el instante arrebatado al tiempo pueda quedar grabado en palabras, hechas de repetición y de olvido?

Para salvar entonces la eternidad de lo que es, el primer filósofo propiamente dicho habrá de sacrificar el presente, el cuerpo, los sentidos. Para que el amor no sea un círculo de fuego obstinado alrededor de la leña del deseo, Platón va a imaginar un *eros* separado del *póthos*, pero no separado por una escala dentro de la pérdida del autodomínio, sino radicalmente distinto, opuesto a la sed del cuerpo. Los estoicos, los cristianos, los moralistas y hasta los psicoanalistas llegarán a decir que hizo bien, sin mencionar a los poetas, desde los trovadores provenzales hasta los románticos. ¿Cómo tener una vida activa, productiva, alguna clase de

ética si no se sale del goce y del presente absolutos? La misma Safo realiza ese movimiento para poder escribir. Pero, ¿no será el bien acaso lo inactivo, lo improductivo, la inmersión en un anonadamiento que no se elige? O tal vez sea otra cosa, otro mundo, ni mejor ni peor.

Quizá se pueda inventar, también, otro sueño, con otro poeta menos sutil, medio siglo antes de Safo. Y ese sueño tiene el nombre de Arquíloco de Paros, quien habría dejado testimonios de su deseo, no de su amor. A Arquíloco le gustan los placeres, le gusta estar vivo. Puede reivindicar incluso la deshonrosa cobardía en una batalla, con tal de poder seguir viendo el sol, cantando, celebrando la belleza como un fruto siempre dispuesto a ser cosechado. El deseo lo hace su presa, pero él también es un cazador. Describe lo que desea y lo que logra alcanzar, con una naturalidad sin melancolía amorosa que en otros tiempos será calificada de obscena. Alguien que le hace una *fellatio* le recuerda la manera en que algunos pueblos toman cerveza con una caña a modo de sorbete. Y nos informa además sobre el único peligro que lo acecha, la muerte o, como una forma menor del morir, la impotencia sexual. Lo alarma el comportamiento impredecible de su miembro. Pero sin embargo no lucha por controlar su cuerpo ni por evitar los extravíos del deseo. Oigamos su más alto momento moral, en un tono que preanuncia las afirmaciones de los coros trágicos:

Confíate a los dioses en todo: ellos, a veces,  
levantan al que yace en el suelo oscuro  
y lo libran de la desgracia; otras, en cambio,  
atacan y hacen caer de espaldas al más firme;  
llegan males incontables y el hombre anda perdido,  
faltándole el sustento, enajenando el ánimo.

Por eso las expresiones del deseo de Arquíloco invocan el auxilio de la fortuna, como un cazador o un pescador que le pidiera a la naturaleza una jornada feliz. Algunos fragmentos simplemente son esa expresión, esa solicitud. En uno, leemos:

¡Si pudiera tener a Neóbule en mis brazos...!

Y en el siguiente, que probablemente no pertenezca al mismo poema, escribe:

... y si pudiera lanzarme sobre el manto ajetreado  
y acomodar mi vientre sobre el suyo y las piernas

rozándole las piernas...

Después del goce, si el pedido es atendido y se produce, no le importará demasiado la rememoración. Al contrario que en Safo, la culminación del extravío, lo insoportable y lo que anhela el deseo se efectúa antes de todo contacto, por obra de la mirada. El simulacro del cuerpo bello que llega a los ojos en forma de corpúsculos materiales, hechos de luz pero también de humedad y de fuego, desordena toda la conciencia, hace perder la memoria. No obstante, la vista sigue clavada en lo que desea y los nervios tensan un falo que ya no será desatendido. Como decía no hace mucho el poeta Henri Michaux, la verga entonces se vuelve doctrinaria.

Podríamos conjeturar que Arquíloco llamaba amor a un deseo prolongado, y aunque conoce ambos términos no los ubica en instantes diferentes. El amor no precede al deseo ni lo sobrevive, es sólo una forma de decir que el deseo todavía persiste. Y así también la pérdida de sí que suscita en el poeta deseante no durará más allá de la presencia inmediata y el cuerpo que está hoy aquí no puede ser sustituido por ninguna imagen ausente. En el poema, escrito después, sólo se registra la exclamación demorada, el asombro pero no la persistencia del desconcierto. Leo:

¡Pues era tal el deseo de amar que se me enredó el corazón  
y en mis ojos vertió niebla espesa  
robándome el dulce sentido del ánimo!

Según la versión del traductor catalán Juan Ferraté, que es la principal que estoy usando, “dulce sentido del ánimo” traduciría el original *hapalás frénas*. Y el verso bien podría ser algo así como: “robándome el tierno sentido”, “robándome la dulce atención”. Y en este punto Arquíloco sí coincide con Safo, en este rapto del deseo. Pero Safo sabe hacerlo perdurar hasta que la niebla se disipa y puede ver entonces alguna claridad en las causas y los efectos del amor. Arquíloco se declara vencido, pero de alguna manera lo celebra porque algo le garantiza que no padecerá por mucho tiempo, porque otro brusco surgimiento del deseo se habrá de manifestar, y así mientras el cuerpo aguante, como decimos nosotros. Y si el amor de Safo era como un fuego suave, sutil y persistente, el deseo de Arquíloco sería como una indefinida serie de chispazos, que iluminan el instante sin llegar a encender ninguna ilusión de tiempo. Y cuando Arquíloco dice:



¡Pero el que rompe los miembros,  
amigo, me vence: el deseo!

no puedo dejar de ver allí un grito de júbilo, una fiesta porque todavía los nervios palpitan, los sentidos se encuentran y se pierden y la parte del cuerpo que es el arma para cazar se sigue poniendo rígida ante la vista de la belleza.

Dos o tres siglos después, aparece otro centro del amor, que se volvió el único. Aparece Platón y el amor del alma. Como habrán notado, Safo y Arquíloco hablan del sentido, la atención y la distracción, la conciencia y su pérdida, hablan del cuerpo y los asaltos del deseo, pero no de una realidad inmaterial y además interna. A lo sumo, como en la condena de Safo a una amante ingrata y que ni siquiera se dedica a la poesía, se mencionan sombras, similares a las que había en el viejo Homero, dobles penosos y fantasmales del cuerpo vivo, que flotan en la oscura desolación del Hades, ese país de lo que no existe. Pero el alma platónica es otra cosa. Deriva de doctrinas esotéricas de grupos bastante antiguos, perdidos en lo más denso del olvido pero no por ello menos significativos, me refiero a los órficos, los pitagóricos, para quienes el alma sobrevive al cuerpo y, aunque sin materia, es más real que el cuerpo. Platón va a establecer sistemáticamente no sólo la diferencia del alma y del cuerpo, sino también su oposición irreconciliable. La liberación del cuerpo se vuelve entonces una meta. La caducidad, el deterioro que antes eran un destino fatal, ahora son un objeto de reflexión para lo que no muere. El pensamiento se vuelve eterno. Toda la pesadilla de la filosofía despliega sus alas brillantes y perdurables. Por suerte el mismo Platón, en ocasiones, nos despierta de ella. Hay seres, cosas de este mundo perecedero que el pensamiento puede albergar, cosas que es posible imaginar que las palabras registran y, en cierto modo, salvan.

El amor es un impulso eterno del alma hacia el ideal que sin embargo el deseo del cuerpo bello puede descubrir. Pero mientras que el deseo pasa, circula de cuerpo en cuerpo, “el amante de un alma bella, como dice uno de los convidados del *Banquete*, permanece fiel toda la vida, porque lo que ama es durable”. Otros comensales harán diversos elogios de Eros. Incluso Aristófanes, como buen poeta, fabricará el mito del andrógino y alabará la unión sexual como meta del amor. El joven Agatón, poeta trágico, dirá que el amor hace posible la comunidad, los lazos de amistad y todo lo que sostiene un mundo más allá de los individuos. Incluso dirá que uno siempre se somete al amor con alguna clase de consentimiento, y que el sufrimiento, si lo hay, es buscado. Lo curioso, como siempre, es lo que dice Sócrates: todo lo contrario de un elogio del amor. Afirmará, sin otra herramienta que sus preguntas, que el amor es un deseo del objeto amado y que quien desea algo es porque le falta. De manera que

el deseo amoroso no expresaría más que una carencia. En suma, se ama por carecer de acceso a la verdad, que no pertenece al orden de los cuerpos. Cito al viejo sileno que habla por boca de Sócrates: “el que desea, desea lo que no está seguro de poseer, lo que no existe en el presente, lo que no posee, lo que no tiene, lo que le falta”. Tal vez sea así. Pero entonces, ¿por qué no aceptar la conclusión de Aristófanes y su mito del andrógino? Si antes éramos uno y ahora algo nos falta, busquemos, unámonos a la parte que nos quitaron: un cuerpo de hombre, de mujer, de ambos alternadamente, de acuerdo a nuestro origen o unidad perdida en cada caso. ¿Por qué Sócrates también, en el diálogo *Fedro*, va a recomendar una amistad sin participación del cuerpo para llegar a la belleza, que no es de este mundo, que es una idea eterna que pálidamente reflejan aquí los seres, las sensaciones de las cosas?

Pero el filósofo sabe que no todos somos almas de la misma índole. Sabe que en muchos el alma está tan mezclada con el cuerpo que no podrá apartarse del deseo, de la inmediatez, para encontrar el amor a la verdad. Es posible que, nos dice, “en medio de la embriaguez, en un momento de olvido y de extravío, los corceles indómitos de los dos amantes, sorprendiendo a sus almas, los conduzcan hacia un mismo fin; escogerán entonces el género de vida más agradable para el vulgo y se precipitarán a gozar”. Sin embargo, aun así, habrán comenzado su viaje celeste de manera que su delirio amoroso recibirá una gran recompensa: estar juntos siempre a pesar de la ilusión que los ha engañado parcialmente. Por eso la única mujer que opina en el *Banquete*, Diótima, cuyas palabras refiere el mismo Sócrates, le dará un giro diferente a la crítica socrática del deseo como carencia. Para Diótima, el amor no es ni bueno ni malo, ni bello ni feo, sino un término medio. El amor no desea la sabiduría porque ya sabe lo que necesita: que algo llegue a ser, aun cuando sea bajo la ilusión de que eso se tiene o se percibe. Y Diótima hará una analogía, ante la perplejidad de Sócrates, entre poesía y amor. La poesía “hace que una cosa pase del no-ser al ser” y sólo una restricción de la palabra *poiesis* determina que ese nombre se refiera meramente a la música y el arte de versificar. “Lo mismo sucede con el amor, concluye Diótima, en general es el deseo de lo que es bueno y nos hace dichosos, y este es el amor grande y fascinante que es innato en todos nosotros. Pero a aquellos que en diversas direcciones tienden a este objeto, hombres de negocios, atletas, filósofos, no se dice que aman ni se los llama amantes; sino que sólo quienes se entregan a cierta especie de amor reciben el nombre de todo el género y sólo a ellos se les aplican las palabras amar, amor, amantes.” ¿Y qué será lo bueno que se busca entonces en este último caso particular? “La producción de la belleza, responderá Diótima, sea con el cuerpo, sea con el alma.” Por lo tanto, el objeto del amor no es lo bello, mero motivo inicial del impulso que mueve cuerpo y alma, sino la generación y producción de belleza. Entonces, oigamos su

conclusión: “El que quiere aspirar a este objeto por el verdadero camino, desde su juventud debe comenzar a buscar los cuerpos bellos. Además, si está bien orientado, debe amar a uno solo, y en él engendrar y producir bellos discursos. En seguida debe llegar a comprender que la belleza, que se encuentra en un cuerpo cualquiera, es hermana de la belleza que se encuentra en todos los demás.”

¿Y qué significa esta trascendencia de la idea más allá de los cuerpos sino la afirmación de un impulso eterno, una productividad infinita? ¿Se opondrá este anhelo de inmortalidad platónico al deseo de morir que el ataque de *eros* suscitaba en Safo? Sólo si aceptamos la división que hace Platón entre el cuerpo y el alma. Si pensamos en los sentidos, *frénas*, en las palabras producidas por el ánimo o el pensamiento, como instancias que el deseo hace volver súbitamente al cuerpo que habían creído olvidar, entonces triunfaría la poesía en un sentido estricto: producir la belleza, mezcla de alegría y dolor, verdadero frenesí o meditación y análisis de los sentidos, pero no en general, no detrás y por encima de los seres mortales, sino aquí y ahora, precisamente porque van a morir y no tendrán resurrección ni alas, salvo en este instante en que las generan en algún otro. El poeta Teognis de Megara le decía a su desdeñoso y joven amante: “Alas a ti yo te he dado”. Pero también de su belleza recibía él las alas que animaban el poema.

La producción de una belleza que termina siendo su idea, que se olvida de su origen en el deseo, sería como un fuego frío, una llama que no quema y que recuerda la señal mística del sitio donde un sublime espíritu del medioevo encontraría, soñaría con el santo grial. Pero los poetas, por platónicos que fueran – tanto que esa tradición casi nos toca y llega hasta el romanticismo, el simbolismo, ciertas vanguardias amigas de las ideas –, los poetas, digo, no pueden abandonar del todo las presencias concretas y efímeras. De alguna manera el ritmo los obliga a recordar, disponer contra el fondo del olvido lo que las palabras negarían si sólo fueran conceptos, si no tuvieran música. Y ya muy lejos del mundo griego, en ese excéntrico neoplatonismo cristiano que llamamos renacimiento, Dante, para quien el cuerpo amado es lo imposible y el alma se construye poéticamente después de la muerte, en *La vita nuova* escribe:

*Quel ch'ella par quando un poco sorride,  
non si pò dicer nè tenere a mente,  
sì è novo miracolo e gentile.*

Como si la música de su lengua materna, la única en que es posible soñar con la verdad, le dijera que no se olvide de la cara de Beatriz, que en su gesto de un momento está la eternidad, que allí el tiempo se detuvo, un instante, y el poema lo graba sin poder aferrarlo. “Lo que parece ella cuando sonrío un poco no se puede decir ni pensar, no se puede guardar en la mente, de tan nuevo y hermoso que es el milagro de que exista, ahora, aquí, de una vez y para siempre.”

*coda*

¿Acaso puede desearse la perduración del presente, no de un cuerpo ido o fugaz, sino del tiempo que pasa en él? Pero el instante es lo contrario de la duración, así como la violencia de morir debería anular esa vacua experiencia de pensar en la muerte. ¿Cómo puede prometerse entonces el amor, si su esencia es pasajera, cómo puede escribirse algo, si lo que pasa no cabe en las palabras?

En un poema de bodas de Catulo, uno de sus epitalamios que acaso imitan o traducen otros de Safo de los que no queda casi nada, leemos unas invocaciones a Himeneo:

Oh Himen Himeneo, oh Himen Himeneo,  
que desde el monte traes al varón  
una virgen raptada, adórnate la frente  
con flores aromáticas, vístete  
con tu velo flamígero y sandalias  
amarillas y ven, ven aquí.

El poema es bastante extenso y su tono por momentos cambia. Como en toda celebración del matrimonio, se enumeran sus ventajas, se hacen auspicios para un buen comienzo. Pero también, en otros pasajes, el dios Himeneo pareciera un mero garante de la reproducción familiar. La estirpe lo necesita, el padre lo necesita. Y se lo invoca además para que calme el pánico de la muchacha, casi una niña, que llora sin parar. El amor no aparece como motivo central, sí el deseo, pero subordinado a fines ulteriores. ¿Tendrá algún eco antiguo la frase que escribiera nuestro contemporáneo César Aira en uno de sus múltiples libros y que dice: “El amor es el instante, el matrimonio es definitivo”? Porque precisamente el novio debe despedirse del amor, debe decirle adiós a su amigo favorito, algo que Catulo, hablándole a ese testigo del casamiento, expresa así:

El amigo de la casa dará nueces  
a los niños, se despide de su amor.  
Amado amigo, dales nueces a los niños.  
El tiempo de las nueces ha pasado  
para ti. Hace poco esquivabas  
las tijeras del peluquero que ahora quema  
tu pelo. Pobrecito, reparte ya las nueces.

Las nueces deseadas son ahora para otros. Las nueces serán para los niños que el amigo no puede fabricar con el reciente esposo. El amor sin atributos, sin otro uso que una continuidad de deseo y satisfacción, es cosa del pasado. Sin embargo, el matrimonio no es un simple contrato, por eso se constituye a la vez mediante una constricción y un estímulo del amor. Catulo le dice a la novia, que está un poco atemorizada, como vimos:

¿Lo ves? Allá en la cama está tu esposo  
que te llama, adentro suyo arde  
un fuego como el tuyo pero más  
hondamente, oh Himen Himeneo.

¿De dónde proviene este fuego que antes tan sólo sirvió para tostar las nueces de repetidos goces sin finalidad? Es una llama, una energía que se invierte para producir algo más. En el interior del varón se incubaba una fantasía de acumulación, ese tesoro imaginario que en latín se llamó *gens*. Es como guardar el fuego más allá del consumo, para poder encenderlo casi a voluntad. Es como la invención del fuego del amor en un hornillo familiar, donde los dioses lares se sienta a observar lúbricamente el goce y la reproducción incesantes de sus adoradores, que siempre habrán de nacer. Porque inventar el fuego, ya se sabe, no es producirlo de la nada, sino guardarlo para una comunidad.

El romano Catulo, con sus traducciones de poesía griega arcaica y sus adaptaciones alejandrinas, aun dentro de su vindicación literaria del libertinaje, está fundando o registrando el origen de algo que todavía nos afecta. Y es algo que por ahora, hasta el cristianismo y los milenios ascéticos que vendrían, sólo podemos llamar un emparejamiento. Pero no se empareja el amor, la llama suave y constante que parecía más propicia para la conservación

del fuego, sino que se empareja el deseo, el chispazo, como un magiclik, ese aparato que en mi infancia televisiva no debía faltar en ningún hogar y que dura más de cien años. Fuera de broma, eso que era puro consumo, acaso el instante y nada más, se inscribía ahora en un objetivo que superaba el consumo. Y el deseo alojado en el interior de la casa será un primer paso hacia la familiarización del amor, que los romanos delegarán como tarea y con seriedad imperial a los cristianos del porvenir. El deseo ha dejado de ser, si alguna vez lo fue, una cacería al aire libre.

Pero hay una paradoja en todo esto, que también nos descubre el poema de Catulo. ¿Por qué justamente entonces, cuando el amor se describe ya no como un desorden y una enfermedad, sino como una actividad aprobada, recomendada, la consumación se efectúa a puertas cerradas, en el interior de la casa? Tal vez podríamos decir, con una fenomenología totalmente anacrónica, que el desorden necesita del exterior, el espacio público, porque requiere ser visto para existir. Los síntomas descritos por Safo debían ser signos para alguien. En el epitalamio de Catulo, las puertas que habrán de cerrarse, la cama que se abre para ocultar los cuerpos, son signos de un goce que no necesita describirse, pero que será aplaudido por sus frutos. Así, leemos:

Porque lo que quieres lo quieres  
enfrente de todos. Tu amor no esconde  
nada a nadie. Contaremos  
los granos de la arena del desierto,  
las estrellas nocturnas, pero no  
los juegos infinitos entre ustedes.

El novio arde, como otras tantas veces lo habrá sentido con sus amigos, en sus fiestas de una fugaz juventud temprana, pero ahora es un ardor sin secreto, no debe hacerle señas a nadie, ya no tiene que convencer. El matrimonio inventa así una facilidad, que puede ser, según el caso, un obstáculo o un volverse transparente del deseo. Quizá siempre ambas cosas. Lo incontrolable se traslada entonces a otros lugares, como los celos, que ya estaban en Safo, pero ahora se agravan por esa hoja cortante que se llama fidelidad. Horacio también nos decía que “la fidelidad, cuando se rompe, es más transparente que el cristal”. Ahí se esconde también un fuego bastante arcaico que puede hacer de todo matrimonio una buena representación del infierno dantesco: partes y contrapartes, sufrimientos infligidos y luego padecidos, un combate infinito que no puede terminar sino con el abandono de ambos

contendientes. Porque el amor, en suma, no parece ser un juego, una infinita repetición de lo mismo, como sugiere Catulo, con lo que se pueda instaurar una máquina reproductiva y nada más. Hay siempre un peligro latente, que viene con la utilización de cualquier fuente de energía.

Y después nacen otros, seres demasiado dependientes para no volverse dominantes, que hacen proliferar, multiplicar, subdividir las afecciones que seguimos llamando amor pero que ya son varios puntos de una masa en expansión, distintos focos de incendio. Catulo invoca ese incremento, vaticina los nacimientos cuando escribe:

Que un pequeño abra los labios, sonría  
tendiéndole las manos a su padre  
desde la falda de su madre.

Y resulta que lo que nace es una llama que no quema, llama fría como la que esconde un misterio, llama que no debería consumirse. El instante deja de ser el problema de una experiencia que se consume en sí misma, y la perduración de ciertas cosas retrocede hacia lo inmemorial para encontrar ya no un habla, la interjección del éxtasis, sino la palabra absoluta y anterior al habla que les da nombres a los niños. Es como el mito del reparto de los destinos. En las bodas se dan nueces, pero también, en otro poema de Catulo, el epitalamio de Tetis y Peleo, llegan las Parcas a decidir quién va a nacer, qué destino glorioso y miserable le espera a alguien que ni siquiera existe. Son hilos fatales que no pueden quemarse. Hilos que, como el matrimonio y la poesía, usan el amor para llegar a sus fines.

Ellas hilaban, hilaban y con voz clara  
cantaban y su canto era  
profecía divina, sin engaños, lo dirá  
el tiempo.

Pero seamos un poco latinistas. Lo que traduje por “cantaban” contiene la palabra *carmine* y los *carmina* son los poemas. O sea que podríamos leer que las Parcas “recitaron poemas”, pero esos versos declamados al ritmo de sus labores de hilado incesante son el destino mismo de cada uno, el destino del amor que cada uno es, igualado por un ritmo, unos dientes que homogeneizan todas las hebras. De modo que, podríamos suponer, ni siquiera la ilusión perdurable de unas bodas está separada de la fugacidad, del tiempo inexorable.

¿Qué hace la poesía con el amor, el deseo, qué puede soñar que hace sino escapar de la muerte, como una filiación con las imágenes de lo que simula perdurar en signos familiares o extranjeros? Pero el amor, en el fondo, en la fibra frenética y vibrante, desea morir, porque si no, ¿cómo vendrían otros, cómo seguir amando o despertando amor en la inmovilidad?

Dante, para volver a él, pensó que debía eternizar el amor, pero no hizo una religión sino un poema. Y el detalle de la primera visión, el vestido rojo sangre de la pálida Beatrice, indica como un emblema el aviso quemante de la fugacidad, el ser mortal que sólo puede amarse, sin esperanza. Porque aunque amemos a alguien que vive con nosotros toda la vida, estas ínfimas, saltarinas décadas que llamamos vida, aun así, no alcanzamos a ver sino por instantes un aviso del fin, no conocemos, no sabemos nada. En un mail pleno de enigmas sobre el amor, el poeta Arturo Carrera me decía: “Es cierto, los poetas no quieren que los olviden.” Y desde el origen, los poetas aman sin saber, porque saber que se ama sería aceptar la muerte antes de tiempo, aceptar una abstracta eternidad de carrusel celeste sin mirar a la chica que pasa por una calle de Florencia en el año 1274, a los ocho años y cuatro meses de edad, cuando Dante ya ha cumplido nueve. “Apareció vestida de nobilísimo color, humilde y honesto, sanguíneo, con el cinto y el tocado adecuados para su jovencísima edad... Y Amor se apoderó de mi alma y empezó a ejercer tanto dominio y tanta maestría sobre mí, en virtud de las concesiones de mi imaginación, que me avenía a cumplir todos sus requerimientos. Muchas veces me ordenaba que tratase de ver a ese ángel de extrema juventud y yo, en mi niñez, muchas veces la busqué y la veía moverse tan noble y loablemente que se podía decir de ella la frase del poeta Homero: ‘No parecía la hija de un mortal sino de un dios’.” Tal es, más o menos, el comienzo de la “vida nueva”, fabulosamente precoz.

Pero quizás suceda que el amor, en apariencia fruto del instante y frenético atesoramiento de las horas perdidas, sea en verdad una larga construcción, un hilo que nos ata al tiempo propio y nos desata de la muerte, cuando se acepta que la trama termine, llegue el fin del poema y se acabe la vida que un día empezamos, porque quisimos.



## *Poesía y melancolía*

*¿Por qué? ¿Por qué esta marcha? ¿Por qué  
este movimiento sin esperanza hacia lo que  
no tiene importancia?*

Maurice Blanchot, *El espacio literario*

### I

En la Antigüedad, como se sabe, la melancolía era un término ligado a la medicina, un tipo de temperamento en el que predominaba la bilis negra, y que se oponía al tipo flemático, al colérico, al sanguíneo, denominaciones derivadas de la teoría de los humores. Pero fue Aristóteles, o al menos se le atribuyó ese escrito desde siempre, quien relacionó el tipo melancólico con una predisposición filosófica o artística. Más precisamente, se preguntaba en uno de sus *Problemas*, que podrían definirse como preguntas sin respuesta, por qué los individuos excepcionales en la filosofía, la poesía o la política han sido melancólicos. Y en efecto, en la Antigüedad se decía que Sócrates y Platón eran melancólicos, aunque también Sófocles y muchas otras celebridades. Este problema del Pseudo-Aristóteles originó una larguísima tradición que atraviesa la Edad Media, se redefine de varias maneras, resurge en el Renacimiento y se instala entre los bastidores del teatro ilusoriamente acelerado de la modernidad. Constituye uno de los temas predilectos y más fructíferos para los análisis iconográficos de largo alcance realizados por los discípulos de Aby Warburg. Pero volviendo a la pregunta de Aristóteles, acaso podría invertirse lo que parece sugerir: en lugar de pensar que los melancólicos producen obras excepcionales en la poesía o el pensamiento, suponer más bien que la meditación, el recogimiento necesarios para pensar y escribir terminan llevando al individuo a un sitio de excepción y a un comportamiento melancólico. Recordemos que secularmente la postura física de la melancolía es la de alguien sentado, que sostiene su cabeza con una o ambas manos, que muchas veces mira hacia abajo y que parece estar pensando. En otro lugar, Aristóteles también dijo: “quien mira hacia abajo está contemplando su propio pasado”.

De todos modos, la inversión del caso se produjo en la teología medieval con cierta naturalidad. Entonces la acidia o acedía, madre de la desesperación y la divagación mental, hermana de la tristeza y del tedio, que parece asimilarse con el comportamiento ensimismado del melancólico, se vuelve un pecado antes que una naturaleza. Es el pecado de los eruditos, producido no tanto por el cansancio de los libros, sino más bien por la pérdida de la esperanza

en el conocer. El acidioso es aquel que desdeña y deja de lado sus estudios en un sopor de mediodía porque no acepta su propia capacidad de conocer. El pecado consiste entonces en rechazar un bien que Dios ha puesto en nosotros. Al no ver la meta a su alcance, el desesperado cae en una tristeza engañosa y agarra el almohadón que el diablo le tiende para reemplazar el incómodo apoyo de sus libros. Pero este personaje no duerme sino para escaparse de su propio estado. Y justamente, como tal escape resulta imposible, un sobresalto surge en el acidioso que lo lanza dentro de la misma desesperación en busca de ese objeto inalcanzable, que es un saber sobre la excepción. De allí que el desesperado que sabe que lo está se encuentre más cerca de una salida, una lucidez. Según la descripción de esos restos históricos sujetos a revisión que hace Giorgio Agamben en su libro *Estancias*: “En la medida en que su tortuosa intención abre un espacio a la epifanía de lo inasible, el acidioso da testimonio de la oscura sabiduría según la cual sólo para quien ya no tiene esperanza ha sido dada la esperanza, y sólo para quien en cada caso no podrá alcanzarlas han sido asignadas metas.” Hay pues un costado activo de esa tristeza que transforma la postración, llegado el caso, en creación, tal como el filósofo ensimismado era un momento –terrible para los parlanchines griegos– que precedía al que dice la verdad pensando, tal como el poeta mirando el suelo anuncia a veces al inspirado por el ritmo que lo habrá de transportar hacia una meta imprevista, siempre distinta de la anhelada.

Hay un costado maniático, en su sentido etimológico, en la antigua melancolía. Así también Aristóteles, en el mismo problema que citamos, nombra a un poeta que “no era nunca tan bueno como cuando estaba fuera de sí”. Se trata de la manía que se adueña del inspirado, del entusiasmado y que Platón describiera en el *Ión*. Cara activa de la medalla melancólica, ligada a un exceso de bilis de temperatura elevada, que se opone a la cara reflexiva, según Aristóteles, “en aquellos en quienes el calor fluye hacia el punto medio”. Giorgio Agamben destaca al respecto esa ambivalencia de la melancolía, a la vez freno e impulso, obstáculo y aceleración. Y una de las consecuencias más notables de tal indefinición fue que la descripción del melancólico, aun en las tentativas de clasificación patológica, nunca dejó de vincularse con la producción intelectual llegando hasta los poetas malditos del siglo XIX que, con Baudelaire a la cabeza, consagraron el nombre de *spleen* para la tonalidad brumosa de su época, entre el hastío y el entusiasmo repentino.

El sentido de la palabra *spleen* no parece demasiado vinculado a su origen en inglés. Es como si se hubiese dilatado notablemente, adquiriendo más y más sentidos figurados a medida que se alejaba de lo literal. De hecho, el sentido literal del término inglés no existe en francés. Los ingleses a su vez lo habían transcripto del griego, porque *spleen* –que significa

“bazo”, el órgano de color oscuro que elimina los glóbulos rojos caducos— viene del griego *splen*, que significaba lo mismo. El único sentido figurado del *spleen* inglés, aunque sólo en determinados usos o frases hechas, es el de “enojo”, quizás porque el bazo se habría identificado con un órgano depurador de la cólera, con algún otro eco de la mencionada teoría de los humores. El color oscuro del órgano podría relacionarse con un ánimo malhumorado, un humor negro. Pero ya en los románticos franceses, que leían mucho inglés para subsanar su atraso en el movimiento literario de la época, *spleen* pasó a significar, según el diccionario Robert que consulté, “melancolía pasajera, sin causa aparente, caracterizada por el tedio ante todas las cosas”. Aunque la melancolía no podría tener una causa visible, ya que depende del humor que nunca aparece ante la vista, una causa escondida entonces. Y el tedio ante todas las cosas se parece bastante a la imagen de la melancolía renacentista y barroca, la del personaje que ha abandonado sus instrumentos de medición, sus utensilios científicos y sus libros y que no encuentra fuerzas para seguir. ¿Para qué saber más?, parece preguntarse. ¿Para qué seguir leyendo o investigando? El mismo diccionario francés enumera a continuación una serie de sinónimos de *spleen* que podrían traducirse así: “malhumor, aburrimiento, hipocondría, neurastenia, tristeza”. Sin duda, es una lista heterogénea, ya que reúne viejos tecnicismos médicos con designaciones de estados de ánimo que serían como máscaras previstas para cualquiera: la máscara triste, la máscara aburrída, la máscara malhumorada. Y no todo el que está aburrído está fingiendo una enfermedad ni padece algún trastorno nervioso, como solía decirse. Más curiosa aún es la existencia de un término técnico derivado de la misma familia de palabras griegas y que también nos ofrece el diccionario Robert. Se trata de la *splanchnologie*: “parte de la anatomía que estudia las vísceras”. Su origen griego es *splanchnon* que quiere decir “entrañas; vísceras principales como el corazón, el pulmón y el hígado”, pero también tiene el sentido figurado que todavía persiste para al menos una de esas vísceras, el corazón como sede de los afectos o como emblema del valor, la presencia de ánimo. La supervivencia de la asociación entre un músculo involuntario y el impulso del deseo no tendría que sorprendernos. (Entre paréntesis, la melancolía desde siempre se asoció también con un exceso de deseo erótico que provocaba el abatimiento. En el famoso grabado de Durero sobre la melancolía, al lado del personaje principal, hay un niño alado, un cupido con la misma pose cabizbaja.) De hecho, lo que en el melancólico parece decaer es la voluntad, el ánimo para hacer las cosas que, casi paradójicamente, proviene de lo involuntario. La voluntad es querer algo, pero no se puede querer la voluntad. Si se siente el tedio de los objetos, el hastío frente a las metas, la voluntad no quiere nada, la vista se fija en el piso del estudio, en la ventana del gabinete, en la puerta de la pieza a través de la cual se

escucha música, gente cantando, chicas que bailan, toda esa vida que se quería conocer y que sólo el demonio crepuscular del romanticismo puede creer cognoscible a través de los sentidos, por la simple experiencia física.

## II

La mirada melancólica se dirige hacia el pasado. Baudelaire podía recordarlo al escribir: “el viejo París ya no existe”, para añadir en seguida este lamento entre unos íntimos paréntesis: “la forma de una ciudad cambia más rápido, por desgracia, que el corazón de un mortal”. ¿Qué quiere decir con eso? ¿Acaso las reformas urbanas, esos cataclismos a los que nos hemos vuelto inmunes, pueden ser fuente de melancolía? El estado de ánimo baudelaireano no puede cambiar, aunque tal vez quisiera hacerlo, huir, viajar, hundirse en las ensoñaciones de una poesía en vías de extinción o en la embriaguez química de cualquier sustancia que pueda alterar su humor. Mientras que el mundo, todo lo que conoce, se modifica: las viejas calles son demolidas y ensanchadas, los barrios pobres son arrasados, los antiguos nombres que les daban sentido a los lugares caen irremediabilmente en el olvido. Más adelante, en el mismo poema, se lee:

París cambia, pero nada en mi melancolía  
se mueve; edificios nuevos, andamios, bloques,  
barrios viejos, todo para mí se vuelve alegoría  
y mis recuerdos son más pesados que piedras.

La alegoría es una manera de leer las ruinas que transforma esos vestigios, cuya figura total ya se ha perdido, en elementos de un código, una emblemática. Pero la alegoría es también ese momento, ese lapso suspendido en que la acción se detiene y el melancólico piensa. La alegoría no promete avanzar, progresar en busca de un sentido infinito, una riqueza inagotable, sino que más bien encapsula lo inútil y lo descartado para que resista el torbellino que lo envuelve y lo quiere llevar a ser simple materia, granos de arena, nada. En el poeta que pasea mirando las nuevas construcciones, la limpieza previa a las modernizaciones planificadas, no hay movimiento porque sólo esa suspensión de la acción le brinda otra eficacia a la memoria. Los recuerdos adquieren el peso de las piedras porque las piedras reales, los verdaderos bloques junto a los cuales se pasó una vida, y las vidas de otros que fueron cruciales, están desapareciendo. El artista moderno contempla entonces las cosas caducas, lo *suranné*, las ruinas, con la misma desesperación del erudito renacentista que

descubre fragmentos manuscritos de la Antigüedad borroneados por vacías letanías monásticas, usados para hacer cuentas, pegados unos sobre otros. Y con la misma desesperación, que podría decirse que se mezcla con el entusiasmo de la acción inmediatamente posterior, como un raptó después de la impresión súbitamente recibida, Baudelaire intenta salvar algo de las ruinas, un recuerdo, el misterio de que un ser mortal, él mismo, parezca inmodificable cuando va a durar menos que todos los cambios urbanos a su alrededor.

Pero el poema que cité de Baudelaire, “El cisne”, tiene un curioso personaje alegórico, porque ese bípedo folclórico de los cuentos y las leyendas, aunque bastante silencioso, había sido identificado con el canto del poeta romántico, siempre aferrado a la parte alta del diapason donde resuena la muerte. Sin embargo, ahora el cisne ya es bastante más ridículo. Baudelaire sabe, acaso por primera vez en su época, que ser poeta es una función disfuncional, es ponerse en un lugar inadaptado, deambular como un ciruja o un loco, no tener trabajo. No hay en eso otra gloria que un desprecio buscado, que finalmente también desaparece para volverse indiferencia. Baudelaire fue por eso también el último poeta leído. Veamos cómo se encuentra entonces con el sujeto del poema, que es él mismo, reflejándose alegóricamente en su objeto, el cisne. Es un sujeto que camina absorto, sin ver por dónde va. Está pensando en mitos griegos, en Andrómaca, la viuda de Héctor, y su aciago destino de esclava, y está cruzando un barrio que será demolido, detrás del Louvre, en las primeras obras del ministro Haussmann, hacia 1849. El poema es de 1860, de modo que Baudelaire se concentra en el recuerdo de lugares que ya no existen. Dice que sólo en su mente puede ver ese terreno de casillas, los montones de lonas y postes, los yuyos, los grandes bloques que se ponen verdes con el agua de los charcos y la mezcla de baldosas. La gran catástrofe mítica, la caída y destrucción de Troya, que deja a los supervivientes como únicos depositarios de su memoria, le abre al paseante el camino hacia su catástrofe contemporánea. Se trata de un *fait divers*, o lo que en castellano llamamos un caso policial, pero que no llega a tanto, más bien es un hecho curioso. Baudelaire recuerda el paso de un circo de animales por esa zona y que de ahí se había escapado un cisne. Y escribe que

con sus patas palmípedas rascaba el piso seco  
arrastrando el plumaje blanco en el áspero suelo.  
El animal abría su pico en un arroyo  
sin agua y bañaba nervioso sus alas en el polvo,

pero en seguida, ya en plena retórica de la alegoría, el cisne habla, recordando con nostalgia su hermoso lago natal, y dice: “Agua, ¿cuándo caerás? Trueno, ¿cuándo vas a sonar?” Baudelaire lo califica de “mito extraño y fatal”. El instintivo animal escapado del zoológico ambulante se ha vuelto otra cosa. Buscaba agua, pero de pronto mira al cielo, por momentos, como si sus espasmos infructuosos lo empujaran. Para el que deambula entre las ruinas y las construcciones nuevas, las obras en marcha, el gesto convulso del cuello del cisne que estira la cabeza hacia arriba tiene que tener un sentido, que desaparece junto con la ciudad medieval. Es “como si le dirigiera reproches a Dios”, dice Baudelaire. La segunda parte del poema insta la mirada melancólica, que afirma el final inexorable de las cosas y los seres, evocando a los perdidos, los sacrificados, los que mueren fuera del tiempo. Leo:

Así que frente al Louvre una imagen me oprime:  
pienso en aquel gran cisne con sus gestos de loco,  
como los exiliados, ridículo y sublime  
y corroído siempre por un deseo sin pausa.

¿Acaso no es una imagen de sí mismo? Pero piensa también, otra vez, en Andrómaca, inclinada como en éxtasis sobre la tumba vacía de Héctor, raptada, canjeada como una cosa. ¿Y no es ésa la misma esclavitud de los negros que el colonialismo trajo a París, amargados y tísicos, patinando en el barro, buscando con los ojos desorbitados los árboles ausentes de África entre una inmensa muralla de niebla? Y el poema termina en lo que sería su lema, su transformación de la antigua alegoría en un espacio infinito o al menos indeterminado, porque piensa “en cualquiera que ha perdido lo que no se recobra nunca, nunca”; y también “en los huérfanos flacos que se secan como flores”. Súbitamente el paseante, que ha podido captar lo trágico de su mundo, quiere salir de ahí, volver a estar absorto, mirar sin ver como el melancólico, aferrándose a lo que imagina.

Así en la selva donde mi mente se ha exiliado  
suenan un viejo recuerdo con el tono de un corno.  
Pienso en los marineros en una isla olvidados,  
en los cautivos, en los vencidos... y en muchos otros más.

¿Podría decirse que los vencidos se redimen en la memoria del poeta que pasea, por obra del ritmo que les hace un lugar en el lenguaje? Aunque podría ser algo consolador, como si

los reproches a Dios se hubiesen transformado en poesía, no hay un retorno de los perdidos. La misma retórica de Baudelaire envejece, acentuando su melancolía, mientras los habitantes de las ciudades cambian. No está en el cielo el causante del cautiverio de los animales, la esclavitud y la guerra, sino que es la misma fuerza que hace del poeta un hermano hipócrita de los vencidos. Una fuerza que se acumula infinitamente y produce más y más cosas, comunica más y más mensajes, anonada al incauto que todavía aspire a la redención. Creo que Baudelaire, lúcidamente, pensaba en otra cosa. Si llevaba lo efímero al plano de la eternidad mítica no era porque creyera en ese antiguo limbo en decadencia, sino porque así mostraba la entropía de esos mismos mitos, de la poesía, de la ciudad moderna. Y de ese modo, si pensamos que cada ser, cada cosa, cada edificación con sus ornamentos y su utilidad tiende a la desaparición, al agotamiento de su energía, si pensamos que los materiales ceden, los cuerpos se desgastan, los sentidos se olvidan, entonces lo más insignificante adquiere una importancia inusitada. El instante del poema, entre demoliciones y obras públicas, con su cisne mitológico rebajado a criatura desvalida, y la desesperación del melancólico que conoce la nada, se vuelve lo único que hay. Andrómaca llorando, su imagen, es lo único que hay, el barrio que se extingue es Troya, el cisne es la mascota de Héctor que no existe y el hambre es la matanza que se cierne sobre las multitudes del siglo XIX.

En otra sección de *Las flores del mal*, hay un poema que se titula “La destrucción”, y que ha servido de ejemplo de patología melancólica en un libro clásico de Ludwig Binswanger, para quien, según el resumen de la edición La Pléiade de las obras de Baudelaire, “ese poema ilustraba más rápidamente que el análisis de un caso la verdadera naturaleza de la manía de persecución y de la forma de delirio que resulta de la degradación de la comunicación con los demás seres, es decir, la destrucción de lo que llama el amor”. Y el resumen continúa diciendo: “Las dos manías materializan el delirio del individuo en forma de enemigos que adquieren rostros humanos. Las etapas sucesivas se hallan en el poema, desde la atmósfera angustiante hasta la destrucción final.” Hasta aquí la lectura del psicólogo. El poema dice:

Sin cesar a mi lado el demonio se agita;  
nada a mi alrededor como el aire impalpable;  
me lo trago y lo siento quemando mis pulmones  
que llena de un deseo permanente y culpable.

Y después ese demonio, personificación de la nada, humo mortífero que a su vez incrementa el deseo de absorberlo, toma también formas bellas, figuras seductoras. Lo

importante es que el resultado es un inexorable cansancio, algo que quiebra al adicto y lo lleva al medio de “hondas llanuras desiertas de aburrimiento”, en palabras de Baudelaire.

Finalmente, esa nada que cansa y da ansiedad pone frente a los ojos confusos del poeta “ropa sucia, lastimaduras abiertas y el sangriento aparato de la destrucción”. Todo parece alejarlo de la comunicación, como diría Binswanger, hasta de la mínima necesaria para sobrevivir. Pero el poema es la prueba de que la atmósfera angustiante no degrada a quien habla, que precisamente pasa por la prueba de trabajar laboriosamente sobre palabras que no dicen nada. “La destrucción fue mi Beatriz”, dirá Mallarmé abriendo otra puerta de la poesía moderna. La máquina destructiva de Baudelaire le da impulso a su escritura, es su momento negativo, una liberación de energía que después podrá descargarse en favor de los otros, las viudas, los viejitos, los mendigos, pero no en general, sino en particular, en calles precisas. Marcel Schwob contaba que cierta vez Baudelaire, en una cervecería, dijo: “Hay olor a destrucción.” – “No”, le contestaron, “es olor a chucrut y a mujeres transpiradas”. Pero Baudelaire repitió con violencia: –“Les digo que acá hay olor a destrucción.”

Sin *spleen* no hay ideal. No hay registro ni conmoción ante una paseante, una mártir, un cisne, unos borrachos o una puta, sin la conciencia de la entropía que lleva todo a cero, que enfría cada vida con cada día y hace del presente un momento único de energía derrochándose.

### III

En 1866, Verlaine publica sus *Poemas saturninos*, primer libro que se sitúa desde el título en la larga tradición de la melancolía, puesto que Saturno, como se sabe, es el astro que influye sobre ese humor, según los antiguos y también según la exasperada recuperación del hermetismo neoplatónico de los renacentistas. Por ejemplo, entre otras analogías extravagantes, Saturno devorando a sus hijos podía pensarse como una imagen del estudioso o del artista que destruye sus propias obras, harto del trabajo infructuoso, cansado de lo interminable de todo y de la vanidad de las partes alcanzadas. En el primer poema de ese primer libro de Verlaine, que entonces tenía 22 años, se cuenta entre los nacidos bajo el signo de Saturno, destinados en parte a la desgracia y en parte al enojo. En términos de Baudelaire, estarían entre la destrucción de sí mismos y la actividad compasiva ante lo injusto inmediatamente perceptible, entre la degradación de las palabras y el orgullo de llevarlas hasta el límite de sus posibilidades. Pero el poema de Verlaine dice después:

La imaginación, inquieta y débil, llega



a anular en ellos el esfuerzo de pensar.  
En sus venas la sangre, sutil como un veneno  
ardiente como lava, y raro, fluye, arrastra  
achicando su triste ideal que se cae.

Ningún ideal puede sostenerse demasiado tiempo. El flujo de sangre es el ritmo de la vida donde el poeta saturnino sentirá también el acercamiento incesante de la muerte. El ideal disminuido es el último resto de la altivez romántica en estos poetas que una crítica aún demasiado romántica llamó “malditos”.

Otro poema de Verlaine, que se titula “La angustia”, podría pensarse como una enumeración de divisas o lemas de la melancolía de fines del siglo XIX. Sin dudas, es un poema crucial para la autoafirmación de una rebeldía difícil, que se llamó decadentismo<sup>1</sup>. En “La angustia”, Verlaine empieza proclamando su desprecio por la naturaleza: ni campos, ni ríos, ni atardeceres le interesan. En esto sigue al hiperurbano Baudelaire, para quien la naturaleza sólo era “un montón de verduras sacralizadas”. Luego dice reírse del arte, la idea de humanidad, templos y catedrales, para proclamar que ve con los mismos ojos a buenos y malos. El único enlace con una larga tradición en el poema sería su forma, ya que se trata de un soneto. El paso más allá de Baudelaire y Verlaine habría de darlo Rimbaud, justamente, con el abandono de las formas poéticas fijas antes del abandono de la poesía. Los últimos dos tercetos de “La angustia” dicen:

No creo en Dios, abjuro y niego toda idea,  
y en cuanto a la anticuada ironía del amor,  
preferiría que ni me lo mencionaran.

Cansada de vivir, con miedo de morir,  
como un bote perdido, juguete de resacas,  
mi alma se prepara para horribles naufragios.

De alguna manera, el tono del *spleen*, para volver al término de Baudelaire, está dado por la falta de voluntad. Pero esa carencia se celebra, porque sería como el gesto que rechaza la sociedad de los voluntariosos, de los activos. La voluntad de estos poetas se desvía, se

---

<sup>1</sup> Una lectura amplia y muy intensa del tema es desarrollada por Juan B. Ritvo en el libro *Decadentismo y melancolía*, Alción, Córdoba, 2006.

pervierte al proclamar el abandono y ejercitarse en el cultivo de productos inútiles, frutas rancias de la literatura, difíciles de consumir, negaciones del reportaje universal, como llamará Mallarmé a la circulación meramente comunicativa e instrumental de la lengua.

#### IV

Podría decirse que el poeta argentino Joaquín Giannuzzi, que murió hace pocos años, asume en su obra el viejo tono de la melancolía. Desde su primer libro, de 1958, la contemplación de un cementerio lo sumerge en meditaciones sombrías; la observación de los cuerpos le anuncia su degradación; el brillo de las cosas hace flamear las insignias del instante fugaz que de inmediato se precipita en el vacío de la sucesión. Así, en un poema ya de 1980, Giannuzzi recupera el animal alegórico del romanticismo, entregado a un *pathos* que lo destruye en Baudelaire, recogido entre nosotros también por los anhelos de pureza lingüística de cierto modernismo. Allí, en ese poema que se titula “Crimen perfecto”, el cisne es degollado, mentalmente, no hay otro encuentro que el suscitado por la fantasía nocturna. Como una manera de seguir durmiendo cuando se acerca el final del descanso, se trata de una operación “pulcra y esquemática”, según leemos:

un modelo de silencio  
e instantánea guillotina horizontal  
que corta el cuello idealmente  
en mitad de la curva inferior.

¿Podemos conjeturar una interpretación de esta figura? Corriendo el riesgo de creer demasiado en la misma alegoría que el poema desarma, diríamos que, si Baudelaire aún podía sentir lástima por esa representación del poeta puro y compadecerse de su agonía, Giannuzzi recuerda que en el mundo no hay lugar para la piedad. Decide matar la vanagloria poética, pero no torciéndole el cuello como en una vanguardia apurada que en seguida se va a las manos, sino con una disección precisa, geométrica, limpia. Ni el agua ni el cisne se mueven. Y el mismo cuerpo del ave desaparece con su sentido antiguo atravesado ahora por la ironía. Leo:

Partido en dos, se disuelve fríamente  
como un puñado de nieve, sin rastros  
de muerte individual.

Ni una sola gota de sangre mancha el sueño  
y es la ruptura del despertar  
lo que me convierte en destructor especulativo  
impune y vestido de correcto azul.

¿Qué es lo que desaparece ahí, contra qué lucha el sueño de este personaje cuya vestimenta diurna lo liga al mundo del trabajo, donde la alienación apenas si deja pausas para la mirada melancólica? El que especula y participa de la actividad diurna está soñando con la aniquilación de un universo perdido, cuya nostalgia lo llevaría a la postración, le impediría seguir adelante. Porque, ¿qué otra cosa es un cisne sino un resto, la ruina de un sentido, elemento inextirpable de un lenguaje *kitsch*? El mismo diccionario español de nuestra lengua todavía postula este significado para el término “cisne”: “poeta o músico excelente”. La modernidad no niega el acto de la poesía, sino que derriba la supuesta trascendencia de esa actividad. Giannuzzi nos informa sobre la dosis de crueldad necesaria para sustraerse del falso orgullo de escribir. De ahí que intente traducir toda expectativa de trascendencia a una sustancia material: el poeta siempre es un cuerpo que se consume, una patología física antes que una voz. Y el poema mismo debe ser presa, con el tiempo, de la caducidad. Puesto que la lógica prolongación del precepto baudelaireano que incitaba a hundirse en el fondo del abismo, en el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo, es que lo actual dejará pronto de serlo, y que se perderá con los cisnes, los torsos antiguos, los ornamentos vaciados de sentido en el depósito de lo perimido. Giannuzzi por eso escribe, en el libro *Apuestas en lo oscuro*:

Alguna vez, las líneas  
de este lenguaje comprimido  
no moverán la misericordia  
de un oído o un ojo. Para entonces  
me habré perdido, no justificado  
en una zona sin identificación posible.

Si el cuerpo se disuelve como una forma de la materia en el cementerio desierto, también las líneas comprimidas de la poesía habrán de caer en el olvido. Sin embargo, algo insiste para que el mismo poema que estoy citando llegue a ser escrito, algo más que una justificación personal. Porque una marca, aunque se torne anónima, sigue siendo una marca. Las líneas que

comprimieron de forma particular el lenguaje siguen estando allí como “trabajos solitarios y extranjeros, / muescas en la dura madera de la mesa”. La última manifestación del melancólico sería reducirse a la nada, pero en cierto modo deseando que en esa nada todavía hubiese como un polvo residual de una operación físico-química, algo casi imposible de medir: el puñado de nieve derretida en que se convierte aquel cisne degollado en sueños.

Baudelaire veía su propia marginación, su propia lucha en el cisne sediento entre las obras y los terrenos baldíos, Giannuzzi ve la aniquilación hasta de ese sentido marginal, maldito para la poesía. Ese lenguaje comprimido ya no significa nada para nadie, y sin embargo no puede negarse que existe. Precisamente, en el momento en que cae el anhelo maniático de buscar lo nuevo, que anuncia un destino seguro de olvido tras una nueva oleada de novedades, aparece este residuo melancólico, ese amontonamiento de instrumentos técnicos actualizados y adornos, de ciencias modernas y mitologías perdidas, de seres vivos y ruinas. No hay cisne ni se lo quiere de vuelta, parece decirnos Giannuzzi, no hay excelencia en un oficio cuyas reglas son imposibles de determinar, pero queda la marca del hacha que eliminó esas pretensiones individuales, que pasó de largo y se hundió en la madera de abajo. Eso de alguna forma es un grabado, una matriz, un taco que en cualquier momento puede volver a entintarse. Aunque las esperanzas vanas también estén en la senda de la melancolía.

## **II. Poéticas**

### *Ortiz: preguntas a la alegría*

Como Mallarmé, Juan L. Ortiz pensaba que el mundo era un libro, o más bien que estaba poblado de signos, palpitante de señales, a la espera del Libro que al fin expresaría la totalidad. Pero acaso la idea de mundo se refiere a algo demasiado humano, el lugar donde vivimos, un conjunto de cosas hechas o disponibles, como para que sea el horizonte de la poesía de Ortiz. En tal sentido, como horizonte antes que como objeto, su poesía descifra la naturaleza, que entonces no sería una entidad completa, limitada, sino las manifestaciones variadas e inagotables de lo infinito. Así por ejemplo el canto de un grillo, individual chirrido en una noche particular, en un lugar preciso, no es sólo un sonido natural que en su monotonía se opone a las ilusiones de lo irrepetible que envuelven al lenguaje humano, sino que sería también lo intemporal, un instante que no se separa aisladamente de la corriente del tiempo, un instante que niega el tiempo en que vivimos y hablamos, es decir, la negación del mundo. Ortiz sabe oír en ese canto del grillo, que aparece en varios de sus poemas, la promesa de una unidad entre palabra y naturaleza. En el momento del poema, hay un ligero sufrimiento, como un desfasaje entre los ínfimos detalles de una naturaleza que se percibe disgregada y las frases que se cortan, que interrogan sin cesar para dar testimonio de esa disgregación.

En uno de los primeros libros que publicara Ortiz, en 1936, leemos:

Imágenes oscuras, los pájaros, vacilan  
y quiebran, al fin, tímidas frases entre las hojas:  
la pura voz delgada de ese pensamiento  
que quiere concretarse porque empieza a sufrir.

De alguna manera, se trata de identificar el balbuceo, la vacilación de las palabras, en suma, el sufrimiento pensado, con las imágenes dispersas que han ocupado el lugar del paisaje, con los sonidos apenas perceptibles que parecen querer decir algo aunque finalmente no se llegue a captar. Porque cerrar el sentido, concretarlo, podría de algún modo terminar con el sufrimiento, pero se perdería entonces todo lo que no cabe en las palabras, las verdaderas presencias materiales, el cuerpo mismo que las percibió o estuvo cerca de percibir las. Responder directamente a la pregunta de Mallarmé ante lo que hay –“¿qué quiere decir todo esto?”–, citada como epígrafe de otro poema de Ortiz–, sería entonces cancelar la posibilidad

de que se manifieste en el lenguaje algo, otros seres o pequeñas presencias imprecisas, más allá de quien habla.

Para Juanele entonces preguntar es dar lugar a lo que no podría nunca reducirse a la mera respuesta; dar lugar incluso a un diálogo que se produce tácitamente en la misma multiplicidad de lo natural y que podría prescindir de la mirada humana. Así leemos:

¿Qué quiere decir el matorral  
al cielo que muere  
pero que mira, mira, mira;

la pregunta no se cierra, y cuando lo hace será porque encontró su apertura en el espacio de unas sensaciones para las que no hay nombres. Juanele no se pregunta qué significa el matorral, o un árbol o el río, sino qué quieren decirnos, qué tensión se dice sin un idioma entre la tierra y el cielo. No hay por lo tanto búsqueda de un nombre esencial, un nombre absoluto donde la esencia de la cosa estuviera contenida y sólo esperara ser revelada; más bien se busca registrar ese movimiento por el cual un arbusto o hierba particulares, innombrables no porque sean inaccesibles sino porque están tan cerca que se confunden con los sentidos, entran al mundo de las preguntas del poeta. Pero, ¿acaso entran así al poema, como objetos singulares sencillamente puestos en un *collage* verbal que a fin de cuentas representaría al hablante? Al contrario, abren el poema a la proliferación infinita de lo que nace y muere. Lo que es, para Ortiz, no puede ser eternidad o puro espíritu, porque el abismo de la muerte, cuya conciencia es propiedad exclusiva del hablante, está siempre cercado la materia de cada ser, cada planta, cada curso de agua, cada hombre agobiado por el trabajo, cada belleza percedera en un rostro de niño o muchacha entre los árboles que bordean un pueblo.

En un primer momento, los poemas de Ortiz encuentran en la escena de una contemplación su forma de expresar la interrogación de lo natural. Antes de intentar hacerla en el poema, entonces el poeta simplemente la comentaba:

Las ramas tenían voces  
que no llegaban hasta mí.  
La corriente decía  
cosas que no entendía.  
Me angustiaba casi.

Quería comprenderlo,  
sentir qué decía el cielo vago y pálido en él  
con sus primeras sílabas alargadas.

Y al final el poema alcanzaba su punto culminante en una especie de fusión con el objeto contemplado, interrogado, en este caso el río. Era la enseñanza de los simbolistas franceses y en parte también la del poeta español que Juanele admiraba en sus comienzos, Juan Ramón Jiménez. La conexión del poeta con la naturaleza podía reducirse a una correlación metafórica donde se intentan borrar o llevar a un límite infinitesimal las mediaciones, pero en el fondo sigue habiendo un símil: la descripción de la naturaleza no puede diferenciarse del estado de ánimo, e incluso en ambos órdenes se adivina el poema en trance de escribirse. Por eso en los poemas contemplativos de Juanele se producen frecuentes epifanías, apariciones humanizadas de un elemento natural que se ha vuelto inaprensible en el mismo instante en que se lo interroga demasiado subjetivamente. Así:

El viento,  
niño fúnebre que juega con las últimas ilusiones del cielo  
hasta darle una aguda limpieza de extraña agua final.

En cierto modo, son personificaciones como de una religión naciente que más tarde Juanele disolverá junto con el hilo deshilachado de un discurso personal que las había hecho surgir en el espejo de la naturaleza. El niño-viento se multiplicará entonces en poblaciones-río, en ninfas de un bosquecito, ofelias-niñas que se tiran al agua para que el poeta no las vea, pero que finalmente serán miradas cuando el sufrimiento ya no le pertenezca del todo.

Y frente a un fantasma femenino y flotante que baja de las colinas surgen otras preguntas, primero la incertidumbre y después las conjeturas:

No sé. No sé. ¿Era que su silencio no encontraba  
los otros silencios? ¿Era que su soledad no encontraba  
las otras soledades?

Doliente acaso de estar únicamente en el aire, mirada sola del cielo,  
ella que puede ser otras miradas, ella que puede ser otro lenguaje...



Sin embargo, desde los primeros libros en la obra de Ortiz aparece ya la disolución del objeto contemplado y de quien lo contempla, el comentario o la personificación misteriosa conviven con la atención, con un llamado a modos de percepción cuya intensidad no puede limitarse a las palabras dichas, sino que necesariamente se expande: a la vez expansión del sentido porque se sugiere algo más que lo decible, y repliegue del lenguaje que hace silencio para llegar a decir, bajo la modulación tenue de una elevación interrogativa de la frase encontrada en su final, ¿llegar a decir qué? Con esta imitación prosaica de los anacolutos de Ortiz, que pretende indicar ese punto en que tampoco un ensayo puede expresar la experiencia de leerlo, volvemos a evocar el carácter infinito de lo que se anhela, se espera en cada uno de sus poemas. La respuesta a esas preguntas que no tienen principio, la única pregunta sin origen porque genera al mismo tiempo la palabra y su muerte, el animal y su silencio, los sonidos impronunciados del agua o el aire, esa respuesta, decíamos, no puede ser una cosa ni un nombre, es lo que Juanele llamará en un comienzo “hálito” y que luego inventará como acción continua fabricando verbos a partir de las más insólitas raíces nominales.

En un libro de 1947, tenemos la forma simple de la pregunta sin comienzo, que resuelve el poema con esa nota alta y poco previsible:

Hagamos un silencio como el de las orillas oscuras  
para escuchar esta voz innumerable y tenue.

Seamos vagas orillas de silencio inclinado  
o los oídos de la misma noche  
abiertos a qué hálito de flor y de agua juntos?

Este final de poema con tres alejandrinos y un endecasílabo, que casi no se perciben como formas fijas en el fraseo ligero de Ortiz, pareciera indicar todavía un apego de la atención hacia su propio decir, sin que el silencio vislumbrado, anunciado, llamado incluso en la pregunta del último verso, llegue a introducirse como hiato, abismo real de lo que no puede hablar o de lo destinado a callar alguna vez dentro del habla del poeta.

Pero vayamos a los últimos libros, leamos *La orilla que se abisma*, publicado por primera vez en 1970. Lo que muere entonces, pero que en realidad no muere sino que imaginamos un morir porque lo vemos, lo intuimos naciendo, debe rescatarse de ese abismo donde el pensamiento lo arroja para quedarse en su soledad absoluta y concretarse como eterno. Juanele pregunta:

Qué dices tú de estas raicillas que nacen  
de otro vacío  
en la desesperación de negarlo,  
y permanecen, del revés, en la orilla celeste  
de Dios,  
y no conocen otro vértigo  
que el de ese vacío?

Qué dices de los seres que debían  
ser todos uno con su juego  
y se les aparta hacia una “duración” sólo de vísceras  
a lo largo de los jardines?

Qué dices de los que debían aquí, ahora, aquí,  
en un siempre de aquí,  
unir, justamente, el tiempo y la eternidad?

Hasta lo más mínimo, lo más callado, porque existe quiere, reclama ser justificado o al menos traducido en palabras. Pero éstas no serán en sí la redención, la eternización espiritual del aquí y ahora sustraído de la pobre duración mortal por el lenguaje, más bien serían una amplificación del ruido sordo e inarticulado de todo lo que nace, elevación al cielo de un destello fugaz aunque ya nadie pueda contemplarlo, porque es justo que brille un florecer, un fluir de agua, un latido de sangre en un cuerpo efímero, como revelaciones de la belleza que pueden prescindir de admiradores.

Ortiz hablará entonces de un “nosotros”, los que están perdidos en la “duración” –de “vísceras” los más desgraciados, de palabras y libros los “envueltos en la seda de la poesía igual que en un capullo”– pero que hallarían todos una forma del bien si ese brillo justo de la belleza, del aparecer puro del instante contra el fondo opaco del abismo, se abriera paso más allá del poema, que es apenas su testimonio. Un sentido pragmático casi de ciertos poemas que han pasado de la pregunta “¿qué quiere decir?” al “¿por qué?”.

No está el sentido, ahora, en el “nosotros” de aquí,  
hasta el ajuste, exactamente,

de los pasos sobre el alambre que los ha de conducir  
del otro lado de la “fatalidad”,  
donde el destino, recién, recién, lo mismo que el atardecer,  
respiraría con unas flautas...?

Cualquier respuesta puede proponerse, será una lectura entre otras que no afectará la pregunta que hace vibrar esos ritmos inauditos de los últimos poemas de Juanele. Podemos pues imaginar: estamos aquí, hay otros con nosotros, ni siquiera somos una unidad, las palabras están vacías y por eso chocan en un éter que no vemos, pero allí palpitan seres, nacen, también bajo la tierra, y en los pensamientos y en los cuerpos humanos y animales, no significan nada, si algo “querían decir” era esto, estamos aquí, ahora, en un siempre de aquí, latiendo, juntos en última instancia por detrás de los dudosos confines de un solo cuerpo y un solo miedo, ahora en el instante naciente como pura alegría de estar con otros y lo que no tiene límites.

¿Por qué, preguntaría Juanele, por qué sin querer decir nada cada uno se abisma solitario o agobiado, ultrajado, cuando se trata de querer la alegría, estar y decir el anhelo de un “nosotros” como si fuese un canto involuntario pero no “fatal”?

***Girri: de abrir los ojos y no oír***

*¿O es presuntuoso reconocer que coincidimos en el afán por la observación, y en querer lograr, simultáneamente, una belleza poética, una verdad material, y una verdad moral, el intento, en suma, de enfrentarse con las cosas “tal cual son”?*

Alberto Girri

Para contradecir un malicioso epíteto que se le otorgó a la poesía de Girri, “intelectual”, se pueden esgrimir diversos argumentos. El mismo Girri usa un argumento histórico, en uno de sus fragmentos reflexivos sobre su escritura; “intelectual”, como insulto, injuria, se transforma allí en elogio, supremacía del intelecto medieval, que alcanza el máximo grado de conocimiento posible, el último escalón antes de la gracia, intelecto que precede a la beatitud. Sin embargo, los argumentos a favor de las “ideas” en la poesía dan lugar a malentendidos, son ya un malentendido. Las palabras tienden a convertirse en ideas con una rapidez casi instantánea, diría Francis Ponge, y dado que no hay poema sin palabras necesariamente en algún sitio estará la idea, concepción o percepción, antes o después de las palabras. Ponge dice también que la expresión y la idea deben ser simultáneas, sólo al producirse con un único movimiento mental se lograría un poema verdadero, “cuando la verdad goza”. Mallarmé, por otro lado, ve en la idea el origen del poema. Las palabras se van escandiendo como si fueran variaciones prismáticas de la idea. Y la disposición gráfica, como en “Un golpe de dados”, puede ser el rastro del imposible intento de dibujar la idea sobre la página, de hacer visible el instante en que el poema se concibe. El malentendido del que hablaba sería pues que no es posible hacer poemas no intelectuales, hechos de pura percepción. Ni la sensibilidad ni la expresión son otra cosa que máquinas de procesar ideas. Sólo que las ideas no podrían existir sin palabras, y la lengua tiene una historia, es decir, piensa antes de que el hablante nazca. De allí que cualquier idea pueda ser un dictado y que una mirada retrospectiva sobre el pasado de la lengua, sobre los poemas anteriores y los proyectos inconclusos de poemas (o prosas), sea el procedimiento paradójico mediante el cual viejas ideas producen siempre, inevitablemente, nuevos poemas.

Otro argumento contra los adversarios anti-intelectuales de Girri (que en última instancia quizás no existen) sería aceptar la premisa escondida tras la crítica: que la poesía sólo es parcialmente intelectual. Descartemos el hecho de que pudiera ser emocional o incluso

inspirada, aunque recién hablamos de una forma materialista de dictado poético a través de la lengua y su memoria (o más bien lo que el olvido deja pasar), pues los adversarios románticos se refutan a sí mismos al usar el muy antiguo artificio de la confesión, la retórica de la sinceridad. El artificio romántico de la emoción se opone a la experiencia auténtica en el sentido de que aquél recibe una forma ya hecha a la que cree real, mientras que ésta fabrica una forma que sabe artificial para producir algo real. Al intelecto, en cambio, en lugar de una demasiado inefable emoción, agreguemos los sentidos, la percepción sensible. En el poema debe haber imágenes, como decía Ezra Pound en su juventud, y quizás música, según el mismo Pound en su madurez. Por el momento, dejemos la música aparte. Que haya imágenes, escenas, movimientos casi dramáticos en la poesía de Girri es muy fácil de demostrar, prácticamente cada poema parte de la percepción, aunque se trate de percibir sólo el dibujo de una frase leída; sin embargo, demos una demostración ostensible con un poema atípico en Girri, una prueba de su capacidad de absorción temática (un escenario cotidiano puede servir, con un esfuerzo de observación, para concentrar los modos que la tradición guarda como posibles, perceptibles, sufribles). Se titula “Solsticial”:

Perplejidad en la bañista  
de enero a marzo,  
guiñar de sus ojos,  
meneo de pies,  
manos que hacen señas;

Anadiomena

perpleja, irresoluta  
para elegir entre los activistas  
del amor y del sol cuando la rozan  
con exclamaciones libres como el suelto  
rumiar de rumiantes:

¿optar por uno

de los que la cubren con arengas,  
elevados tonos donde los “Nunca”  
suenan a excesos afirmativos  
y los “Siempre” a nunca?,

¿entre aquel

cuya música es la de Don Juan,



¿Por qué levantar contra el viento  
la espúpida cabeza?”

Toda digresión vale si se trata de transcribir un poema tan mesurado, tan efectivo. Una especie de continuación misteriosa, un desprendimiento transgeneracional, como si uno de los personajes del poema de Girri se hubiese extendido en su meditación... Sobre el de Bizzio, dijo Luis Chitarroni: “El poema de las dos nenas en la playa es de mis favoritos. Me gusta porque parece que planteara un problema metafísico (como si fuera un poema más hacendoso, más, por decirlo de algún modo, retórico), y en realidad plantea otro, físico. Porque, ¿qué se puede hacer con la poesía y con la estúpida cabeza?” ¿Y qué se puede hacer con el deseo y el roce de los cuerpos parlantes? –pregunta que nos devuelve a la playa de Girri.

Todo se repite (Don Juan o Eros invadiendo con su furor al veraneante desprevenido). Es el secreto que le permite a la percepción construir un poema. La idea es que la percepción muestre en el lenguaje las huellas de su eterno retorno. Así, del choque de lo ya visto con lo ya descrito (que nunca podrían experimentarse por separado, puesto que se ve lo que está descrito), surge la estereofonía del nuevo poema, que siempre contiene un ligero desfasaje entre descripción y observación. En Girri, esa distancia o ese desfasaje son amplios, ya que no se confía a formas remanidas de describir, sino que intenta ver lo que allí se está repitiendo y que sería la condición de posibilidad de toda descripción.

Traduzcamos esto a los llamados órganos sensoriales. El oído es el depósito de la memoria y el ojo, el órgano de la novedad. Los poetas ciegos, se dice, pueden recordar y corregir millares de versos, pero también su memoria los conduce a ver nuevos versos, proyectados en su mente por los ecos de viejas audiciones. Osvaldo Lamborghini, cacofónicamente, escribió: “Ver, sin serlo, suele la operación del verso”. Y William Carlos Williams diría que la belleza se repite “hasta que ojo y oído se acuestan / juntos en la misma cama”. El oído va acumulando diversos tonos de descripciones antiguas, asimilando la cadencia de los poemas que se leen. El ojo percibe la nueva escena, la playa, la belleza de los cuerpos. El oído proporciona la idea de que ya existió todo eso, de que hay retorno, hay verso y reverso, lenguas.

¿Quién dice, retrocediendo en este ensayo, que no hay música en Girri? Siento en cada poema suyo como la estrofa y la antistrofa de un coro griego, construido no con sílabas, ni siquiera con acentos (si eso fuera posible en castellano), sino con giros sintácticos, con puntuación, con cesuras que dividen facetas gramaticales. Quien escuche a Cage, por ejemplo, no puede esperar la armonía de Brahms y acaso si llega a percibir el hueco que abre en el mundo audible la música de Cage, no pueda ya soportar ni diez segundos de Brahms. En

Girri, la escansión sigue siendo sonora, no conceptual, la idea se va desprendiendo de las cesuras, que forman bloques sonoros y sintácticos cuyo sentido está en la colisión o en la apoyatura que resuelvan entre sí. Una música basada en reglas demasiado fijas indicaría que el oído escucha bien y que el ojo no ve casi nada. Si estuviéramos en una época en que cada poeta pudiera bautizar su propio metro, diría que hay un verso gírrico, así como hubo versos sáficos, anacreónticos, etc. Admitamos también que no es una música para cualquiera; en lo que Nietzsche basaba su definición del estilo: una forma de elegir a los propios lectores o de negarse a ser elegido sin más “como objeto de impersonal perfección”.

En un poema que Arturo Carrera le dedica a Girri, leo:

¿No estaba también allí  
en ese movimiento del enigma del ritmo,  
pulverizado en la sintaxis como un hilillo de  
azahar que en él tendía  
hacia la belleza de lo natural,  
como esa música de las sensaciones  
que anhela en la escritura la abolición  
del yo?

¿Y no estaba también allí, en el interior de su danza sintáctica, el olvido al que quisieron arrojarlo sus callados enemigos, en sus propios poemas, los adjetivos (cerebral, amanerado, elitista) que le lanzaban y que él con un manto de palabras detuviera y transformara en elogios? Extraña conclusión: que la mejor manera de hablar de él sea a través de los pretextos fútiles que los otros se dan para no leerlo. Transcribo otro fragmento de la plegaria de Carrera:

Muchas veces soñé que era mi padre.  
Poeta con su confianza insistente  
pensándonos al revés,  
una y otra vez ofreciéndonos... volviéndonos  
más difíciles las fáciles horas en que pensamos  
su rara felicidad – su compañía.

A cada año como a cada estación:  
su libro que aparecía.



Y lo esperábamos.

Atentos a su áspera y silenciosa elocuencia.

A su tensa y secreta hipocresía: ¿cómo hacer  
para reírnos frontalmente de todo su pensamiento  
y ser su propia osatura en la verdadera mentira?

Su mundo impenetrable para cada día más. Nosotros.

Y no saber (entonces) qué nos decíamos,  
cuando de él un padre nos conocía: ¡Sí! ¿Y cómo  
transformarme, hijito mío, en esos libros que me pasaba  
desechándolos, sino con la urgencia ingeniosa  
de esperar lo leído?

Alguna vez, un poeta conocido me dijo que le disgustaba el esoterismo de Girri: “es esotérico –repetía–, eso es lo que me molesta”. Utilizar ese adjetivo como si fuera de por sí un juicio negativo significaba ya un problema. ¿No se habría hecho posible tal juicio por las malas lecturas, las lecturas trascendentalistas de que fuera objeto la obra de Girri (poesía del conocimiento, ascetismo, etc.)? Es obvio que se han invertido los términos. Un poeta se lee de adelante hacia atrás, *Propiedades de la magia* (1959) debe leerse a la luz de *Poesía de observación* (1973) y del *Homenaje a W. C. Williams* (1981). La poesía de Girri se hace cada vez más superficial (superficie entendida como virtud), más apegada a las cosas, a las frases leídas, objetos inesenciales y palabras despojadas de un sentido único. De todos modos, él diría que llamarlo “esotérico” es al menos una forma de adjudicarle un estilo, algo basado en la restricción, en los límites que se autoasigna antes que en sus ocasionales frutos, eflorescencias dentro de la misma especie solitaria. En *Lírica de percepciones* (1983), Girri da una “Respuesta de oráculo”:

No hay sino

una acción,

que es todas, única y toda,

y de allí opciones, pocas.

Percepción, música y claridad son cualidades que no siempre se le atribuyen a la poesía de Girri, puesto que tendría además las propiedades opuestas. Pasa de la percepción al concepto

con el salto mínimo de una coma, de la música al corte, la interrupción, el silencio, como diría Marianne Moore, con “la tenue música que se desprende / de la serpiente cuando salta o reptar”. La claridad, a su vez, se opone a las veladuras del estilo, al mallarmeano oscurecimiento que, negro sobre blanco, va distribuyendo fragmentos de noche sobre la página. Pero la claridad de Girri no proviene de ninguna adecuación simple entre las palabras y las cosas, sino de la fidelidad a una verdad de las cosas que, afuera del lenguaje, puede funcionar como un atractor de las partículas de la lengua y dejar su rastro en el poema. El resultado esotérico o velado se debe a que el uso común de la lengua no tiene en cuenta aquello que la excede; y por lo tanto, “enfrentarse con las cosas ‘tal cual son’” es deslizar el silencio hacia el interior de las palabras, un vacío fabricado por la angosta y espiralada disposición de los versos en ciertos poemas de Girri. Quien pudiera ver las huellas perceptibles en sus imperceptibles encabalgamientos convertiría lo propio, lo absolutamente singular de su fraseo, su letanía arborescente, en lo de todos, lo que retorna sin llegar a repetirse con exactitud, la música de las sensaciones, el deseo de los cuerpos, el pensamiento de los idiomas.

## *G de Girri*

Alberto Girri escribió más de treinta libros entre 1946 y su muerte en 1992. De un tono melancólico, escéptico frente a los estados de la pasión pero con algo de nostalgia por la intensidad de ciertas experiencias, fue pasando a una poesía de conceptos, citas, referencias de la cultura que se ofrecían a la meditación, el balanceo de opciones y posiciones en las frases complejas del poema. Las imágenes fueron dejando lugar a la exploración de la sintaxis, el yo que se refería a instantes vividos –o imaginados dentro de la ficción de la experiencia lírica– cede ante un observador que busca la impersonalidad, el momento analítico. Quizás un punto decisivo en ese largo proceso, que incluyera dentro de sí un acercamiento progresivo a la poesía de lengua inglesa del siglo XX que Girri tradujo con fervor, sea un libro donde pueden leerse al mismo tiempo una serie de experiencias y una experiencia de las series en la cultura, o sea: vida y literatura. Me refiero a *Elegías italianas* de 1962.

Girri no duda en ser didáctico, enseña lo que él mismo aprende, puede comenzar un poema sobre un lugar que visita contándonos la etimología de su nombre, algo de su historia. Sin embargo, hay un raptó, un vértigo del ritmo que disloca la frase y la expande. Así, en el poema “Sperlonga”, escribe:

Es  
una corrupción del latín spelunca,  
significa cueva, caverna,  
cavidad natural  
entre el mar y la montaña.

Y a partir de ahí, ampliando el contenido o llenando la cavidad de esa antigua palabra que se ha perdido como tal para ser un nombre opaco, simple sonoridad curiosa, Girri empieza a variar sobre su tema, y dice:

refugio  
de los que traían y llevaban  
las guerras, la política,  
las religiones extrañas,

las intrigas por celos,  
el oprobio  
de arrastrar una figura  
alta en exceso, un rostro  
manchado rabiosamente.

Desde el momento en que se establece la equivalencia o la deriva entre la cueva latina y un “refugio”, se arma un escenario de conflictos, luchas en el poder, de personalidades mancilladas o frenéticas. Recién en la segunda estrofa aparecerán los personajes que explican esta inclusión de tanto vértigo en esa cueva junto al mar: Tiberio, emperador de mala fama, quizás exagerada, frente a cuya tumba está el poeta; y allá, en otro mundo, en un sueño o en una inscripción encontrada en el fondo del mar y rescatada por la arqueología, el crucificado. Así construye Girri una parábola sobre Occidente en la esfera cristalina de un término, su origen, la historia de un nombre. Diríamos que es una de sus técnica predilectas: la frase, el nombre, el cuadro pueden contener todo, a la vez afirman una memoria y la niegan, describen y esconden, piensan y cantan. Quizás sea el punto a partir del cual Girri empieza a pensar dentro de la poesía, e intenta alejarse de la expresión de un yo y sus pasiones; porque cuando la imagen del yo se aleja, lo que surge en el centro del poema es cierta oscilación entre la idea y la palabra, entre la organización conceptual de la frase y su ritmo. ¿No es la poesía acaso, por su disposición en versos y más allá de una regularidad métrica que Girri nunca acataría, ese movimiento de indiferenciación que la hace comunicar algo y a la vez enrarecer, opacar lo comunicado?

Por otra parte, la glosa, la cita o la descripción intentan llegar a cierta textura, a una materia, porque lo importante es que alguien está percibiendo, está leyendo o viendo algo. En el museo, en la contemplación de lo puesto ahí para la distracción, el olvido o una constatación histórica, la intriga no se produce por las obras, esas ruinas de otras épocas, sino por el que las está mirando, que siente su cuerpo, se enfrenta a vestigios de otras vidas y descubre la intensidad en sí mismo. Como escribe al final del poema “Paráfrasis”: “

para que algo afectuoso,  
ligeramente melancólico,  
haga que en definitiva  
nada sea aquí espejo de la Historia  
sino de lo que respiramos,

el acceso  
por entradas, pórticos, escalinatas,  
a milenarios, dolorosos hechos presentes.

Ahora bien, ¿cuál es la afección, esa leve melancolía que apresa al poeta paseando por Italia? (No lo había dicho: *Elegías italianas* podría pensarse como un libro de postales, recortes de un viaje y las meditaciones que provocan, y además desde el título propone un aire melancólico, si aludiera a la tradición romántica de la elegía –aunque no habría que descartar la celebratoria tradición antigua que lleva el mismo nombre.) ¿Qué afecta al poeta entonces en su presente? Quizás el más visible “hecho doloroso” sea un paulatino apagarse de algo. Los vértigos de la pasión de un yo que en algunos libros anteriores –*Playa sola*, 1946; *Coronación de la espera*, 1947; *Trece poemas*, 1949– habían llegado a imágenes bruscas, difíciles de explicar, que remitían a lo inexpresable en el centro de la expresión más íntima, son ahora un objeto distante, cuadros de una juventud que se desvanece pero cuyas imágenes retornan porque de ese mismo vértigo están hechas las obras admiradas. ¿Y no retorna acaso a lo más intenso, aunque ya sin la ronquera de una voz acribillada por lo imposible de decir, cuando la conmoción lo sorprende ante un edificio, una ciudad? “Pulsando” –como escribe al final de “Elegía véneta”– “la luz abrumadora,/ el exilio/ que encuentra el rostro de una patria”. Una muchacha perdida, vista en la calle, puede ser entonces como la concreción de un recuerdo recuperado, ya no tan doloroso en el presente y que permite salir del yo, compadecerse. Ya que en algún momento del antiguo vértigo, de una pérdida real, había alguien sufriendo también en la parte de enfrente de las escenas amorosas. Y Girri puede decirle en un susurro a la hermosa “*passeggiatrice*” de su poema que vaya “hacia atrás, bien lejos,/ hasta encontrar en el recuerdo/ una muchachita/ parecida a ti, tú misma/ en la desnudez del primer abrazo,/ ajena a este cuarto,/ excluida para siempre de esta/ y de cualquier muerte”. Encontramos aquí lo álgido de la pasión de Girri, en un reencuentro que nunca abandona el escepticismo, pues sabe que en las palabras difícilmente cabe la verdadera vida. Porque la chica preservada en el poema está muerta, por eso puede volver al primer abrazo, a la inocencia de un instante que sólo existe en la construcción retrospectiva. Pero quien se excluye de la muerte no puede incluirse en la vida. ¿Recuerda acaso el poeta una exclusión semejante, que a su vez podría ser la figura trágica de la simple imposibilidad del amor? Los que se aman después se separan y transforman la unión en nostalgia, anhelo irrealizable de repetición, con lo cual se nubla, se destiñe el brillo del presente. “Yo sé bien que nunca me devolveré a tu cuerpo”, escribía Girri en su primer libro.

Pero esta nostalgia por una comunión que se establece desde la ya distanciada comunicación no puede dirigirse tan tranquilamente a un objeto, alguien, que se ha vuelto irrecuperable. ¿Cómo entender entonces lo que sería el núcleo de la elegía, que es el elogio de un ser ausente para siempre, excluido definitivamente? No puede haber en tal caso nostalgia ni esperanza, sólo un registro, la ironía de que el lenguaje simula hacer presente a ese ser que ya pertenece a lo imposible. Sigue estando acaso excluido de toda muerte en el recuerdo del abrazo, en la afectuosa melancolía de una memoria, pero es la muerte misma incluyéndolo todo cuando se compara la efigie con la presencia desaparecida, el poema con el aliento o la textura de la voz que ha terminado su parlamento entre nosotros. A esto parece referirse un poema titulado “El rescate”, de 1949. Al comenzar, señala un retrato donde se ofrece una boca que parece perdonar a quien la mira, más que cuando daba luz al mundo o suavizaba la oscuridad en la cama. Pero su ausencia sigue estando en el cielo del hablante: “¡estrella!”, le dice para no nombrarla con una exclamación que falsearía las cosas. Se pregunta qué habrá mirado, por qué habrá asumido esa pose que detuvo un segundo el tiempo pero donde puede leerse aún la serie de los días, la duración “en el prolijo hueco de su cabellera”. El cuerpo, esa carne también estaba ahí y ahora su imagen, hasta la simple blusa que tenía puesta puede halagar la vista. El poeta piensa que volvería a amarla si tan sólo pudiera imaginar la esbeltez de aquel cuerpo, el pacto que la lascivia sellaba entre un temblor de silencio y la palabra. En esa rememoración que se detiene con la imagen, allí –escribe Girri– “queda tal como la amé”. ¿Y qué habría entonces de este lado de la foto, en la así llamada vida, en el presente de quien habla y no está muerto? Nada más que el perseguido por ese fantasma, la chica que lo interroga en distintos idiomas y es comparada con otras mujeres, las que comentan los desmayos ajenos, las que les gritan a los niños como si no estuvieran vivas. “Allí queda mi muchacha”, ¿dónde? En la foto y en la memoria que, a distinta velocidad, se irán destiñendo. Y el poeta se arrepiente sólo de algo: haberle hecho creer que la obra se obtenía con la espera, la larga meditación, cuando sólo es un chispazo del presente porque siempre será “la obra del que ama”, no del que acumula su tiempo para ganarla. ¿Podrá el poema “rescatar” a la muerta? El fracaso de Orfeo, ¿será el destino de toda poesía? Quizás sólo en parte, porque algo de Eurídice es traído en la hipnosis de un ritmo, la vaga imagen que se adhiere a un nombre, algo que podrían reconocer quienes la conocieron, y que aplaudirían la fidelidad con que se describe la escena del amor interrumpido. “El rescate” termina así:

Murió un jueves y quienes la conocieron  
Aplaudirán lo bien que acabo de estudiar

## La tristeza de la escena.

De esta escena triste proviene acaso la entonación melancólica de unos paseos por Italia donde Girri encontrará una suerte de rescate para su poesía: revivir a los muertos.

Los túmulos entonces de unas tumbas etruscas imprimirán en el paisaje apenas la insinuación de una huella, cubierta, suavizada ya en su camino a lo invisible por las estaciones, la vegetación. Y esos túmulos ostentarían la misma retraída sonrisa de las estatuas fúnebres que quisieron acallar, “flor para siempre, la dura/ fugacidad de los días,/ el apetito de ultratumba, el miedo”. ¿Será posible sonreír así ante la dura fugacidad de la vida que pasa, vencer al miedo por un gesto hecho imagen? Al menos lo habría intentado un pintor célebre que le habla a Girri y afirma: “Di lo que tuve”. El pintor se desentiende de los juicios futuros, que tampoco podría imaginar, y se enorgullece de haber consumado de la mejor manera su arte, llevando la perspectiva hasta su máxima eficacia, “cálculo y crispación”. Pero este “Piero della Francesca,/ monarca/ en la ciencia de la pintura”, que dio lo que tenía y aún hace sentir la fuerza que lo impulsaba en la abstracta realidad de sus cuadros, siglos después, es una voz que se afirma, se inscribe por sí misma en la materia dejada, trabajada, mientras que hay otros muertos, los anónimos, como el artista al que el poeta le dirige una invocación: “Oh anónimo, /infimo, ínfimos despojos”. También, en la tierra de la pintura italiana, es un *fabbro*, pero no el mejor, apenas “un segundón, un limpiador de pinceles”. Ante ese destino, quizá desarrollándose al lado del soberbio Piero, el anónimo tendría dos opciones, dentro de las típicas bifurcaciones semánticas pero también morales que suele exponer Girri. Por un lado, que haya sido digno ese papel secundario, un fresco sin identificar y sin gran importancia histórica, y que el entusiasmo llegara en la admiración por otros o en la mera presencia de los colores, imagen de la vida. Por el otro, que se haya sentido desconsolado “por lo breve y superfluo” del aporte de sus manos. En este caso, el poeta le dedica sus letras, la inscripción votiva. Aunque el muerto no pueda leerlas, quedaría escrito que alguien pensó en él, en su ausencia y su olvido. Girri dice:

mereces estas letras,  
ellas también  
desaparecerán, voluntad del polvo.

Girri está muerto, no puede leer esto, pero en la “G” para mí, en el primer impulso, no hay otra cosa que la revolución que él firmó bajo la forma del poema.

## *Viel Temperley: Legión extranjera*

### I

Aunque en toda la obra de Viel Temperley se hable del cuerpo, sus deseos, su empuje, su cuidado o su desfallecimiento, siempre alrededor de un yo que examina su propia particularidad, recién en *Legión extranjera* aparece de manera dominante el erotismo. No se trata ahora de registrar los goces ocasionales de un yo que, como turista sexual, visitaba diversos cuerpos interesantes. En *Legión extranjera* se contempla más bien el placer del cuerpo femenino, en ciertos gestos espontáneos que por un instante revelan algo misterioso. Como si el hablante del poema se ubicara afuera de la escena erótica en la que acaso su cuerpo participa, pero que ya es sólo memoria. Cito: “Y ya estoy más allá de hombre y mujer y estoy pensando en otra cosa”. Definir la cosa que se piensa es la tarea que esos poemas intentarán realizar, mediante un procedimiento de rememoración y de actualización de los momentos en que se alcanzó a vislumbrar lo otro en el propio cuerpo y la inquietud manifestada por los cuerpos ajenos. Escribe Viel:

El otro y yo somos dos bolsas de color verde claro  
unidas por un cordón umbilical  
y de nuestras sombras de color verde claro  
Huyen los tiburones  
mientras nos hundimos en el mar verde claro  
en el aliento.

El que habla y su doble pueden sumergirse juntos en esa vaga totalidad, en un mar cálido que otros libros de Viel podrán comparar con Dios. El yo y su doble, entonces, la palabra y el cuerpo se hunden en el aliento claro de Dios, unidos finalmente allí donde se reconoce la doble faz de esa moneda prestada que se ha dado en llamar la persona.

En el poema que se titula “Equitación”, quizás el más transparente del libro aunque no deja de plantear numerosos enigmas, el yo recibe del otro un “informe”, la relación de una escena reiterada. Podemos conjeturar, por el juego de las comillas y por las búsquedas en la memoria que parecen construir el lugar desde donde se habla, que el informante en cierto modo sería



una versión del pasado de quien lo escucha y transcribe sus palabras. Alguien en el pasado trae una escena repetida a la memoria presente del poeta, pero aquel que entonces era no es ya reconocido como parte del yo. Viel escribe: “pero él dijo”, e introduce así las comillas que acompañan casi todo el poema. Si lo leyéramos más literalmente, ¿acaso esos signos no expresarían la distancia, la ironía implícita en el hecho de que un hombre le cuente a otro ciertos detalles recurrentes, gestos como eternizados en todas las mujeres que cabalgaron sobre su falo? Pero no hay en el poema vanagloria, ni goces propios, sino el intento frustrado de asir el misterio que gozaron ellas, sin nombre. Y leemos:

Las obligaba a mantenerse erguidas  
y a hablar así mirándome a los ojos  
a pesar del pudor sin derrumbarse  
hacia mi cuerpo inmóvil.

El que relata quisiera ver en los ojos, en el rostro, en algo que parece ocultarse en el mismo instante que lo revela, el éxtasis, la salida de sí, el sexo desprendiéndose del cuerpo, las palabras que abandonan la cabeza y la dejan vacía, contemplando hacia adentro la morada interior sin habitante. Santa Teresa diría que nunca está vacía, sino en secreto: “Pues consideremos que este Castillo tiene, como he dicho, muchas Moradas: unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma.”. Pero a esa cámara nupcial, aunque estén dentro ya, no todas las almas ingresan. ¿Buscan la santidad secreta esas mujeres del poema de Viel, mientras hablan o mientras cabalgan y piensan hacia adentro?

En el poema, comienza la equitación, el movimiento, donde quizás paso a paso, siguiendo la evolución de los gestos, el pudor en retirada, el legionario que explora casi cruelmente a las mujeres imagina que podrá saber algo, tener una idea de lo que no siente.

Y las primeras veces que ocultando sus pechos  
y sus rostros caían sus cabellos  
eran mis manos las que los apartaban  
porque al comienzo ellas no se atreven  
a tocárselos siquiera  
y para hablar sin luz se sirven de ellos  
como de las rejillas de los confesionarios.

Y ahí estaría el misterio, en lo que dicen, en el hecho de hablar, porque el sexo despierta confesiones o meros inventarios de otros instantes, sacados ahora del olvido por la violenta persecución del éxtasis. Aunque tras la confesión no esperen otra, similar, ni una declaración imposible de esa cabeza que las mira y que no parece unida al falo que cabalgan incansables. Sigue el informe:

Pero sin esperar una respuesta  
volvían a erguirse y a enturbiar sus ojos  
y nada más que al paso al trote al paso  
(...)  
continuaban hablando avergonzándose  
cada vez que mentían abreviaban  
desfiguraban u ocultaban algo.

¿Qué ocultarían estas dichosas amazonas del poema, si no la inaccesible felicidad, la de “ojos asombrados / agradecidos imperiosos dulces”, la que sonríe a lo lejos? No las avergüenza entonces terminar, como suele decirse, sino que no haya fin y que cada ola se enlace a las que siguen y recuerde a su vez todo el rumor del mar en el pasado.

Y así de espasmo a espasmo  
iba creciendo un monte pálido:  
Nombres hombres caricias  
y ellas mismas ya oyéndose y mirándose  
como en espejos verticales que ocupaban  
todo el espacio en cada historia  
(...)  
Y el hombre  
desaparecía en hombres  
y los hombres en pequeños seres  
hábilmente elegidos en secreto (sagrados  
para ellas pese a todo pero sólo  
más allá o más acá  
de sus borrosos rostros)

cada uno de ellos en la punta de un hilo  
de semen de una red  
con araña y sin víctimas.

En espejos de hombres sucesivos, mezclados, ellas se contemplaban porque sólo una cosa se repite, y esa cosa no está pegada a ningún cuerpo en particular, no era más que el efecto de la repetición. Y con lo inexistente, con la materia misma del olvido que escamotea el deseo cuando se ha satisfecho, ellas tejen la memoria de lo sagrado: la belleza y el asco reunidos en un instante que se asemeja a la eternidad, como los espejos, porque descubre otros instantes y promete uno más en el umbral del presente.

Concluye el informante, con una exclamación acaso escéptica, acaso admirativa: “Y la palabra ‘amor’ nunca era usada!”<sup>2</sup> Quizás porque no se trataba de eso, de una palabra gastada por siglos de poesía y llevada a un ámbito inmaterial donde los cuerpos encuentran pocas explicaciones para sus sensaciones inmediatas. Más bien sería una avidez, un apetito de lo otro que ni siquiera cabe en el cuerpo del otro, sino que es la duplicación del mundo en el interior de uno mismo. Podemos pensar que el informante del poema de Viel, que busca observar algo particular en cada rostro de mujer extasiada, se parece al seductor del famoso diario de Kierkegaard, quien escribió: “Más allá del mundo en que habitamos existe, en un fondo lejano aún, otro mundo; y entre ellos hay aproximadamente la misma relación que entre la escena de un teatro y la escena de la realidad. Vemos a través de una niebla sutilísima otro mundo de nieblas, más tenue, de un carácter más intensamente estético que nuestro mundo, y donde las cosas tienen un valor diferente”. Quien viene de ese mundo de pura intensidad estética, donde no hay nada más allá de la sensación y las palabras pierden sentido, no puede construir esa red de lenguaje que llamamos amor, al menos no en el instante del goce y en las repeticiones que borran la particularidad de un cuerpo entre otros. Pero ellas, las que practican sus ejercicios de equitación así como el poeta encabalga el sentido a través de la medida de los versos, hacen la red, conservan cada rostro y cada nombre sin que pierdan su especificidad aun dentro de la sustracción del tiempo. Leemos:

Y ninguna palabra de amor necesitaban  
para ser más perfectas  
(...)

---

<sup>2</sup> En la *Obra completa* (2003) que usamos como referencia hay una errata en este verso, que elimina el verbo y hace que se rompa el endecasílabo. Reconstruimos la línea citada de la primera edición de 1978.

Por ellas todo desaparecía y flotábamos inmortales  
días y días  
lejos de las ciudades  
aunque odiara a sus almas y a la mía.

Salvo esa perfección ajena, que lo rapta, el informante no tiene nada que contar. Ellas pueden coleccionar las formas de la entrega en pequeñas historias, pequeños seres unidos por la red inmortal, perfecta, lejos del pensamiento y de la culpa. Los últimos versos entrecomillados del poema dicen: “hombre y mujer enamorados pero ignorantes: / necesitándose sin saber para qué...”

Comienza luego, al final, otro diálogo, ¿con quién o con quiénes se está hablando? ¿Con una mujer, que las encierra a todas, con ese otro que contó su vida como un observador de rostros en éxtasis y como objeto de un goce que en él se limitaba a la observación, o con Dios indicado tal vez en una letra mayúscula sobre la ausencia y lo olvidado? Leemos:

–Te llamaré Legión Extranjera –le dije

–Te llamaré –me dijo–

Aquí-amanece-gris-y-el-viento-trae-violetas.

Y “Legión extranjera” significa en este libro de Viel al menos tres cosas: en primer lugar, la marca de unas hojas de afeitar cuyos eslóganes retornan en la memoria, metáforas literalizadas de una ilusión de limpieza corporal instantánea; en segundo término, es el grado cero de la figura, los soldados franceses en el África, sus siluetas repetidas en íconos, en legionarios de plomo de juguete, un perfil visto por la alucinación del poeta en la forma de un edificio de Buenos Aires; y en tercer lugar, “Legión” es el sujeto colectivo de la palabra humana que busca redimirse de sus faltas, y atravesar los cuerpos ávidos más allá de la ruina, la descomposición y la muerte. Como en el Evangelio, se habla con el Cristo, así: “Y le preguntó: ¿Cómo te llamas? Y le respondió diciendo: Legión me llamo; porque somos muchos.” (Mr. 5, 9) ¿Acaso el poema salva a los muchos cuerpos de su pudor, su mentira, al convertirlos en una misma ansiedad eterna que se vuelca en oleadas a través de los seres, llámese poesía, llámese amor, llámese equitación sagrada?

Pero también, en el sentido evangélico, “Legión” es el nombre del demonio, su ambigua pluralidad. Era el demonio de la carne que se conocía en el libro *El nadador*:

después de haber sentido correr el látigo  
por mi espalda  
y después, sobre todo, de conocer el amor del Altísimo.

De alguna manera, sólo el conocimiento de la unidad abriría el camino a la tentación de lo diverso. Así como tras los caballos de Dios de *Poemas con caballos* aparecerá lo demoníaco sobre su “alto caballo oscuro”. Si antes todo parecía reunirse en la mirada de Dios sobre las fuerzas de los seres que expresaban su origen único, y entonces el símbolo (lo que une) encontraba su forma en el cuerpo tenso del caballo, luego hay un enfrentamiento, y el cuerpo agitado del nadador no puede ser sino la escena de un combate diabólico, en griego *dia-ballo* (“cruzar al otro lado”), lo que separa. Algo se ha escindido, ya no hay correspondencia perfecta entre el ritmo y el sentido, entre el caballo natural y la conciencia culpable del nadador.

Desde hace casi mil años, en el origen de nuestra tradición métrica de base silábica, la poesía habría sido identificada con un cabalgar semiconsciente sobre el ritmo que va conduciendo y desviando al mismo tiempo el sentido. Pensemos en Guillermo de Aquitania cuando escribió:

Haré un poema de la pura nada.  
No tratará de mí ni de otra gente.  
No celebrará amor ni juventud  
ni cosa alguna,  
sino que fue compuesto durmiendo  
sobre un caballo.

Y quizás el poema de Viel, donde la equitación es practicada por unos cuerpos que ya se niegan a ser objetos distantes y puros del amor y sus palabras, sea una nueva forma de entender el ritmo, su transvaloración moderna. El poeta, si acaso es todavía quien habla en el poema, ya sólo padece el ritmo y lo observa entre la excitación y la ironía, asiste a una escena de máxima intensidad poética como quien se sienta, o más bien se acuesta, en el teatro. Por momentos busca tirar de una rienda que ya no está en sus manos, y tasca el freno del sentido para detener el avance rítmico, sin lograr demasiado porque el poeta moderno no puede dar razón de lo que ha escrito. Pero allí encuentra, en eso que las palabras no recuperan porque es

imposible de recordar, en un destello momentáneo de los ojos o en una sonrisa escondida tras el pelo agitándose o en las simples historias que se cuentan y se pierden en los intervalos del deseo, la verdadera vocación de un poeta, su íntima fidelidad a lo que no puede ser un tema ni objeto de una explicación. Según el filósofo Giorgio Agamben: “La fidelidad hacia aquello que no puede ser tematizado, aunque tampoco simplemente silenciado, es una traición de tipo sagrado en la cual la memoria, dándose la vuelta de repente como un remolino de viento, descubre la frente nevada del olvido. Este gesto, este invertido abrazo de memoria y olvido, que conserva intacta en su centro la identidad de lo inmemorial y de lo imborrable, es la vocación.” El nombre que “Legión” le da al poeta, todo unido por guiones como si designara algo inseparable, es “Aquí-amanece-gris-y-el-viento-trae-violetas”, un trozo de canción tal vez, un despojo que trae la memoria de una oscura batalla. Y en el nombre recibido, como en la celebración del acto pasivo de contemplar el goce y sus ritmos, se ligan lo inmemorial, lo siempre repetido fuera de la conciencia que recuerda, y lo imborrable, el instante único representado una sola vez y que todas las representaciones anhelan como su ideal y su origen. En la aceptación del nombre está pues la vocación del poeta.

Y dicha aceptación es una forma de responder a las objeciones que se plantean en las diversas reanudaciones de los prefacios poéticos del libro, donde el hablante se acusa de no poder “hacer la verdad que hace falta”, de que está detenido, suspendido en la suavidad de los recuerdos como un “Hombre que fornicaba mientras espera el Reino”. Se trata de dejar de escribir, dejar de relatar las escenas simplificadas, dejar de representar el miedo a perderse. “– No estoy escribiendo –le digo– Estoy hablando”, leemos, y luego:

–Me gusta esa manera de hablar –me dice

–Ya no estoy hablando –le digo– Sólo estoy recordando  
Porque tengo miedo:

Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo  
Pero con una serpentina de agua helada en la memoria  
Y le pido socorro.

Recordar es pues el modo más extremo en que al poeta se le dicta su vocación, porque es un recordar sin ningún contenido, vacío absoluto en medio del sexo, memoria enfriada por una serpentina que anula al individuo, sus pecados que no quisiera abandonar, y que se ve

reducido al pedido de auxilio, y entonces cada poema se convierte en el mismo pedido. ¿A quién se dirige? ¿A quién se dirige *Legión extranjera* y toda la obra de Viel? ¿Acaso a nosotros, lectores, que la recibimos estéticamente, como figuras brillantes de una experiencia? ¿O más bien a lo inhumano que podría unir en una sola palabra sin idiomas el fuego quemante del mundo y el frío en la cabeza que anticipa la muerte?

Cuando Viel pregunta por qué no puede hacer la verdad que hace falta, pide auxilio para la precisión, para la exactitud del instante absoluto, para que sea dicho lo justo en cada uno. No se trata entonces de escribir poemas para que otros simplemente lean, entre la incertidumbre y la contingencia, sino de responder por lo escrito y lo vivido, con la mínima distancia posible, yendo hacia el propio cuerpo a caballo de las mismas palabras que lo niegan.

## II

La imagen mística de la llama de amor es tomada literalmente en el poema “La casada y la vela” de Viel. Pensemos en la forma clásica que asumía en San Juan de la Cruz, como “íntima comunicación” del alma con Dios, o más bien como unión en Dios por su amor, del que Dios no puede ser un simple objeto porque es también su fuente:

¡Oh llama de amor viva,  
que tiernamente hieres  
de mi alma en el más profundo centro!,  
pues ya no eres esquiva,  
acaba ya si quieres,  
rompe la tela de este dulce encuentro.

Indudablemente, el alma femenina es poseída por Dios y el acto del amor corporal no es más que una figura utilizada para aludir al indescriptible goce por encima del cuerpo. De hecho, se parte de la prosaica penetración para ascender en una inconciencia donde se borrará el dolor (“cauterio suave”, escribe San Juan) y se llegará al éxtasis (“lámparas de fuego”), acabando en la permanencia mansa de Dios en el interior confortado del alma, difundiendo una gloria sabrosa que no muere. Entonces, mientras el amor sexual engendra la insatisfacción, en un constante vaivén entre el deseo y la decepción, entre la angustia y el frenesí, la penetración espiritual prometería bienes más duraderos, que no caen.

Y también en el poema de Viel se puede decir que hay una intuición de ese punto inefable más allá del cuerpo, pero que en su pertenencia al cuerpo recibe el nombre de amor. El deseo perpetuo, la fogata infinita sólo pueden ser un falo sin mengua, una forma primaria de lo sagrado en imagen. La casada, que conoce la imposibilidad de asir ese fuego incesante, busca sin embargo lo imposible y éste, a pesar de todo, ocurre, lo que en la mitología de Viel se llama “adulterio”, definido así en otro poema:

Y el adulterio es suave porque el amor ella lo sabe  
Tiene un lado de tren tiene un lado de rosas  
Y tal vez los dos son igualmente sensibles.

En el seno de la esposa, como en el alma de la escena mística, arde una llama, viva siempre aunque no se la perciba, originada en ese fuego hacia el que anhela volver. Y el adulterio, en el campo, es lo imposible que refleja esa luz en el instante en que centellea. El hombre como un falo camina desnudo hacia el rincón donde descansa la vela, se va yendo de la mujer pero al hacerlo deja que ella se vea en la tenue luz. El deseo y el silencio se unen para siempre en una pieza que acaso albergó sueños igualmente imposibles, pero lo imposible cuando ocurre no se parece a ningún producto de la imaginación, porque es su mismo movimiento, la fuerza que produce toda imagen. Viel escribe:

El amor puede hablar de otro amor si es preciso  
Su voz puede rondar la llama de una vela  
Pero el amor no habla del instante en que un falo  
Brilla como si fuera el primero en la vida.

¿Por qué habría algo que el amor no puede decir y que sin embargo pareciera formarse como su más evidente signo? Un amor puede hablar de otro, de su relato en el pasado, haciendo que las más agudas sensaciones se conviertan en su vestigio. Lo que puede mencionarse entonces es la memoria sentimental, no la fascinación del presente fuera del tiempo, fuera del lenguaje. Rondar la llama de la vela sin tocarla, sin interrumpir su ascenso o su fulgor instantáneos que serán como granos de arena irrecuperables a cuyo alrededor se iría formando la esfera blanca, brillante de la experiencia. Pero el falo no es el amor, aunque tenga su misma inconciencia, aunque parezca ser su índice y su flecha. Dice Viel: “El amor no es un falo que el amor no comparte”, ¿acaso el amor sería la memoria de una experiencia que nunca



podrá compartirse? Porque el falo que causa el goce no goza del mismo modo, la entrega nunca será alcanzada por la mera conquista: “el amor es más que un falo que jamás se comparte”. ¿Un don, quizás, que no quiere nada a cambio, salvo su propio éxtasis de darse? Llegar a dar incluso la memoria de la donación, tal sería la prueba de amor que a la vez devolvería lo imposible a su origen, sin huellas. Pero ni el falo ni la escritura podrían entonces hacerse presentes, la poesía sería puro olvido y el amor, pura sensación.

“El prefacio”, que no deja de escribirse de varias maneras en el libro de Viel, expresará el retiro de la voluntad cuyas marcas se graban en el ritmo de los versos, en la materia métrica luchando contra el sentido, que tiene el aspecto de un triunfo, la victoria de lo escrito. Pero una pequeña llama que no cesa, persistente, sin un designio, terminará imponiéndose.

Leemos:

Trabaja lentamente en mi cabeza el Himen  
Para que me permitan ir a Verte y a verme  
Pasando por su Luz para llegar al Vientre?

La rima señala el lento trabajo de una voz que le pertenece a la cabeza que la siente, la experimenta. Por eso desemboca en la visión luminosa de un cuerpo que no ha sido tocado, pero sí gozado. El que escribe es a la lengua lo que el falo a la virgen que lo acepta; el poema escrito, mero resultado, como lo que en la mística se ha llamado el “alma”, tiene que desaparecer para dar fe de la experiencia atravesada. No sabríamos en tal caso nada de lo que pasó, ¿o sabríamos la nada del paso sentido?

Que todos los signos de lo experimentado puedan desaparecer hace temer la anulación de la misma experiencia, y el poema se levanta otra vez como un grito y un reclamo para frenar el avance de la nada. Pero es un estado de otro, de alguien que le habla del amor a quien está escribiendo: “Tiene miedo –me dice– / De que ella en otra vida un día haga equilibrio / Y él no pueda mirarla”. A lo que él mismo tiene que contestar: “–Delante de la luz de esa columna / Tengo miedo –le digo– y no sólo de eso”. Es el terror de lo dado, porque incluye la inminencia de su retiro. El falo, la voz, la vida serán objetos de un imprevisible reflujó. Y Viel habrá de inventar un origen para seguir asistiendo a las imágenes de una fuente perpetua, el permanente “fuego del mundo”.

Las muletas del lenguaje, que sostienen la convalecencia del cuerpo del poeta, darán lugar a una herida natural, originaria, como si la falla precediera a la plenitud y abriera la posibilidad de su restitución. Así también el poema es anterior a la voz que parecía

instaurarlo, se ha escrito en el aire imaginado de un diálogo posible: “–Quiero oírte de nuevo –me dice // –Ahora quiero escribir un poema –le digo”. El poema será una cristalización de la memoria, como un soldado de plomo sepultado en la arena y que más tarde alguien podrá encontrar, acaso los hijos. Pero el poema también se vuelve figura concreta para proyectar un interlocutor, un juguete al que se le puede hablar, aunque siempre se esté escribiendo a solas. Así leemos, al comienzo de “La traviata y el filo equilibrado”:

pedacito de plomo pedacito de sahara  
vendrán veranos no obsesivos  
pasarán los hijos de mis hijos.

El legionario de plomo, en un poema que recuerda las frases publicitarias de las hojas de afeitar, se transforma de nuevo en el confidente a quien se le cuentan cosas que nadie puede oír. Él mismo es una cosa perdida, a merced del viento y del tiempo, que se une a los recuerdos desordenados para redimirlos del silencio. Y entonces el poeta cuenta, canta la historia de la traviata que fue su amante y que anunciaba peligro. Recorre las estaciones de ese dolor, ese envejecimiento, y la hostilidad originada en una dicha que ya está definitivamente lejos, como el África. El poema terminará encerrado en sí mismo, como la mujer extrañada, como el soldado en el desierto:

y sé que este poema que comencé hace tiempo  
hablándole a mi último legionario de plomo  
va a seguir mientras siga girando la traviata  
y desde las axilas de mi amiga enemiga  
el “filo equilibrado” avance acariciándola.

Habría pues una continuación del poema en otro lugar, y la voz que le hablaba al legionario de juguete no tendría un fin, ningún punto llegará a enmudecerla. ¿Se trata quizás de la búsqueda de un interlocutor que el poema mismo, ya escrito, había dado por perdido? En todo caso, persiste el peligro de la atracción y del rechazo, el misterio físico de una caricia más allá del silencio de la mujer que se contrapone al secreto solitario del poeta escribiendo.

El mismo peligro revelaría también sus señales en otros poemas, en la imagen del edificio Kavanagh con su perfil de legionario, fechado, o en el gesto de una muchacha que levanta su

pierna e interroga, sin motivo, sin una intencionalidad evidente. Tras esos signos se esconde la posibilidad de un instante mortal, la amenaza de un golpe fulminante:

puede una maría anunciar a María?

una vagina con esposo puede guardar el Himen?

duerme el húsar de la muerte con las piernas abiertas.

¿Qué significa esta virginidad, que ha dejado de aparecer como real según la religión? ¿Qué significa el Himen oculto en toda interioridad ofrecida y negada al mismo tiempo? ¿No es justamente la muerte, la sorpresa de morir? El húsar de la muerte podría entenderse entonces como un verdugo, o bien como la inversión sexual de la misma aparición mortífera. Lo que queda después del deseo: angustia de muerte. Lo que queda después del poema: letra muerta. En el Himen oculto en todos los cuerpos y en todos los sexos, duerme un ángel militar que anunciará el fin del cuerpo. Y en tal anunciación se da el máximo deleite, como diría la poesía mística, porque allí el cuerpo se excede y se pierde, sin dejar de ser.

En el último poema de *Legión extranjera*, leemos: “ni el Prefacio ha nadado como un único hombre / ni el Himen todavía deja pasar los brazos”. Y más adelante: “puedo ser de basura hasta que llegue el contraataque”. Todavía existe pues la posibilidad de continuar, “hacer la verdad”, según el lema de Viel. Y la máxima aproximación a una imagen de su actividad estará en los libros que siguieron, donde la poesía ya no se distingue en una voz, un espectador y un confidente, donde hablar será intentar decirlo todo, y dejar todo en el habla.

### *Viel Temperley: Crawl*

En 1982, se publica *Crawl*, octavo libro de Héctor Viel Temperley. Luego, en un reportaje hecho por Sergio Bizzio para la revista *Vuelta*, el poeta dirá que ha pasado “de decir a ver”, que ahora ya no sabía qué decir, pero quería “hacer un mundo, tener un mundo”.

*Crawl* será el libro que rompe con toda planificación, rompe con la poesía anterior de Viel donde ciertos personajes reaparecen y hay como hilos que atan la posible unidad en el sentido del conjunto. Incluso Dios, ese personaje con mayúscula, se vuelve una mera indicación, un pronombre sin referencia. Importa allí la experiencia de no tener nada que decir, a partir de lo cual se dice lo más importante: las difíciles relaciones entre el lenguaje, el cuerpo del hablante y lo real que se hace o que nos toca. El poema debiera ser lo real que se hace y que sólo puede aludir a una presencia palpable tras pasar por algo que, a falta de un nombre más claro, llamaríamos simplemente “éxtasis”. Un sufrimiento extremo o una felicidad extrema que suponen un espacio, un plano en el que se alejan hacia los bordes. Y si el lenguaje es ese plano, sólo el silencio, el abismo en donde se deja de estar diciendo algo sería el lugar cuyas orillas marcan los instantes del éxtasis.

Todos los poemas, o fragmentos del único poema que es *Crawl*, empiezan con el verso: “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis”. Sin embargo, no se está celebrando el rito litúrgico, no se trataría de un poema religioso, ni siquiera del efecto místico de ese acto que se reitera pero que es parte del pasado. Lo que se cuenta entonces es el movimiento, el venir, la llegada de una zona que ocupa el poema. ¿Cómo se podría “estar” en el éxtasis que justamente implicaría salir afuera del “yo”? Sólo pensando los hechos y las palabras como una zona exterior, repentinamente advenida a una conciencia receptiva, sensible al cúmulo de imágenes que van cayendo y que anuncian la unidad de todos los episodios, la unidad finalmente de las cosas y el lenguaje. Las imágenes del poema señalan ese plano puramente sensorial donde las palabras mismas, en su materialidad rítmica, se vuelven cosas del mundo. Entonces, “tener un mundo”, según decía Viel, sería también tener las palabras que lo despliegan, lo ocupan y le dan su propia atmósfera.

Pero además, *Crawl* nos ofrece una zona en tanto visibilidad, espacio para ser visto. Por eso, pasar de decir a ver significa algo muy literal, no solamente el predominio de las imágenes por encima de las expresiones de un sujeto íntimo. En la misma entrevista que cité, Viel declaraba: “Si mirás *Crawl* desde arriba es como un cuerpo que va nadando. Yo desplegaba el poema en el suelo y me paraba en una silla para ver dónde había algo que se saliera del dibujo.” De modo que el diseño de la estrofa, la figura que trazan sus versos en la

página, debería representar a ese nadador cuya respiración a su vez estaría indicada por la sucesión de versos cortos y largos. Así, continúa diciendo Viel, “trato de que las estrofas no tengan puntos hasta la tercera parte, porque quería que fuera un respirar, quería que cada brazada fuera una respiración”. Por un lado, entonces, oímos la respiración rítmica, pausada del nadador en la escansión precisa de versos en cierto sentido clásicos, con un predominio evidente de endecasílabos y heptasílabos; por el otro, está la figura del hombre que nada visto desde arriba. Pero, ¿quién lo mira? Si la voz del poeta se identifica con el ritmo del nadador, con sus brazadas lentas y eficaces, entonces el que corrige la página escrita se pondría en el lugar de Dios que contempla su océano y a su criatura surcándolo. Desde ese punto de vista absoluto, nadar es igual que escribir.

Asimismo, los años de lenta elaboración del libro, que no llega a tener cuarenta páginas, como las largas horas de corrección visual o meditación que describe su autor, se relacionan con el estilo elegido, el *crawl*, que como sustantivo se refiere a la más conocida forma de nadar, pero que también se usa en una frase hecha que podría traducirse con el insulso superlativo “muy lentamente”, y como verbo intransitivo quiere decir “arrastrarse” por el piso o bien “gatear” como un bebé o “avanzar lentamente”. Habría pues una suerte de reducción al estado de infancia del personaje, que si anduviera por el suelo apenas se arrastraría, como leemos al final del libro, en ese “piso para las víctimas más grises del planeta”, o acaso buscaría gateando algo que perdió:

la abierta, marginal, no interrumpida  
matriz sin cabecera  
donde gateó la vida,

donde algunos gatean

y su alma sólo traga lo mismo que el mar traga.

Y precisamente, el mar puede tragar, en su reflujo constante, a ciertos “hombres débiles”. ¿Cómo se muestra entonces, en el éxtasis del presente del poema, una salida de ese aplastamiento, ese hundimiento que marca el pasado, si no el transcurso mismo de la vida en el tiempo común? Nadando, es decir, escribiendo, saliendo del yo hacia el origen absoluto. Algo que en el segundo libro de Viel, *El nadador* de 1967, aparecía más ingenuamente, menos pletórico de imágenes y hallazgos verbales, cuando escribía:

Soy el nadador, Señor, sólo el hombre que nada.

Gracias doy a tus aguas porque en ellas

mis brazos todavía

hacen ruido de alas.

Este mismo estado de elevación por la sensación del cuerpo que nada abre cada fragmento de *Crawl*. Sin embargo, siempre la segunda línea remite al pasado, a la memoria, ciertas culpas difusas pero nunca absueltas, ciertos impedimentos o lastres, residuos de la costa en el nadador.

De manera que la introspección sería entonces la cara opuesta del éxtasis, así como la confusión de los recuerdos dispersos en la memoria sería lo contrario del orden claro del mundo visto desde afuera de todo sujeto. Lo cual explicaría la tensión del poema que busca la forma precisa, no sólo en el orden rítmico de los metros, sino también en la disposición gráfica sobre la página. No se presenta el éxtasis como un estado confuso; antes bien sería la salida de la confusión, el hallazgo de una transparencia en el lenguaje que permite desprenderlo de su referencia a un “yo” particular, que hace del yo un espacio para la aparición reveladora de escenas que anuncian el éxtasis. Viel escribe: “y no me está marcando un sexo, una fisura, sino una zona”. Allí, el hombre de la costa y el nadador pueden encontrarse, percibirse como focos del mismo mundo y ya no en cuanto mónadas individuales e incommunicables; entonces leemos:

insolado hablo al yo que está en su orilla,

ansío su aventura

en otro hombre.

De donde surge un principio de exhortación mística que el hablante extasiado va a plantear cada vez con mayor nitidez, hasta llegar al último fragmento que modifica con un vocativo la declaración tantas veces reiterada: “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis, hermanos”.

¿Y qué se les dice a estos oyentes de una comunidad recuperada, a esos “hermanos” del nadador que podríamos concebir como navegantes, ya que atraviesan el mar con barcos de carne y hueso, y cuyos pulmones son “la gavia del tórax”? Se les cuenta una aventura, una epifanía de la carne redimida. A partir de ciertos detalles sórdidos, de una muchacha

entregada por dinero o por nada, algo luminoso se hace presente, en un largo paréntesis que dice:

O en el piso, de nuevo,  
veo sus pies,

de nuevo  
no sé cómo

La estufa no los quema, ni sé cómo

no saben arder menos que ellos

la cintura

O la boca,

Entreabierta en las tinieblas.

Esos pies que la estrofa anterior calificaba de “oscuros” de pronto se encienden, arden, se vuelven un emblema de la entrega a una forma muy concreta del éxtasis, también de la humildad con que se busca. El cuerpo, la boca semiabierta que se encienden, iluminan el lugar sombrío “y los relámpagos, anota el relator, en la ventana sucia, son los de ella”, pero en el presente, ante los otros que lo escuchan, puede concluir:

Y sé que lo que hicimos refulgía

y llamaba –ahora sé–  
mientras lo hacíamos.

Era el fulgor del éxtasis que ya estaba en la chispa del sexo, pero que ahora no es fisura ni herida imprecisa, sino certeza de la zona, pérdida del sentido localizado que es absorbido por el cuerpo único, indiviso. ¿De dónde sale el éxtasis? O preguntemos más bien: ¿de qué sale, de qué límite viene a liberar? Quizás las últimas palabras de *Crawl* lo dicen:

Y yo no era su prójimo, ni mi yo era mi prójimo,

y su boca, gavilla

con hormigas

y tierra,

En confines de tinta

Me sacaba del odio.

Esa boca, como presencia de un cuerpo que se da y se abre a la materia simple del mundo, no pertenece a nadie. Lo propio y lo ajeno, ideas que corresponden a los lugares del yo y del otro, los prójimos, quedan abolidos por el gesto de apertura que desemboca en la tierra. Así, los estados de ánimo, las meditaciones subjetivas, todo lo que se puede pensar como propiedades del “yo” no tendrían en realidad un límite. El “yo” no es un espacio delimitado sino, como decíamos antes, una confusión, una mezcla indeterminada, que se enfrenta reactivamente con las partes del mundo exterior, que las analiza y descompone para terminar disipándolas. La escritura, en cambio, esos “confines de tinta” súbitamente revelados por la experiencia del goce, sacan al “yo” de sí mismo. El odio que enfrentaba al sujeto con todo lo que no era él se anula en la comunión, en la palabra dirigida a esos “hermanos” y que remite a los textos religiosos, y finalmente en la memoria de la muchacha que ilumina el pasado porque se dio en un instante de ardor.

Sin embargo, a esta conclusión afirmativa de la última estancia de *Crawl* sólo se llega después de haber sobrevivido a la percepción asfixiante de lo ilimitado. La tabla de salvación, encontrada en el ritmo de unas palabras dirigidas a otros y no autorreflexivas, flota junto al nadador después del naufragio. Por eso la comunión del poema, en cuanto se afirma, introduce de inmediato la experiencia previa a modo de objeción: “aunque comulgué como un ahogado”.

Un crítico francés que tuvo cierta importancia a principios del siglo XX, llamado Charles Du Bos, escribió en su *Diario*: “El naufragio, la sensación de naufragio me ha obsesionado a menudo en las horas capitales de mi vida, y se impuso cuando dictaba este final para un libro: ‘No amar la vida no tiene otro resultado que hacer que se ame aún más a los seres humanos,



que se los ame, precisamente, porque están, como yo, sujetos a la suerte de vivir...” Como se notará, el idioma de la crítica de entonces estaba muy lejos de cualquier anhelo de objetividad, lo que acaso le permitía expresar muchos detalles del ámbito subjetivo bajo la forma extremadamente libre del impresionismo. Dejando de lado el hecho de que la escritura tajante, por momentos hermética de Viel no tiene la misma tonalidad íntima de esta “alma bella” de la crítica que hemos citado, es posible ver aquí una similitud en el orden de los relatos de redención, que se vincula directamente con la cristalización del sujeto en la literatura cristiana. Luego del naufragio personal, del odio a sí mismo, aparece el amor a los otros, justamente porque se los percibe unidos al “yo” en el tránsito azaroso, pasional tanto en sentido dichoso como doliente, de la mera existencia carnal. Pero hay un segundo naufragio, que está más cerca de los motivos de Viel, donde el barco común, esa comunidad de destino fundada en el amor al prójimo, se quiebra, se abre, y las maderas flotan a la deriva. Se trata en este caso de un naufragio que no puede comunicar su catástrofe, una zozobra porque no habrá huellas de las propias sensaciones. Pero es en este punto donde el acto corporal, físico, va a salvar el mundo propio para dárselo a los otros. Por eso Viel no se cansa de transcribir su acción: “vengo” y “estoy”.

Nadando o escribiendo, recordando o percibiendo, se trata de llegar a estar como una presencia plena, irrepetible, aunque fugaz, aunque ahogada y rauda como los cosacos del poema. La poesía debería entonces hacerse presente para permitir que aquel que está presente llegue a escribirse. Viel concibe una forma del otro que lo saca de sí y que coincide con la idea universal de una conciencia encarnada en el relato cristiano. “Sé que Él quiere venir pero no puede”, escribe en la mitad de su travesía. Pero lo curioso, lo anticristiano de Viel, que contradice sus propias declaraciones de fe en la nota que añade al final de *Crawl*, sería que después de la presencia absoluta, de nadar en el océano de Dios y ver su piedad en la costa, después de sentir el blanco apremiante donde traza sus letras y ver allí la hostia consumida, la salvación se encuentra en el cuerpo preciso de alguien más, en las sensaciones. No hay ningún alma que quiera amar al prójimo, sino experiencias recordadas o redimidas de su simple fugacidad por una vía formal, por el gesto reiterado de hacer poesía. Como sugiere Sergio Bizzio en su reportaje, se trataría de encontrar no el Nombre sagrado sino un nombre profano, mortal, o en todo caso, usar el nombre para encontrarse en él. “En él, pero a mí mismo, aclara Viel, eso es lo que me interesa. No me dirijo a él dejando de lado mi amor por esa chica al lado de la lámpara: lo busco ahí.” Y antes, tras la pregunta que cualquiera le haría a Viel, un poeta de vanguardia que se dice católico, sobre lo religioso en su obra, contestó: “¿Un poeta

religioso? No. De ninguna manera. Seré un místico, un surrealista, cualquier cosa, pero no religioso. Hablo de marineros y de nadadores.”

Lo místico, lo surrealista, esa cosa cualquiera que define la experiencia de Viel consiste en no adherirse a las ilusiones del lenguaje. Una poesía religiosa cree en la potencia del nombre y en la energía del verbo. La mística cualquiera de Viel pretende ir más allá de las palabras, contar con las sílabas de sus versos un suceso inenarrable, reiterado pero también fuera del tiempo particular de una vida. Habla, entonces, de marineros y de nadadores, pero expresa con esas figuras dos gestos que traspasan el lenguaje aunque por medio de la misma fuerza del lenguaje. Navegar sería escribir deslizándose por la superficie material de las palabras, su sonoridad y su momento semántico; nadar, en cambio, sería intentar romper el ritmo natural de las olas con uno propio, pausado, que contemplado desde la eternidad fuera como un acto sin tiempo y por lo tanto sin muerte. Así, desde la visión olímpica que corrige el poema en el suelo, desde arriba de su silla, el poeta se habría ejercitado en una meditación sobre lo intemporal y sobre todo aquello que en las palabras se escapa del sentido.

Viel Temperley establece una remisión mutua entre la experiencia que se describe y la presencia que no puede decirse, entre las imágenes de seres o cosas y la imagen invisible, el rostro único diseñado en el poema sin saberlo; pero no simplemente porque, digamos, un marinero o una muchacha signifiquen, expresen aquello que los trascendería y en suma los anularía, sino más bien porque cada aparición revela el aparecer como tal, cada presencia se convierte por sí misma, ante la percepción del hablante que bracea con sus palabras, en la presencia singular que lo “sacaba del odio”. En lugar de yuxtaponer lo trascendental a lo particular, donde el mar podría ser Dios y el nadador, por así decir, un alma que lo busca sin saber que está sumergida en la presencia inmensa de lo que busca; Viel une drásticamente lo infinito y lo finito, los vuelve indiferentes. Más allá de las intenciones de alabanza hacia la creación, aparte de esa referencia cuya existencia puramente nominal descubre a pesar suyo el poema de Viel, lo cierto es que se rompe con un lenguaje que parece siempre escaso, se lo desarma para componerlo de nuevo y decir lo que estaría afuera de las palabras, determinándolas y siendo modificado por ellas. Desde un punto de vista lógico, el lenguaje dictaminaría que es ilícito decir lo que no se puede decir, que el sinsentido no es una predicación; Viel contesta que los actos dicen, el silencio expresa, el éxtasis designa...

El acto – comunión, natación o goce – dice y provoca el éxtasis, que designa a su vez un lugar de ningún mapa, un ícono, una comunidad imposible, sin idioma y sin fechas, donde se expresa en silencio el único sentido del estar presente, uniendo dos mitades que nunca

estuvieron separadas salvo en las ilusiones de la conciencia individual y de las ideas recibidas.

Cito por última vez a Viel:

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis

aunque comulgué con los cosacos

sentados a una mesa bajo el cielo.

### *Viel Temperley: Hospital Británico*

En uno de los fragmentos que Viel Temperley parece anotar como en un diario, leemos: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo.” Suena enigmático, en un poeta que suele describirse cavando, nadando, recorriendo lugares, abrazando a otros cuerpos. ¿Cómo puede alguien ir hacia su cuerpo que se convierte así en una zona desconocida, ajena a esa vida que asume un “yo” o que al menos habla desde ese lugar? De alguna manera, la vida conocida, eso que un hablante cree ser cuando habla, no sería sino una especie de cápsula, la pequeña esfera de lo que llamamos conciencia: un flujo de palabras, de mandatos y de olvidos que parecen imponerle a la conducta determinadas formas.

Pero algo está desde un comienzo escindido en esa conciencia y en esas formas de una supuesta personalidad. Las tradiciones religiosas no dudan en afirmar que además de los actos y las palabras, en el centro secreto de la mente y sus operaciones, yace un elemento absolutamente irreductible al cuerpo, y eso sería el espíritu o el alma. Es la última morada, donde sólo se siente a Dios bajo la forma del amor puro, diría Santa Teresa. Pero me parece que en Viel ese extremo más allá de las palabras y las cosas, fuera de las conductas y los pensamientos, no puede ser inmaterial. Como si hubiera percibido que en la experiencia mística ese último reducto del alma es la expresión de un vacío, una pieza deshabitada, Viel da media vuelta y se dirige al verdadero misterio para toda conciencia, aun las que se asientan en la denegación de lo religioso, hablamos del cuerpo. ¿Cómo es posible que algo que piensa y habla esté constituido, conformado por una materia, carne, sangre y órganos?

Los románticos resolvían el problema diciendo que también el pensamiento, las lenguas eran organismos vivos, por lo tanto, no habría una dificultad seria para pasar del cuerpo a la conciencia o, en los términos más precisos que había usado Spinoza, de la extensión o mundo material al pensamiento que se desarrolla en el tiempo, pero que en principio es eterno y se despliega en el espíritu de Dios infinitamente. Sin embargo, Spinoza nos habla de un paralelismo entre la materia y el espíritu, donde la extensión puede ser expresada por el pensamiento pero nunca transformarse como tal en pensamiento. ¿Cómo es posible entonces que un cuerpo sea alguien que hable y que se hable?

En lugar de plantearse esta pregunta obvia, Viel afirma su inversión: yo, que hablo, voy hacia mi cuerpo, que no puedo conocer desde este lugar desde donde hablo y al que he llamado “mi vida”. Para ir hacia el cuerpo es preciso entonces abandonar la conciencia. El libro titulado *Hospital Británico* es un diario, una bitácora en forma de esquivas de lenguaje,

donde se nos cuenta muy poco, pero se nos muestran muchas huellas de ese abandono y de las percepciones intensas con que un cuerpo responde a todo aquello que no llegará a expresarlo.

Pero, ¿dónde se encuentra el cuerpo hacia el cual se viaja, hacia el cual se tiende y se tensa una palabra tomada por estallidos o iluminaciones? ¿En dónde está, además del hospital que nos indica el título y que se repite como un mantra en el interior del libro? Más precisamente, en un lugar llamado “Pabellón Rosetto”, y más precisamente aún, en una enfermedad que parece definitiva. Leamos: “Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo.” Fuera de sí, el cuerpo enfermo parece encontrar la luz y la felicidad, en el mismo momento en que la conciencia del habla ha ingresado a lo que se entendía como exterioridad, la materia, las percepciones y lo sensible, pero que ahora se revela como un pliegue del exterior en lo más recóndito de la intimidad. Algo que las palabras, siempre demasiado figuradas, sólo pueden expresar así: “Me hundo en mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo.” Se trata de la fe, que significa depositar lo absoluto en un lugar inaccesible y perderse allí, por eso la creencia choca con la revelación de que toda operación divina se realiza en el centro vacío de la propia conciencia. Escuchemos de nuevo a Viel: “Aves marinas que regresan de la velocidad de Dios en mi cabeza”.

En ese purgatorio de la enfermedad, se mezclan la agonía de la madre y las premoniciones de muerte del poeta. Y como en Dante, todo sufrimiento o recuerdo de algún dolor parecen prometer su fin, una meta donde al menos no habría más de lo mismo, y a la que se llama felicidad. Por supuesto, si bien nosotros la imaginamos como ausencia de dolor, para Viel puede adquirir los matices afirmativos de la gloria. ¿Acaso es posible pensar, más allá del cristianismo, en una forma de felicidad que no sea la simple negación del dolor? Tal vez bajo la especie de una alegría del instante en ciertas experiencias del abandono de sí, en lo que no dudaría en llamar con una palabra del presente: el descontrol. Lo cual quiere decir que la razón, el habla de la conciencia pensante, ha cedido en parte su control sobre el cuerpo.

Volvamos a imaginar el carro del alma que describía Platón, con la inteligencia al mando, riendas en mano, y los caballos fogosos de las pasiones tirando del yugo. Esos caballos son evidentemente el cuerpo, o las porciones menos racionales del alma que han sido contaminadas, según Platón, por un excesivo intercambio con la materia preceñera, las apariencias, las sensaciones. Pero Viel ha celebrado a los caballos, su ímpetu, su costado inmanejable, desde su primer libro en que se leen estos versos medidos: “De Dios desde las crines a la cola, / viento con espinazo los caballos.” Es decir que estos animales domésticos pero también inquietos, a veces impredecibles, son la encarnación misma del soplo divino,

son viento de Dios. ¿Serán acaso pasiones incontroladas de Dios o bien formas más espirituales, más unívocas que la contradictoria conciencia humana? Dejemos en suspenso esta pregunta. Volvamos al hecho de que Viel tiende a poner el cuerpo, que es a la razón lo que los caballos a Dios, al mando del carro. ¿Y dónde quedaría entonces el pensamiento, la parte racional del alma que sólo parece apta para conducir? ¿Acaso su inmortalidad puede transformarse en caballo, en un cuerpo tensado que tire del carro? ¿Qué fuerzas despertarían entonces en el pensamiento? Quizás se afirmaría la visión de Spinoza que aludía a las posibilidades de los cuerpos diciendo que no sabemos, no tenemos ni idea de lo que es capaz un cuerpo.

Pero la verdadera experiencia del cuerpo al mando, de un cuerpo en el lugar del pensamiento, es lo que llamamos enfermedad, que incluso ciegamente podemos seguir dividiendo en física y mental, da lo mismo. Un cuerpo enfermo, como el que alucina Viel en *Hospital Británico*, es uno que ha tomado las riendas y ha convertido a la conciencia, el pensamiento y el habla en sus animales de tiro. En la enfermedad, las palabras siguen el dictado de las acciones y reacciones del cuerpo y alucinan su independencia. La poesía encontrada por Viel frente a la inminencia de la muerte nos indica, mediante figuras, imágenes, como a través de un vidrio oscuro y detrás del cual se adivinan puntos de luz intensísima, que la enfermedad puede ser la verdad de la salud, y que la salvación, sea lo que sea, no está en pensar para abandonar el cuerpo sino en experimentar para que la cabeza responda a los sentidos corporales.

Porque mientras el cuerpo sangra, supura, se debate, la conciencia se remuerde, rememora, se entrega a los gusanos del arrepentimiento. Así el cuerpo del enfermo que finge ser poeta se hace imagen del crucificado, cuya pasión le abre una vía de salida a la pesadilla de la conciencia. Viel entonces reza: “sin Tu cuerpo en la tierra no sé cómo pedir perdón a una muchacha en la punta de guadaña con rocío de ala izquierda del cementerio alemán”. La pasión de un cuerpo, inmotivada, sin esperar nada a cambio, abre para ese otro que piensa y habla una instancia más allá de la mera culpabilidad o el mero fracaso. Porque toda vida en el presente se encuentra perseguida por los fantasmas de la culpa y el fracaso, y no por razones de religión o de creencias, sino por condiciones extremadamente materiales, que podríamos llamar técnicas.

Pero la conciencia culpable, enfrentada al cuerpo que sangra o a su imagen, se topa con una redención en el mismo acto de recordar, en la “guadaña con rocío de ala izquierda”, porque la huella del detalle inscripta en las sensaciones es una epifanía corporal en ese orden del lenguaje que parecía negar lo particular, lo corpóreo o lo mortal. Lo que la enfermedad le

revela al paciente es que su propia muerte no puede ser una idea. Y con ello, nada en el mundo extenso de los seres y las cosas, ninguna sensación captada en un instante puede ser superada, absorbida en una idea. ¿Qué hacer, entonces, con las sensaciones? Viel nos responde con un precepto: hacer imágenes.

De allí la importancia de una casi azarosa postal, que reaparece obsesivamente para escandir las figuras del yo en *Hospital Británico*. Me refiero al Christus Pantokrator del siglo XIII. Por esa fecha, probablemente una influencia tardía de la iconografía bizantina en alguna iglesia de Italia. Un Christus Pantokrator es una figura de gran tamaño, generalmente situada en el ábside principal de la iglesia, hecha de mosaicos o pintada sobre un fondo dorado, que representa el triunfo de Cristo. “Pantokrator” quiere decir “todopoderoso; omnipotente”. Una de las características de esa clase de imagen, que reverencialmente se repetía, era la ubicación de Cristo como rey del mundo y rey de santos y ángeles, que con una mano bendice y con la otra sostiene un libro donde, podemos suponer, están escritos los actos de los hombres. El pantokrator por lo tanto sería también un juez, y su progresiva importancia en la iconografía bizantina y prerrenacentista daría impulso a otra figura, que acompañaría siempre a esa imagen de rey presidiendo el juicio, hablamos de la Virgen como mediadora, que puede estimular la piedad y atenuar la severidad del omnipotente.

Veamos ahora qué dice Viel sobre esta imagen y el sentido que adquiere su figura empequeñecida contra una pared. La foto es colocada abajo, en el zócalo, y entonces Cristo parece estar “en la mitad de un espigón larguísimo”. En vez de ser un juez severo, imponente, se transforma en un semejante del enfermo; triunfa sí, pero por un sufrimiento que está fuera de la imagen, que es incluso inimaginable. Viel escribe: “Entre mis ojos y los ojos de Christus Pantokrator nunca hay piso.” El poeta mira los ojos de la pintura o el mosaico, una fotografía, como si intercambiara algo que produce un vacío alrededor. Está la imagen de Cristo en la mitad de un espigón larguísimo, el resto es oscuridad. Pero cuando su propio acto suscita la oscuridad, acaso para evitar por un momento ese intercambio de miradas que lo vacía todo, entonces escucha el silencio del otro, tan potente en la imagen ahora invisible como si la negación lo hiciera más presente, casi real.

Leo: “La postal viene de un Christus Pantokrator que cuando bajo las persianas, apago la luz y cierro los ojos, me pide que filme su silencio dentro de una botella varada en un banco infinito.” Por eso, ante la potencia de ese silencio en la pieza a oscuras, ante un vacío que se vuelve intolerable, el personaje del poeta debe abrirse un camino, dejar entrar algo de luz y cavar. ¿Qué quiere decir “cavar” cuando no hay un piso? En uno de los fragmentos del libro, pareciera que se trata de excavar en aquello mismo que produce el vacío, “en el sol, en el

Rostro y en los ojos de Christus Pantokrator”, anota Viel. Pero luego podemos suponer que la excavación sería más bien íntima, como cavar en el propio cuerpo para llegar al pasado del cuerpo, “el niño casi mudo”, dice Viel, que marcó de una vez y para siempre la diferencia entre lo que se recuerda y lo que se es. El vacío generado o imaginado a partir de la contemplación de la postal impulsa así a esta suerte de autoexcavación donde el poeta es al mismo tiempo la pala, el suelo y el soldado de plomo que se quiere desenterrar.

El juicio puede ser cruel, como toda purgación, y en una zona inaccesible pero que se puede intuir, hallar las más violentas escenas de una caída. Más aún: la repetición irreparable de ese mismo caerse. Hasta que la condena se revierte. Entonces Viel apela a la mediadora, una madre, un sexo, y escribe: “Mariposa de Dios, pubis de María”. Es allí, en ese minúsculo abismo abierto en la ilusoria compacidad de la memoria y la conciencia, donde el cuerpo puede triunfar, apoderarse del sacrificio y llegar a su fin. Allí se lee: “Tengo la cabeza vendada”; “Mi cuerpo –con aves como bisturíes en la frente– entra en mi alma.”; “El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total.” El cuerpo, tras haber padecido la vida o gozado sus instantes, se hace uno con el triunfo de una figura, la imagen del resucitado o la resurrección de las imágenes. Entonces las operaciones médicas se revelan como maniobras de Dios o del destino, si se quiere, inscripto en la inevitable y siempre perceptible caducidad del cuerpo. La voz del poeta clama de nuevo, en ese vértigo de vacío que llamará Dios, a la madre, cualquier madre, incluso si fuera la que aún no existe y engendrará a los otros, los que van a vivir después. “Ruega por mí –invoca– que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo en mi cabeza.” Y tales maniobras, que queman y hielan al mismo tiempo ese cuerpo al que trabajan, buscan tocar en la cabeza el centro vacío de la carne, introducen la nada en la conciencia que desfallece por el corte de un filo.

Ese vacío, ese agujero en la conciencia y la memoria es lo que llamamos cuerpo. Y de alguna manera, como si sólo una vez separado de aquel espíritu que imaginaba conducirlo el cuerpo pudiera entrar en ese hueco de la memoria que desde siempre lo había recortado en negativo, cuando se acerca la escisión final, la muerte, y para la creencia del personaje se anuncia también la promesa de otra unión, esta vez sin riendas ni carro, el poeta entonces registra: “El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección– entra en mi alma).” El ingreso de lo otro en el círculo reiterativo de las palabras señala el comienzo de un misterio en este libro que parece dejar de serlo. Hay allí una voz que no escribe, que no quiere ni puede escribir eso que se le acerca, esa magnitud absolutamente grande que no es posible pensar, imaginar, ni convertir en referencia de una frase o una serie de frases. ¿Acaso



debemos ponerle el tranquilizante rótulo de “experiencia mística”? Tal vez, pero el misterio no puede ser objeto de una experiencia; un ser que se abre más allá de las palabras para impulsar el habla, tensándola, no puede ser transmitido semánticamente. Son como indicios del espacio exterior, sin libro, sin poesía, sin firma.

Escuchen: “Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es.” En el cenit de *Hospital Británico* la luz enceguece, deslumbra. “Cristo es Cristo madre, y en Él viene mi madre a visitarme”, afirma el testigo de eso que le pasa y lo inspira, en el sentido más literal posible.

Después vuelven los chispazos de recuerdos, cuando la visión se retira y deja una media sombra velando, atenuando los hechos de una vida, que es como cualquiera. El viejo vuelve a ser niño, las lágrimas derramadas remontan su curso y vuelven a los ojos, los amores poseídos y atesorados se transforman en escenas de la pasión que se suceden mientras todos esperan la luz. Después, la agonía de la madre, de la fábrica misteriosa del cuerpo. Y después, la promesa última, que nadie puede hacer, ni siquiera la excepcional luminosidad de un cristo madre, de que no se perderá del todo nuestra “parte de tierra”, esa “que llora por los ciruelos que ha perdido”, dice Viel. Como un acto de habla que nadie profiere, esa promesa requiere más confianza de la que cabe en nuestro mundo de lectores. Pero quizás las simples acciones de leer y de escribir ya estén cumpliendo algo de esa anunciación misteriosa que parece decir que estamos aquí, que quedan huellas, que los otros existen, aun cuando la nada no tenga rostro.

## *Lamborghini: voz y escritura*

¿Quién habla mientras el poeta está escribiendo? Es la pregunta que podemos hacerle a esas páginas de Osvaldo Lamborghini donde el verso no agota el espacio disponible, y que parece reproducirse en otras formas. Por ejemplo: ¿quién hace rayas, dibuja flechas, pone paréntesis sobre los versos ya escritos? O bien: ¿quién firma a mano algunas hojas mecanografiadas?

Ahora que es posible leer más de 500 páginas de su poesía, como indicios permanentes de un secreto en la forma del poema, que Osvaldo Lamborghini llamaba “una desgracia pasajera”, finalmente vemos que todo lo que escribió se originaba en una particular especie de lirismo. Es decir, aun cuando narra, aun cuando aplana sus versos y los estira para que asuman un aire de prosa, aun en *El fiord* o en “El niño proletario”, Lamborghini nunca abandona el ritmo, una suerte de coerción del sentido que se tuerce, vuelve sobre sí mismo y se resuelve en un retruécano, un hallazgo, una palabra jugada. Siempre parece tener plena conciencia de la opacidad del lenguaje. Si contar algo, representar un relato, hilar acontecimientos supone ceder la voz, dejar que se exprese lo que Adorno llamaba “la ingenuidad épica”, Lamborghini no cuenta con ello. Cada momento contado debe ser al mismo tiempo cantado, interrumpido por las señales de la mediación del idioma, e incluso por las marcas gráficas de la mediación de la escritura. Pero eso que en sus novelas y cuentos, que en parte al menos están inspirados o prosificados a partir de versos previos, sólo se revelaría en las suspensiones del encadenamiento narrativo, en otras voces, citas o microcosmos lingüísticos que aparecen con cada frase, aquí, en los supuestos poemas, se indica claramente en los cortes arbitrarios del verso. La poesía se define entonces como “prosa cortada”, pero no es una operación negativa sobre un improbable discurso natural, que se divide y reparte en la página, sino que es el vacío del lenguaje, al fin y al cabo su sinsentido básico, lo que asoma un rostro de esfinge en el desierto donde nada se está contando.

Sin embargo, los poemas de Osvaldo Lamborghini no se leen como una simple combinatoria, una experimentación, según los viejos moldes del vanguardismo setentista; no se trata de ningún apego a la búsqueda formal. Si hay juegos de palabras, parodias, trucos de distintos registros, sólo están ahí para indicar la presencia de un cuerpo que escribe, inaccesible al lenguaje, atravesado por lo que dice, escucha y olvida, pero que apenas deja constancia de sí mismo mediante sus actos de interrupción en el fluir de la supuesta voz del

poema. La presencia de un ser en estado de escritura se manifiesta entonces por los cortes del parloteo.

Así, en medio de una simulación de preámbulos al acto de narrar en verso, donde incluso se alude al comienzo del *Fausto* de Estanislao del Campo, Lamborghini nos interpela:

Abandonen la máscara de esperar  
(es sólo una careta)  
porque no voy a emitir  
–ni dimitir–  
una lección suplementaria.  
Las cosas: no son fáciles.  
Continúen leyendo.

Como en la pose del escritor que sabe algo o que tiene algo para decir, también la posición del lector se vuelve una función, un papel en el escenario de la literatura. Aunque no se debería entender necesariamente que lo que se está representando sea una farsa, porque cualquier chiste o frase hecha puede convertirse en tragedia en la medida en que salgamos de la escena aparente y adivinemos un origen más real para todo lo dicho. En ocasiones, el psicoanálisis, o más bien las metáforas con que el psicoanálisis amuebla los relatos de la vida, incluyendo siempre ciertos espacios vacíos que remiten a una anterioridad que no cabe en las palabras, le permiten a Lamborghini introducir lo trágico del origen, el rasgo insoportable de un sufrimiento real que sólo puede existir en el olvido y desde allí volver. El tono de farsa está dado desde siempre por una incisión o marca que ha impedido y nunca dejará de impedir las imposturas más tranquilizadoras, como las nociones de talento, de transmisión o de lectura. Escribir entonces no se parece en nada a un diálogo: los parlamentos sucesivos se resquebrajan porque la única voz audible ha sido escindida entre el cuerpo y los mitos, entre la ausencia del habla y el idioma.

“Esto que se extiende se llama desierto”, escribe Lamborghini al final del poema “Die Verneinung”, uno de los más desarrollados y enigmáticos del único libro en verso publicado por el autor. Antes de esa desertificación en la que desemboca el poema, donde se alegoriza una incisión o herida, un pasado perdido como un verbo sin sujeto ni predicado, aparece la voz de un comentarista que habla de los libros, cortando la sucesión de imágenes:

Estoy harto de Suecia y de Noruega

El Fiord

El Sebgondi

Los Tadeys

los síntomas son un decaimiento general

También de Rusia y de los mitos centroeuropeos

y la facultad de escribir que se pierde

El síntoma es

El ridículo que se avizora

Pero también falso.

Esta súbita revelación de la falsedad de los temas acuñados, atesorados en una ambición de estilo, se debe a un architema, por llamarlo de alguna manera, que es el síntoma, algo que simula decir lo imposible de decir, una simulación del sentido del origen. Es eso negado, encapsulado, como el “ataúd de plata” de una infancia inventada y terrible que recorre “Die Verneinung”, como el objeto mismo de la negación que sólo la desgracia pasajera del poema hace brillar en un instante afirmativo. Nuevamente, una especie de diálogo inverosímil, una discusión ideológica y vital entre dos personajes amanerados, fraternales, se corta con la fuga del sentido, o su retorno por fuera de la charla común. Leemos:

Había logrado recluirme otra vez en el ataúd de plata,

Allí donde todo se percibía, escuchaba, balanceaba, sentía, chupaba, ingería

\* sí

\* en el ataúd de plata (...)

Interrumpo la cita para señalar que los asteriscos antes del “sí” y de “en el ataúd de plata” no quieren decir nada, salvo que alguien los puso ahí, los escribió, y que un cuerpo quiso anotar con ese signo tipográfico la afirmación de una oralidad, como si fuera posible que una estrellita de tinta convencional imitara la boca que ironiza o enfatiza alguna palabra. Después Lamborghini abre su abanico de imágenes para darles unos mínimos emblemas a cada punta del asterisco mudo, en una asociación de significantes que no responden a la yuxtaposición de esferas semánticas opuestas del surrealismo, sino que se desplazan desde la fonía misma de la lengua y a través del órgano hasta el origen inadmisibles del deseo. Cito:

El excremento prenupcial era allí la más completa de las bodas

El ven himeneo y el dulce son de la zampoña mía  
Era el organdí  
El mudo organdí de las mantillas  
Y el carcelero armado de una brizna de pincel  
Y la espera lujuriosa de ser signado por un trazo para ser  
Y el rouge ambicionado de la boca materna.

Pero también el aparentemente trágico deseo de la madre, que aplica una pincelada en el cuerpo para trazar su unidad y a la vez su pérdida, se transforma fácilmente en farsa o sainete, bajo la forma paródica de un epitalamio, un antiguo canto de bodas, anunciando la unión de la madre con el hijo, como si la novela del neurótico fuera hacia atrás, desde la angustia por la muerte que siente hasta el principio polimorfo e indiscernible, suerte de nupcias nutricias y al mismo tiempo excrementicias, según las divagaciones freudianas de Lamborghini.

No obstante, en la primera parte del poema, el ataúd de plata no se confunde tan rápidamente con el abrazo materno, sino que recobra la vieja expresión de la “cuna de plata” y que indicaba el buen pasar económico de la familia de origen, e incluso el carácter de “niño mimado” del vástago en cuestión. La vanguardia es entonces burlada como aspiración burguesa de una mala conciencia individualista, pero a la vez se invierte el lugar de la plata, al igual que en el barroco, pasando de la cuna al ataúd. Será en la tumba, póstumamente, donde el desesperado escritor burgués encontrará su premio, su mimo y su buen pasar a la historia literaria. La misma risa larga de Osvaldo Lamborghini, última carcajada, podría sobrevolar estas obras completas, reunidas y cuidadas que ahora estamos comentando. El lector espantado por el escándalo de no entender nada retorna ahora, como cualquier fantasma negado, para entender que la nada es la mejor literatura:

Nací en un ataúd de plata  
Y desde mi nacimiento,  
Desde mi generación,  
Ahuyenté al lector  
Estúpido no tan estúpido  
Pero observando:  
sin él la literatura acaba:  
qué pavada.

¿Hace falta en verdad el lector para que una escritura se produzca? ¿No será más bien su fantasma lo que aparece aquí, se ahuyenta y se interpela, se reclama y se decepciona? Un fantasma entonces, como los evocados por cualquiera que lee un libro. Y si Quevedo se lamentaba por la brevedad de la vida, que juntaba en un parpadeo “pañales y mortaja”, la cuna convertida en ataúd, también el mismo poeta barroco elogiará la torre donde se encierra a leer, donde vive “en conversación con los difuntos” y escucha “con los ojos a los muertos”. Tan fantasmal como la voz del escritor percibida en su lectura, el que habrá de leer acude a la escena del escritor para ir y venir, entrar y salir, imitando al antiguo coro griego que unas veces se asusta ante las desgracias y otras veces corre a consolar al protagonista. Lo pasajero de la desgracia del poema, que Lamborghini subraya, hace que el antiguo destino se torne necesariamente un drama burgués, prosaico y circunstancial. Lo cual no quiere decir que el sufrimiento no aparezca allí con las más altas notas de la desesperación. Sin destino, sin vocación, sin otra cosa que un sucio trauma y un vano deseo, ¿en dónde puede apoyarse este personaje, el que escribe a solas, el encerrado en la pieza?

Nada avanza para el escritor así envuelto, “empaquetado” podría decir Lamborghini. Pero escribe:

Desgracia pasajera, así por lo menos hablo en el ritmo buscado,  
El ritmo arbitrario del proyecto sin sustancia,  
Y escribo como un nuevo, como un novato –  
A mis años –“proyecto”, “sustancia”.

Todo pareciera ser un resto de literatura, que resulta banalizado por el hecho mismo de que son cosas que nadie niega: los escritores tendrían proyectos, buscarían temas o sustancias, y la literatura necesita del lector. Todo esto no importa ante lo único cierto, el ataúd de plata, la generación y el decaimiento: “Ahí estaba yo, gordo y amamantado, con los carrillos blancos”; y ahí también alguien comenta, parlotea, y se da el misterio de que el niño todavía no hable porque se dedica a escuchar:

“Criarlo sin chupete  
Porque visto de frente o de perfil  
Un bebé pegado a esa goma  
Ya dibuja el futuro  
Oratorio de un imbécil”.

La letanía se repite: “en una generación”, con “Los Orígenes del Psicoanálisis” y “un amasijo de malentendidos sobre la vanguardia”;

...en una generación...

Con un hermano genial cuando a mí iban a gustarme los perros como yo,  
inocuos en la noche que ladra, con una hermana hermosa y tan querida (qué infamia),  
Y con un padre: delirio extremo.

*Pero actual la madre viene hacia mí*

*Preñada con las espigas del sarcasmo*

*Amoroso como no podría serlo más*

*Y apoyándose semejante a una stebánida*

*En su báculo de fresno.*

Las cursivas del autor que subrayan estos últimos versos, los de la aparición actual, en presente y no en un relato, de la madre cargada de atributos, emblemas, dichos y signos, ¿indicarán el movimiento de fuga del personaje que habla y construye una escena imposible? ¿Adónde podrá ir entonces, si no quiere volver siempre al mismo lugar? Los temas del poema vienen, se ramifican, desaparecen, momentos pasajeros de la desgracia, pero lo único buscado es el ritmo, un tono, lo que se oyó decir sin entender, la nada de lo dicho.

En el poema “Los Tadeys”, también publicado en el mismo libro que “Die Verneinung”, se lee esta afirmación de lo que podría llamarse el canto de los versos:

El vacío empieza a suceder

Y es lo único que sucede, *él* es el único,

Emperador, rey y soberano.

Letanía: nuestros cuerpos,

Achatados retratos sobre la tierra...

Nuestros cuerpos,

Achatados retratos sobre la tierra...

Letanía, todo es letanía y letanía.

Las consonantes reiteradas remiten pues a la repetición propia de los cuerpos, que laten, borbotean, siguen el ritmo de sus vidas hasta achatarse en la tierra, reducidos a meras efigies,

retratos planos. ¿Dónde podría recuperarse el volumen, antes de la disolución final, sino en el mismo canto multiplicado, en los roces que siguen haciendo ritmo? Así termina “Los Tadeys”:

Letanía, canción masoquista:  
Rozamientos múltiples  
Rozamientos de pubis  
Rozamientos de esfínteres.

Pero claro que no es el ritmo fácil de una métrica heredada, sino el hiato que cada verso alberga y produce como su causa tácita, justa pero impredecible. Así pueden leerse, como aserciones de una poética que se cumple en sus propias sentencias, estos retruécanos de Lamborghini: “Ver, sin serlo, suele la operación del verso. / El verso: algo que está muy lejos.” La poesía aparece como una imposibilidad productiva, un objeto que mantiene ciertas condiciones de difícil acceso y que por eso puede seguir escribiéndose cuando ya no hay nada que decir. “No, no se trata de la quiebra de un talento”, aclara el charlatán de “Die Verneinung”, “sino, o más bien, del descrédito de un interior.” ¿Quién podría tener autoridad para sostener la experiencia supuesta del autor? No hay interioridad, no hay fundamento cuando se escribe el vacío del habla, y se vacían las hablas oídas.

En un extenso proyecto inconcluso titulado “La Divertidísima Canción del Diantre”, que como un crítico novato llamo “proyecto” y llamo “extenso”, Lamborghini simula dirigirse a una “amada”, tan tradicional en la lírica de Occidente que no puede evitar los chistes fáciles: “¿De qué color, coliflor, amada mía, / será tu corazón?” Aunque luego afirma: “Te escribo desde el descrédito.” Y desde ese lugar sólo caben los lemas de combate en verso: “Que lo imposible sea la prosa, / Que lo imposible sea contar”; o bien, en otro poema muy distinto, escribe: “y pensar que todo esto / era más difícil escribirlo en prosa.” De allí que en la facilidad de muchos poemas inéditos, borradores, retorna la rima como farsa del odio generacional al puro verso, así declarado, ya irónicamente, en el comienzo de la sección I, “Prosa cortada”, de “Die Verneinung”:

Si hay algo que odio eso es la música,  
Las rimas, los juegos de palabras.  
Nací en una generación.  
La muerte y la vida estaban



En un cuaderno a rayas.

La asonancia de los dos últimos versos replica, responde a lo que se afirma. Si lo negado es la rima, más se destaca; si lo negado es el goce experimentado, de ninguna otra cosa se habla.

Así la música modernista resurge unas pocas estrofas más adelante:

Éste es un verso,

*Ladra el perro en la superficie rala,*

Como para concluir que no es tan horrible la risa del idiota

Cuando en plena labor nos roza con su ala.

Rima, comentario inteligente, observación que une los versos con la vida donde impera el roce de un goce risible, que en la desgracia pasajera no deja nunca de rimar con “terrible”. La contradicción entre lo rítmico y lo aforístico señala un error, un falso punto de partida, como todos los puntos equívocos en la lengua, y Lamborghini consigna: “Esta complacencia en el error es mi marca de fábrica, / Pero nacido en una generación”; un error que al instante se repite, que insiste:

Odio la música, odio el arte, odio

Mis paradojas en falsete y mi voz inconsistente.

Pero amo: amo el pene

Cuyo rostro no puedo adivinar enmascarado hábil por el antifaz de la bragueta.

De donde queda incólume, erguido aún, el orgullo de ser, da lo mismo qué: inteligente, poeta, ansioso, abyecto. Así en un poema del 5 de julio de 1983, titulado “El no verse en verso”, una voz evocativa recapitula:

Desasosiego de repetir el mismo comienzo

maquillado de muerte y de historia

y también la infantil alegría

de fortalecer cada vez más mi propósito

el de cansarme y aterrarme y sonreír

cuando en mis manos queda el triunfo firme

El siempre lo mismo

la incomparable intimidad del orgullo.

¿Qué comienzo se repite, qué propósito sería el que insiste, una y otra vez, en tantos borradores definitivos con forma de poemas? Quizás uno de los máximos hallazgos de la edición reunida y anotada por César Aira sea un primer poema, de infancia o adolescencia, donde la facilidad de decir, el tono fluido y claro, nos indicarían contra qué combatió Osvaldo Lamborghini para hacer esa experiencia de vaciamiento que se niega a cristalizarse en una obra. Y sin embargo, en ese poema sobre la noche y lo que se ha perdido, despunta ya la exasperación, el constante retorno del mismo tono lúcido y febril que sería su marca de fábrica, o su signo de existencia más bien. Leo allí:

Porque todavía  
todavía mi Infancia  
viene a buscarme  
con un galope en las piernas  
y en sus labios  
una sonrisa salvaje.

¿Y quién podría recibir esa cosa perdida sino el deseo, el galope más abstracto, cuando aún tenía el viejo y gastado nombre del amor? En ese instante, el que habla se afirma, se celebra diciendo:

Mi Amor, entonces  
le cura las heridas  
porque con su presencia  
mi cuarto de sueños  
se convierte en un Valle de Vida.  
¡Mi Infancia, mi Infancia!  
Con un galope en las piernas  
todavía viene a buscarme.

Después el niño Osvaldo dejará de hablar, escribirá la historia, la política, la violencia y la familia, todos los estigmas y los hallazgos de una generación, pero siempre volverá el cuerpo

a interrumpir los dictados de la época, un ritmo de galope que viene a buscarlo. Los poemas de Osvaldo Lamborghini prueban que nada importa, salvo eso.

### ***Carrera: el escriba no ha desaparecido***

En su aspecto gráfico, en su materia visible, por decirlo de otro modo, el libro *Mi padre* de Arturo Carrera, publicado en 1985, bastante singular, repite la forma de ese otro libro sobre la gestación, la generación de las madres que se titula *La partera canta*, de 1982. Hay líneas de puntos y líneas continuas que enmarcan o interrumpen los fragmentos de una prosa polifónica, plena de resonancias, ecos de otros. Pero también vemos allí versos, momentos en que se llega al verso y aun a la estrofa, y blancos, páginas de silencio con una sola línea de puntos, acaso para decir que algo ha desaparecido en el instante en que parecía escribirse. Al final, una *excusatio* del autor y cuatro explicaciones del libro insinuadas por otros tantos escritores amistosos, pero cuyas firmas contienen como ideogramas de sus propios estilos, que se traslucen en sus maneras de leer. Severo Sarduy, por ejemplo, señala que todo el libro sería como un largo rodeo, una serie de invocaciones y nominaciones de padres que permitirían al fin hablarle al padre, el que da el nombre, recién en el último fragmento, cuando *Mi padre*, que se le presenta a alguien más, al hipócrita lector, se transforma en “papá”, en un nosotros de unión y olvido desde donde se habla y en un interlocutor de quien no se espera ninguna respuesta. Por eso, en ese rodeo por la paternidad, las ideas o imágenes de padres, se desenvuelve la fascinación del libro. Todos los objetos fascinantes, variantes del *fascinus*, que para los latinos era el falo en acción, desfilan y son cantados, contemplados, es decir, teorizados. No es difícil ver entre esas imágenes paternas, como posibles moldes o modelos, figuras de poetas, que no son el padre pero que se pueden soñar como si lo fueran. Así leo: “Muchas veces soñé que era mi padre. Poeta con su confianza insistente”; y más adelante: “Su mundo impenetrable para cada día más. Nosotros.” O bien, otra figura de poeta, contrapuesta a la primera, como la sensación se contrapone al pensamiento, para balancearlo, para equilibrarlo, la de un viejito que declara: “no es la poesía el enredo de lo pensado... es esa cosa que flota, como nube en el agua...” Y junto a estas siluetas, muchas otras, de mitos, imágenes antiguas, o patrones para trazar mapas del deseo que se calcan sobre viejas tragedias, todo lo simbólico, en suma, va a acompañar al hijo, siguiendo el hilo de lo que no se corta con un punto al final de las frases, hasta el centro de la poesía. Ya no se pensará entonces en los poetas como figuras del padre, como padres a la vez imaginarios e imposibles, sino en la poesía como un vacío cuya fuerza centrípeta lo atrae todo. Las sensaciones y su olvido, podríamos decir que procuran representar el origen de quien escribe, el hijo poeta,

más que por su relación con otros poetas, ancestros elegidos, por el acto sin decisión, impensado, en el cual un padre llega a serlo y lanza al mundo ese posible ser que no podrá encontrar satisfacción en ninguna palabra pero que tampoco podrá vivir sino con las palabras. El que escribe parece explicarse a sí mismo por los otros que han escrito, los poetas y sus figuras soñadas, pero terminará sabiendo que una cosa alada, como el *fascinus* apotropaico para prevenir la impotencia viril entre los romanos, lo condujo a la vida, es decir, a la muerte.

César Aira, en su párrafo de lector al final de *Mi padre*, plantea una suerte de automatismo en la escritura, donde la producción razonable del libro se vería refutada por una falta de plan, “una escritura liberada del pensamiento, escribe Aira, frases que simplemente caen sobre la página. Ahí apenas si interviene el autor: y afirma que eso cae de ‘una vida’.” Pero, ¿es eso posible? Sabemos que el procedimiento surrealista implica más de una aporía. ¿Cómo podría liberarse una escritura? Decir lo que a uno se le ocurra no es una liberación, ni mucho menos algo donde no intervenga el autor. Todo lo que autoriza está ahí, interviniendo, aunque se niegue cualquier proveniencia interior, como en las “plegarias psicoanalíticas” que el mismo Carrera enuncia en su *excusatio*. Es cierto, las frases o fragmentos parecen caer sobre la página y sus abruptos cortes, su imprevisibilidad, rompen la idea fantasmal del libro como cosa redonda, completa, necesaria, pero lo involuntario, o la voluntad de desplegar una pantalla para que aparezca, no niegan todo plan. ¿No hay acaso un plan inaccesible en cualquier origen, en la vieja pero insistente idea de destino? Carrera parece contestar con un fragmento, encerrado en una viñeta de dos rayas negras, que dice: “mantener un plan a pesar de todos: es la poesía... / ... mantener un plan, un mapa de la confianza en sí mismo, una esperanza cifrada donde la paternidad se pulveriza: donde reclama para la noche insegura una costilla de oro y un cuerpo de cenizas...” La cuestión entonces no estaría en preguntarse: ¿qué hay en lo escrito?, sino más bien: ¿cómo es que estoy escribiendo, de dónde viene esa fe o ese deseo o impulso? La biblioteca con todos los libros de todos los poetas, aunque necesaria y hasta anhelada por el que escribe, no pudo ni podría hacer a un poeta; el plan, el reclamo, el mapa están en otro lugar, quizás en otro tiempo.

Ese lugar y ese tiempo de la poesía, más allá de los nombres y las épocas, más allá de las lenguas, aparece y desaparece a cada instante en *Mi padre*. Los epígrafes indican, de un modo discreto, ese mismo espacio ilocalizable y ese tiempo reversible, paseándonos por declaraciones misteriosas acerca de la paternidad situadas en el antiguo Egipto, en la cultura precolombina, en clásicos de la vanguardia, en poetas contemporáneos, en un novelista japonés, en un chiste anónimo o en un célebre libertino romano. Pero llevados por las figuras paternas de algunos poetas, pasando bajo los frisos donde se despliegan los epígrafes,

entramos con *Mi padre* en el palacio de la poesía, con algo de castillo y algo de laberinto, como toda rememoración de una casa natal donde el niño se perdía y se encontraba con otros. Ese lugar propiamente poético está hecho en Carrera, para decirlo rápidamente, de dos órdenes paralelos que se imantan y se repelen según las polaridades del momento, hablo de la música, el ritmo, el juego barroco con lo literal y las figuras retóricas, por un lado, y de la sensación, la intensidad de recuerdos o tonos, todo eso que sólo pudo ser vivido pero no leído. La cuestión sería: ¿cómo se puede pasar de un orden al otro, qué los comunica incluso más allá del pensamiento? En resumen: ¿cómo se puede escribir lo que sólo tuvo existencia en una vida, en lo singular? Quizás la respuesta está en los nombres. Habría entonces que invertir la banalidad de la semántica, que pareciera decirnos que los nombres propios, significantes sin concepto, son la excepción, que lo intraducible, lo solamente transliterable es la excepción, mientras que las palabras del diccionario serían la regla. No. La poesía piensa los nombres comunes, los verbos, cada grumo de letras como un nombre propio, escucha lo intraducible en todas las palabras de la lengua.

Los nombres propios entonces, que en este libro casi no aparecen sino en los epígrafes, guardan el secreto del padre invocado, inventado y esquivado, hasta que finalmente se pueda enfrentar la ausencia de su rostro, aun cuando tal final sea imposible y esté siempre alejándose de quien escribe. De manera general, puede decirse que *Mi padre* juega con la propiedad del nombre que apenas vela bajo la forma del sustantivo común. Así reaparece aquí y allá, con cierta insistencia, la palabra “carrera”, como si diera la casualidad de que resulta ser el apellido del poeta, y la forma más abstracta de una herencia paterna. Por ejemplo, leemos: “Ha comenzado por no existir ese pasado. Y sin embargo se repite. / Los niños. Metidos en carreras de otros planos.” Justamente, lo que no existe, ese gesto de señalar hacia la evanescencia de un sujeto que se oculta en el nombre, sin embargo se repite, y los planos de las generaciones con idéntico nombre se superponen, se apilan, formando como un postre hojaldrado para el hambre de Saturno o alguna otra alegoría de un tiempo que no considera el presente fugaz. O bien, en otro fragmento, leo: “padre búho, atisbando la carrera en lo oscuro”. ¿Qué hace este padre despierto, sonámbulo o borracho en la oscuridad nocturna? ¿Acaso está contemplando la estela que su nombre deja atrás, acaso está leyendo el libro de su hijo que todavía no existe? Porque, además del nombre, fuera de las imágenes, los supuestos recuerdos, las declaraciones soñadas, ¿qué es un padre? Y a la inversa, todo nombre termina siendo el de un padre, tal vez.

En fin, estamos leyendo un libro que en un par de ocasiones abre el juego del apellido, con otros enredos literales, como la reiteración de la asociación ente padre, lo paternal y el

*pattern*, patrón o molde. *Mi padre*, entonces, como el libro del apellido, se contrapone a otros donde campea el nombre de pila. Aquí, Carrera, mientras que en *Arturo y yo*, por ejemplo, está “Arturito”. Aquí lo que se repite, allá lo que se modula sobre esta base. Aquí la *gens* que abarca también a los poetas, padres librescos, compañeros de la atención puesta en mirar la carrera de las letras, su indecible itinerario, allá el *filius* particular, arriesgado, que busca el goce de los instantes recuperado por el “yo” que escribe. Sin embargo, lo paternal, los nombres de una lengua, y lo filial, los sentidos percibidos, no son sino dos maneras de llegar a una idea de la poesía, donde la intensidad guía como los estallidos de palabras, aun cuando éstos pueden derivar de los libros. La poesía recoge pues esa coincidencia anhelada siempre entre lo que se vive y lo escrito, redimiendo la banalidad del tiempo subjetivo pero también, y sobre todo, dándole una corporalidad a la escritura. No sería difícil construir a partir de los fragmentos de *Mi padre* otras tantas estrofas espaciadas que se compusieran siguiendo la forma dominante en los libros posteriores de Arturo Carrera. Las líneas que encierran cada paso de prosa rítmica en *Mi padre* habrían sido reemplazadas por espacios en blanco, más que suprimidas. De hecho los tres espacios en blanco, tres rotaciones de la máquina de escribir o tres toques en el “enter” de la computadora, que separan las estrofas de sus poemas desde *Arturo y yo* de 1984 hasta *La inocencia* de 2005, podrían pensarse como vestigios, rastro invisible, de la línea continua inferior de un fragmento de *Mi padre*, el blanco intermedio, y la línea continua superior del siguiente cuando aparecen en una misma página.

A su vez, en el interior de cada fragmento, como en cada epifanía estrófica en toda la poesía de Carrera, habría una suerte de gesto, una indicación, *deixis* que repite: aquí se dice lo vivido, se recupera la parte de una vida que puede tener lugar en las palabras, pero también aquí se dice la escritura, el sueño de estar escribiendo siempre, como si en el mismo instante en que caen sobre la página las palabras dieran lugar, hicieran posible aquella vida cuya intensidad reaparece con el mismo gesto de señalarla. Y en este libro en particular, el padre invocado, glosado de mil maneras, desde el canto tribal al ornamento barroco, siempre parece estar indicando, señalándole algo al hijo, con el dedo, ese modelo paternal, eso que separa al padre del hijo varón, es decir, de nuevo, el nombre, que tiene la apariencia de lo propio pero es en verdad lo más universal, el falo.

Quien escribe *Mi padre*, hijo y a la vez generador de su padre –no sólo porque lo escribe, lo inventa para el libro, sino también porque todo padre no puede serlo hasta que la aparición del hijo lo convierte en tal–, conduce a sus figuras para que en procesión se dirijan hacia los motivos de la poesía, la experiencia de escribir y esos centelleos de lo imaginado o visto o escuchado. Así el padre hace de lo banal un misterio. Leo: “El padre embalsama los pájaros

con las plumillas doradas que de suyo son de ‘ellos’. El padre quiere evitar en apariencias los sonajeros que de su yo suelen ser ‘zonas erógenas’. Las lentas heterogéneas vulgaridades del pensamiento común. Las superficies prestigiosas.” Lo más vulgar, que tan sólo es lo más repetido o lo mejor repartido, se convierte de pronto, por obra de quien lo señala, en un objeto prestigioso, como si las palabras que resaltaron sus detalles, su delicada simetría antes imperceptible, lo hubiesen cubierto de una capa lustrosa, brillante. Es el brillo de lo que fascina, que imaginariamente simula estar en cualquier parte, cuando sólo está en una. Parafraseando un aforismo de críticos literarios dispuestos a atender las plegarias psicoanalíticas, diré que el falo, si existe, no puede ser más que uno, tal vez uno para cada cual pero no muchos para cada uno. Con esto quiero decir, más allá de la eficacia persuasiva de la frase de cuya verdad se puede estar convencido y por eso empezar a dudar, que *Mi padre* puede leerse también como un libro sobre la poesía y el sexo, o sobre el goce y el terror, sobre alguien que está vivo y presente, escribiendo ahora, y alguien que desaparece y cuyos rasgos ningún esfuerzo de la memoria podrá preservar por mucho tiempo. De ahí el libro; sólo el libro que se llama *Mi padre* mantendrá a mi padre en el presente, al menos en parte y en esa parte simbólica que precipitada, alegremente se reúne aquí.

Hay como un limbo intermedio, una zona entre el cielo de un lenguaje cuya sonoridad se afirma, se hace constelación, y el barro donde chapotean los cuerpos, donde se desean unos éxtasis que sólo *a posteriori*, al escribir, podrían dibujarse, diseñarse como un mapa, aunque se trate de un cartógrafo sin planes ni planos, pura insistencia de trayectos que algún otro habrá de observar. Por eso el prestigio, el puro brillo no rescataría nada. Hace falta, además del velo encantador que cubre y resalta un pedazo de madera quemada, entrar en el rincón de los juguetes, lo absolutamente olvidado que se torna presente, como si dijéramos que alguien se acuerda del sonajero oído antes del habla, en la primera infancia. Y sólo el sexo, forma intensa de la poesía que se inventa bajo la imagen de la vida, provoca semejantes transmutaciones, hace de las cosas y su tedio unas joyas y su codicia. Jugar con los objetos literarios del prestigio y elevar al cielo las más rotundas repeticiones de un lugar común sería componer ese purgatorio donde se escribe, o el escritorio donde se purga lo que del padre no nos pertenece, pero sigue ahí. E igualmente, sigue haciendo nacer al hijo bajo la forma de un lenguaje, carne de las palabras, como “una especie de alegoría eréctil de las evoluciones del amor”, según escribe Carrera; o después, cuando aparece de repente el diseño de unos versos en su aspecto tradicional de líneas que no ocupan toda la página, con sus paralelismos y rimas asonantes casi a la manera de dos tercetos de pie quebrado, y se puede leer:



Padre pedazo de carne  
dándose contra el pedazo de carne  
de mi padre,  
reduciéndolo a esa nada  
de impasible existencia;  
borrándolo de nuestra serie de amor y  
restituyéndolo entero en su pasión  
y anonimato.

Pero si el hijo sigue siendo generado y al mismo tiempo hace seguir a su padre, ¿qué es lo que media entre los dos? ¿Quién es ese otro “padre” que da su carne contra la carne de “mi padre”? ¿Por qué además esa donación o choque de la carne borraría al padre de “nuestra serie de amor” y lo devolvería al anonimato? Preguntas sin respuesta. La misma pregunta es el padre, el hecho de preguntarse por algo trascendente, aunque profano y material, corresponde a la huella de un padre.

De nuevo se plantea esa distancia que se abre y se contrae en todo el libro, haciéndolo latir, dándole la precipitación de un impulso cierto, entre el padre erguido como un nombre y el cuerpo desvalido de papá que poco a poco pierde fuerza y se va como desvaneciendo en la memoria amante del hijo; entre las imágenes relucientes del padre, los mitos, la antigüedad de sus símbolos, y la ruina, la corrosión implicadas en el tiempo irreversible de la muerte que es el tiempo de la reproducción animal, del engendramiento físico y el anunciado deterioro. Así Carrera puede invocar a Shakespeare y sus payasos que juegan mientras esperan un mensaje alucinado, fantasmal, aunque no consienta, según escribe, el sueño, la atención, “el toqueteo de las miradas”, pero también evoca el rastro barroco en la lengua como vestigio paternal, como molde arcaico; cito: “Padre antiguo, pero tus hijos apenas hoy han nacido. No importa; todo es antiguo *igüal* en la amable inseguridad de lo *último*: No importa: hay una solemnidad que detesto y no es en el breve vivir sino en lo breve vivido: no es en el breve soñar sino en lo soñado breve: Padre muerto y / papá: *moderno* en la seguridad que nos está *volviendo* antiguos: ¡qué estás diciendo, hijo!” Un espacio en blanco divide el fragmento en dos, entre “padre muerto y”, blanco, “papá: moderno”. Las diéresis para anular el diptongo de las palabras “igüal” y “volviendo”, a la manera de los signos de una licencia métrica propia del barroco, parecen aludir a ese devenir antiguo referido en lo escrito. ¿Y cómo seguir diciendo sin caer en la solemnidad que tiñe cualquier pose de quien está diciendo algo? El libro *Mi padre* resuelve el dilema partiéndolo por el medio: dice la experiencia, el sueño, la memoria,

su costado alucinatorio o sensible, sin dejar de prestarle todo el tiempo una esmerada atención a las frases, a lo que en ellas se escapa de otro lado, lo que parece hablarse, decirse sin nadie en el lenguaje, allí donde se muestra un “yo” que no parece instalarse en ninguna tarima sino que surge del balbuceo, el silabeo, los juegos gráficos. Y éste que dispone ese doble avance, entre la fabricación de una experiencia y el recuerdo de los sentidos ya leídos, atesorados, no es otro que el generador de toda la serie, la del amor, el origen y el destino, vale decir, un poeta, alguien que escribe, cualquiera que alguna vez haya escrito verdaderamente y haya sentido esa supresión de sí que provocó el pánico de Mallarmé. Leo: “Ver una montaña con un agujero me estremecía: el poeta es el que tiembla. El que tiembla en la belleza del miedo y lo conoce en sus retorcimientos. Su estremecimiento no alarma el terror ni la suerte ni el golpe de dados. Ni siquiera el sentido contenido como una armadura que forzara nuestra muerte, nuestra distancia contundente, nuestro olvido... perdidos... // ... el que está vivo está más solo... / ... más feliz y tembloroso en su osadía.” Escribir sin conocer el sentido, conociendo tan sólo ese retorcimiento tembloroso donde el placer nunca está separado del terror, es convertir el acto, el aislamiento del acto, en poesía, que deja tras de sí la estela, los corpúsculos desprendidos de ese atrevimiento, ese orgullo. Puesto que, me pregunto, ¿por qué importa tanto el origen de un poeta? ¿Por qué le importa tanto a él, pero también a nosotros que no podemos dejar de leer con fascinación lo más singular de un estilo, la más personal de las mitologías? Precisamente, por lo inexplicable de su origen, lo que un golpe de dados de circunstancias, condiciones, lecturas no podrían instaurar, pero que tampoco es un don, sino más bien una carencia. Ningún sentido deja tranquilo al que escribe, no deja de nacer a cada instante, la muerte se lo lleva a cada rato y lo encierra en la noche, con los títeres de difuntos de aquel teatro negro que se llamó *Escrito con un nictógrafo*, el primer libro de 1972.

Y como todo relato de nacimiento a fin de cuentas es una broma, pero escuchada literalmente, estirada hasta que se vuelve una superficie traslúcida, Carrera puede hacer versos sobre el “yo”, sobre el presente falso de estar escribiendo para otro presente, el de los lectores o el de los hijos, acaso el mismo; cito:

en el agua plegada vieron y palparon un nombre  
sintieron en sus rodillas de humo  
las formas de un nombre  
la propia tierra y el destino unánime

y yo les dije, y yo les aseguro: ¡Aquí estoy!

yo nací, también...

El yo que adviene, nace en la página –aunque quién podría decir que lo real no está allí, también–, es como de juguete: “suena a hueco te lo debo a vos”, leemos en otro fragmento, que sigue: “Me lo debés a mí. son más que *yo* en estas tontas escrituras. son la locuacidad de un falso heredero del lenguaje sutil”. ¿Debemos entender que este “yo”, tradicionalmente llamado lírico, por lo general un pronombre locuaz, es el mismo que está vivo en el temblor y la osadía, el que nació en el tiempo irreversible de una vida, o será acaso su signo, lo que de allí se precipita, como aquel “padre” que se aleja de “*mi papá*” al mismo tiempo que lo señala? Aunque Carrera también duda del supuesto acontecimiento, del haber nacido como si fuera un dato prelingüístico. Ningún embaucado por la necesidad de las formas del lenguaje, según su expresión, nadie que está escribiendo podría dejar de poner en duda esas certezas, la identidad de uno con el yo. Así lo escribió él: “Opondrás el yo contundente para consentir la pequeña sutileza de lo trágico: papá. Ningún sentimiento confundiría jamás el texto hasta mezclarnos. Una seguridad sospechosa emana siempre del lugar del nacimiento.” ¿Y quién escribió esto que ahora voy a citar, esta especie de desdoblamiento infinito o contemplación del propio nombre, pro-nombre, a favor del nombre y su vacío?:

solo  
pero impecablemente  
bazofia del sentido  
solo  
pero vos  
sé la escritura  
y yo  
él.

Hay un mandato que no viene de ningún lugar, que quizás sea tan sólo una orden del tiempo, este que nos toca, tiempo de estar leyendo un libro intenso, tratando de pensar, o tiempo de estar más solo todavía en la pasión de unos actos que apuntan a escribir, o simple tiempo en que estamos Arturo y yo, él, *il miglior fabbro del parlar materno*, como decía Dante de otro poeta, y yo también, que repito: “muchas veces soñé que era mi padre. Poeta con su confianza insistente”; y si la poesía es el sueño, que sea también la evidencia y la amistad, lo que creemos haber elegido.

### *Carrera: la inocencia de la poesía*

¿Puede la poesía ser inocente, en el sentido de no dañar, no herir, no ser perjudicial? La banalización de una escritura que, desde la más superficial exterioridad, es tomada como un pasatiempo de gente excéntrica, algo que tiene poca circulación y casi ningún valor económico, lleva a pensar que la poesía se ha tornado inocua, que no le hace mal a nadie. Pero entonces, ¿podrá hacerle bien a alguien? ¿Cómo podría incidir en la vida de los que escriben y leen poemas, pero también en la mayoría de las vidas, en el idioma de los que no leen? Así, un personaje del libro *La inocencia* de Arturo Carrera puede declarar, acaso inocentemente:

Yo no sé leer poesía.

Yo no leí más que **El Principito**.

Sin dejar de volverse una figura que hace plegar el sentido en medio del poema, porque quien dice “yo” es ese “principito” en medio de la nada, solitario entre sus imágenes y sus palabras, como abandonado. Y además, no se niega a leer, sino que dice que no sabe hacerlo. ¿Será el bien de la poesía hacer saber algo?

Aunque resulte difícil de imaginar, los libros nos dicen que hubo épocas en que la incidencia de la poesía en las pasiones de sus lectores u oyentes podía considerarse peligrosa. ¿Qué razones tenía Platón, por ejemplo, para criticar la difusión de poesía en su república imposible? En primer lugar, promueve la irracionalidad, convence por seducción, por suscitación de simpatías que no van en el sentido de las ideas ciertas. Pero sobre todo la poesía no dice la verdad, cree que con las palabras describe cosas, actos y actividades, y sólo está copiando la sombra de una sombra. Sin embargo, como suele pasar con las argumentaciones claras, algo se esconde en la expulsión platónica de los poetas. ¿Y si la imitación de la poesía no se pareciera a la pintura, no fuera un simulacro de las cosas y las actividades humanas, sino más bien de las palabras? Podría decirse entonces que la verdad de la poesía no está en la fidelidad con que reproduciría algo exterior a sus materiales, sino en el hecho de presentar el uso de las palabras elevado a su máxima potencia, realizando en todos las maneras en que se explican interiormente a sí mismos, poniendo a disposición de todos imágenes o sentencias para pensar en el lugar desde donde se habla. No sería un saber lo que en la poesía se muestra, sino un ser en las palabras. Por lo tanto, no es una confusión su posible mal, salvo que la admiración, el entusiasmo y el asombro se piensen como un estado confuso.

En otro lugar, mucho más útil para entender la inocencia de la poesía en aquella época inimaginable de los griegos, Platón defiende a los poetas siempre y cuando no crean que saben de lo que hablan. Me refiero al diálogo llamado *Ión*. Allí Sócrates explica que el poeta es “incapaz de producir mientras el entusiasmo no lo arrastra y lo hace salir de sí mismo”. Pero entonces lo que dice no le pertenece, no es un saber que tenga acerca de algo, sino un dictado. No son los poetas, agrega Sócrates, “los que dicen cosas tan maravillosas, puesto que están fuera de su buen sentido, sino que son los órganos de un dios que nos hablan por su boca”. Una idea propiamente griega, podríamos decir, que se refiere a dioses tan vivos que tienen órganos y que parecen afectar físicamente el cuerpo del poeta entusiasmado. De alguna manera, el ritmo, cualquier clase de mecanismo de disolución parcial del sentido, se adueña del que hace versos como si éste no hubiese elegido hacerlo. En el mismo diálogo, el Sócrates de Platón pone un ejemplo bastante claro, y misteriosamente persistente: un poeta menor, casi siempre mediocre, que de pronto escribe el máximo poema, algo insuperable en su género. Pero, ¿no será más ejemplar el poeta mayor, que siempre y sobre cualquier tema, cuando hace sus poemas, parece estar en lo cierto? En todo caso, la advertencia final de Sócrates a su interlocutor apasionado por la poesía es que no puede afirmar que sabe todo lo que dice sin caer en la impostura, por lo tanto hay que decidir: ser un falsificador –aun sin saberlo, como los poetas que deberían excluirse de la república– o ser un inspirado, alguien que recibe dones que no le pertenecen. La inocencia entonces, ¿podrá ser una forma, infinitamente modificada, intervenida por el pensamiento sobre sí misma, del entusiasmo o la inspiración? La alegría, la felicidad de estos poemas de Carrera parecen apuntar en esa dirección. Ahí se dio algo, acá se encontró una imagen, las palabras se revelan y se conectan con lo vivido, le dan sentido y después, casi inmediatamente, lo diversifican y multiplican para que siga habiendo otros, para que lo dado se siga abriendo como un abanico tornasolado y sin fin. El poema que da título al libro, precisamente, comienza con una alusión que podríamos llamar helenística:

No está lejos de los dioses  
aquel a quien vas a abrir los labios  
noche y día.

¿Y quién es ese que va a hablar como un oráculo, inducido por el poeta? No puede ser más que el otro, alguien que se pone enfrente del yo como interlocutor o que se supone como objeto, como no-persona. De alguna manera, los poemas de Carrera representan siempre la escena de la poesía: así como un dios, algún otro que se imagina por la lengua y las diversas

hablas, imanta, magnetiza al poeta para que, en este caso, escriba con justicia, sin daño, sin falsificación, del mismo modo el yo del poema transmite ese magnetismo a otro, sujeto y objeto en lo que se alude o en lo que se está contando. Lo que permite esta pregunta que tiende a instaurar a la vez un interlocutor, un lector, y un personaje o dos, que en el diálogo llegarán a ser un conjunto posible, futuro:

¿En qué umbral dejó apenas  
un yo que parecía un tú a cada palabra,  
un poco de futuro deseo?

La respuesta es la escritura, ese lugar donde algún otro se vuelve espejo de un yo que al mismo tiempo se aleja envuelto o raptado por las palabras. Un espacio de paciencia, diría Carrera, de inconclusión que se espera sin ansiedad por resolverla, mirando tangencialmente más allá de lo dicho o de lo recordado. En esto la poesía se opone al puro relato de acciones, siempre ansioso, siempre anticipando y precipitando su fin. Al preguntar por el vacío, el poema despliega su efecto, que no es sólo comunicativo, sino también una invocación de lo común, una consumación en la suspensión de las frases encaramadas como pequeños acróbatas sobre los trapecios del paralelismo retórico, que es una de las formas más antiguas, casi universal, de sugerir la circularidad del tiempo. Leo:

¿Cómo hago para contornear  
lo que me dice tu pensamiento?

¿Cómo deshago lo que te dice el mío  
antes de que advenga nuestra palabra?

Permítanme que interprete: se trata de cómo hacer para escuchar al otro, eso que secretamente somos también para alguien, eso que misteriosamente se esconde y escande la imagen del yo. Y la respuesta, que quizás no exista como tal, se asoma en la otra pregunta, paralela, o sea cómo descomponer mi habla que piensa para que en lo que digo, en lo que callo, se escuche la voz del otro.

El poema sigue, aclarando su género y vislumbrando un tiempo común, donde lo efímero y lo eterno se juntan, a tal punto que la felicidad de un nosotros casi hallado, casi inesperado, simplemente sucede:

Antes de que en la apariencia todo sea  
la leve confusión de un poema... o de  
la aburrida novela que no quiere advertir  
el impreciso golpe de su mentira;

o lo que es peor: desvía su poca verdad casi eterna,  
casi natural,  
hirviente y pasajera:

... que somos la mascota del tiempo.

que somos la mascota  
de una felicidad inesperada.

Allí donde la novela, como cegada por su propia ingenuidad de creer en lo que está relatando, se niega a advertir la simulación, la mentira en el sentido de entretener una parte segmentada del lector, una cierta bajeza diría Platón, aunque para nosotros sea hoy el discreto encanto de la perversión novelesca, el poema en cambio produce veladuras, instala en el sentido coercitivo de la lengua una porción de sinsentido, lo que no cabe en las palabras porque sería real, la muerte, el fin del tiempo, el éxtasis y la angustia. Y como produce esa apariencia leve, también el poema puede decir su “poca verdad”, la herida pasajera de ser y estar hablando, sometidos todos nosotros al tiempo que nos gasta y al lenguaje que nos consuela manifestando una paradoja: la felicidad aquí y ahora, por la simple ficción del presente, se paga al precio de la finitud, del desgaste, aunque por eso mismo vale más, es lo único que vale. Entonces decir *carpe diem*, lema que se repite en Carrera, no significa aprovechar el día para hacer cosas, obras, acumulaciones de ningún tipo, sino recoger los dones del día, disfrutar, gastar afirmativamente, gastarse con alegría para que la vida valga. Frente al golpe impreciso de un realismo que puede aburrir, y a la larga tiene el deber autoimpuesto de aburrir, la leve confusión de un ritmo nos transmite algo sin argumento: esta frase, este verso, este poema no se repetirá, como nosotros, hijos rebeldes de la repetición y de la muerte. El poema no hiere entonces porque comunica el bien del otro, recuerda la herida de cualquier hablante que nunca se expresa plenamente y no la enmascara como si las palabras fueran

suficientes para expresar el mundo. ¿Será esa la inocencia de la poesía, cierta resistencia al intercambio para instaurar el regalo, el saludo o el deseo?

Sin embargo, no se trata de una evasión del intercambio, una prescindencia trascendental o angélica, sino de un intercambio con exceso, que siempre deja restos. El bien de la poesía, su apariencia, sólo existe como reconocimiento de un mal, su finitud, su insignificancia de cosa dicha. Así lo anota Carrera:

Lo que la forma cada tanto rehúsa  
como variedad de un color detenido,  
embellecido casi  
como Mal

allí,  
en lo distinguido por  
alegría –la poesía.  
Donde aseguramos que aún hay presencia,  
... pero sólo su línea ondulante, y  
el sospechoso crecimiento en la muerte.

Frente a esta sabiduría de la forma, que conoce la muerte como seguridad en el futuro al mismo tiempo que reconoce y dibuja sus límites estéticos, la ingenuidad de una infancia, o de la juventud aferrada a sus propias negaciones, invierte ese color detenido, el hieratismo de una rareza retórica, para que brille como alegría de una presencia. Quiero decir: el poeta habla y toda habla es un signo de alegría, pero también calla, pone esos triples espacios en blanco que son el sello gráfico de la poesía de Carrera, y en su silencio, en el acallamiento de la frase que podría continuar o no y que por el momento vacila y se suspende como inminencia, como inquietud, se manifiesta la presencia real, esa que no existe sin la sospecha del crecimiento de la muerte. El mal no puede ser entonces más que un embellecimiento de la ausencia, el siempre posible vaciamiento de los signos. Plotino decía que “el arte es el vestíbulo del Bien”, y que por lo tanto el bien era una especie de belleza invisible –un oxímoron terrible para un griego y que acaso esconda el principio del mal. ¿Cómo la belleza, que es lo sensible, lo manifiesto, que llega a incluir lo feo siempre que esté bien representado y que nos afecte, puede ser invisible? ¿Y por qué además eso, después del vestíbulo, sería el lugar de una superación del arte? Para Carrera, en cambio, el bien está más acá del poema, en la frase oída,



en la presencia percibida de alguien o de varios, en el mismo terreno donde la palabra no quiere reconocer todavía que está a punto de convertirse en idea, es decir, en la imagen, el ritmo y la forma registrados por la experiencia.

La muerte crece como creció el niño para llegar a ser el que ahora escribe, el que avanza enmascarado en el yo o en múltiples “yoes”. La inocencia de la muerte, que no puede ser una experiencia sino apenas una idea, una analogía del lenguaje que en su impureza anticipa el final, se reflejaría entonces en un niño que avanza indiscreto, sin saber que la moda lo ha vestido para que sea una imagen puesta en el tiempo. Como el Principito, disfrazado por las modas infantiles, de nuevo hay un nosotros cualesquiera que recuerda y dice:

En cualquier lugar y en cualquier extremo  
aunque éramos nosotros niños,  
nosotros marineritos estúpidos  
en la marea de la Moda  
abrazada a la Muerte.

Y en este punto de infancia se produce un efecto retrospectivo y caleidoscópico del libro, como si girase sobre sí mismo, pues al final, en el último poema que se titula “Casa del fauno”, reaparece el niño vestido por el tiempo y su segmentación en décadas de modas, pero además se refiere a la ilustración de la tapa, una foto de “Arturo Carrera en la calle Stegmann” que está fechada en 1950. El poema, entre las comillas de la cita que acaso sugieren que habla otro, el que hace los libros antes que aquel que a veces habla y calla en los versos y estrofas, invita a visitar Pringles, ver o presentir el arroyo cercano a la casa natal; cito:

“... el mismo que  
en la fotografía de la tapa de este libro  
es el punto de fuga; hacia donde se mueve  
el hombre que va caminando displicente,  
apurado, enérgico pero  
quizá perdido...”

... y el niño o deseo que avanza  
parece que desanda nuestro propio decir...”

En la foto, ayudado por la descripción como transcripta de un relato explicativo, con los puntos suspensivos de lo que se olvida o no se escucha o simplemente de las pausas, veo al hombre alejándose con su gabán oscuro, rumbo al arroyo o quizás sin rumbo, pero sobre todo veo, cada lector podrá ver, la sonrisa del niño con pantalones cortos de talle alto, los dos grandes botones claros del primer Mickey Mouse en el frente, la geometría apacible de unos triangulitos en el suéter, pero sobre todo la risa, la expectativa, esa alegoría de un deseo que avanza para realizarse de algún modo, tal vez, en el abrazo de alguien que le saca la foto sin pensar en ninguna eternidad. Todo lo que el poeta dice seguiría ese paso, pero otra vez seríamos nosotros volviendo sobre nuestro propio decir. Y si la circularidad del lenguaje no podría llamarse un bien, porque negaría los pasos reales, los pasos dados y las edades, por suerte o por desgracia, alcanzadas, en cambio sí podría haber un bien en cada punto, en el grano de la foto y en la textura de las sensaciones, un bien de la memoria propia cuyo círculo no es repetible, cuyo retorno sería una afirmación. Leo de nuevo al comienzo, en el primer poema del libro:

El movimiento y la más pura vida  
con todas las impurezas de un lenguaje.

Así, un lenguaje impuro, una forma acribillada por la sensación, la imagen, el punto de memoria en un contorno que se esfuma, permiten la afirmación incluso en la historicidad de la lengua natal, mirando hacia atrás, hacia la ruina del latín, como cuando Carrera cita: *Hic habitat felicitas*, un refrán donde los antiguos escondieron la celebración del florecimiento sexual, la eternidad del instante que no es otra cosa que un falo erecto, allí donde se aprendería a practicar eso que Bataille llamaba la alegría ante la muerte.

Pero esa impureza necesaria incluye, como la moda, todos los lenguajes hablados en la época, todos los accesorios para complementar una imagen, lo más actual, la metáfora en presente, en esa abstracción prolongada del deseo que se sigue llamando juventud, y así podemos leer otras estrofa engastada por el oro de unas comillas, otra escena de escucha:

“... el DJ estaba re-de pala,  
su piel parecía de mármol, pero mármol  
que se ablandara apenas...”

Y esta escena de escucha se fragmenta, se astilla en partes, estrofas, huecos de una narración que no podría completarse sin perder su verdad: el recuerdo de una risa en la mañana, al despertar, no puede ser el motivo de un monumento semejante a un relato puntilloso, su llegada se enlaza con la implacable certeza de que volverá a irse. Allí, en un encuentro inesperado que se atesora sin contarlo, también hay inocencia, la inconciencia de una embriaguez, un momento de manía poética, diría Platón.

En la poesía se revelaría entonces el entusiasmo como inocencia, pero también la inocente vanidad de hablar, la fascinación de ver y de escuchar, inocentemente, con toda la admiración y el asombro posibles. Por otro lado, la foto de infancia, la celebración de la navidad, la edad del no-saber, miran hacia un lugar que deberíamos llamar pasado pero que sin embargo, en su refloreCIMIENTO por destellos, por iluminaciones ocasionales, es lo único que hace vivir el presente. Es el mundo de la otra inocencia, cuya pérdida y cuya falsa memoria envuelven con un halo enigmático, que llama a incesantes desciframientos. Así, el diccionario de la lengua dice que la palabra “inocente” se aplica “al niño que no ha llegado a la edad de discreción”. ¿Qué quiere decir entonces esa falta de “discreción”? Tal vez que habla sin saber, o más bien que habla en el no-saber, que no puede dañar porque no sabe cuándo acierta. El poeta, en cambio, como ya dije, es discreto, en un sentido antiguo y algo desplazado del término: alguien que sabe dónde y cuándo poner las palabras, y sin embargo, como los discretos héroes homéricos cuando se lanzaban a hablar en público, es también alguien que está ayudado por un dios o una diosa, que está impulsado por la visión de un reflejo especular, acaso invertido, de aquella inocencia que era un puro no-saber. Por eso puede decir la verdad, sortear la hipocresía implícita en la fabricación de un objeto verbal, e incluso advertírselo a sí mismo, como Carrera cuando levanta la voz diciéndose:

**no inventés. no inventés.**

Y más adelante, en el mismo poema, escribe:

Sí; a veces cuando hablamos no hay error: hay  
palabras justas. Dichas  
en la injusticia del decir.

En lo injusto del lenguaje, por así decir, estaría también su posibilidad de acertar, aunque sólo sea a veces. ¿Puede esa injusticia necesaria para que se dé lo justo ser un mal? ¿O el mal será

sencillamente lo que no se dice a propósito, sabiéndolo? El mal como secreto ambivalente, perjudicial pero también atesorado con pasión en el último cofre de la memoria. Leo:

Secreto perdido entre secretos –si el poema  
preguntara y se le dijera (en secreto)  
que su pregunta o su sueño van a la eternidad,

al secreto mezclado al mal,  
al secreto anhelado en el vencimiento del mal.

¿Qué significa el mal? ¿No yace acaso en el fondo de la inocencia como su más nítida posibilidad? Un platonista francés definió al inocente como “aquel que no ha entrado nunca en una dialéctica”, pero en ese caso la estaría esperando, suscitando, al menos como objeto de otros. ¿Cuál es entonces el mal: la forma limitada, hecha de meras palabras, o bien la escasez del lenguaje, o bien la pequeña hipocresía de referirse a algo, o acaso la misma dialéctica? Pero como en Platón, es apenas una ausencia del bien: todo se puede revertir con la última arma, según dice Kierkegaard en el epígrafe del libro de Carrera, o sea la inocencia. Así, el límite se hace ritmo, las palabras despiertan los sentidos, la referencia se torna verdad y la dialéctica se convierte en diálogo, escucha de los otros y de uno mismo.

Volvamos finalmente a la “Casa del fauno”, una casa frágil como los grises granulados de la foto de tapa, que puede derrumbarse en sueños, pero que sin embargo está en un rumbo, a tres cuerdas del arroyo, ¿será acaso ese arroyo una figura del bien, de una fluencia benéfica para que siga habiendo poesía y muchos otros bienes que no están ni estarán en los libros? Al menos eso parece afirmar su levedad, un arroyo que “no pesa nada”, según dice el sueño del poeta, que así, jovialmente, nos invita a acudir, y luego pide una confirmación:

Mi asegurada lejanía entonces  
es la promesa:  
¿vendrán?

–y el deseo como en cada uno,  
en relación infinita al arroyo  
al árbol y a la casa,

esos senderos y formas,  
esas vibraciones y roces  
suelen llamarse “mujeres”

–criaturas hermosas  
que se hamacan entre ramas.

¿No nos está hablando desde el zaguán de la casa, desde el vestíbulo del bien que es el poema, hecho de palabras justas? Y la inocencia de esperar que alguien vaya esconde acaso la máxima lucidez, porque todo llamado llega a destino. Carrera, siempre certero, sabe que cada poema tiene asegurado su interlocutor porque seguirá siendo una promesa antes que un objeto. ¿Podríamos llamar a eso la justicia de la poesía?

### *Nerval y Giannuzzi: el laúd constelado y la torre abolida*

La poesía siempre fue una actividad política, pronunciada en la polis, un hecho público. El extenso argumento con que Platón se dedica a intentar separarla de la ciudad, y que a nosotros nos puede parecer insensato, ofrece una prueba del lugar de la poesía en la educación, en la formación de las palabras que dan el mando, en la persuasión y en la conmoción de la multitud. ¿Por qué nos parece insensata ahora la así llamada expulsión de los poetas de la república? Simplemente porque sería como intentar expulsar a las mariposas y a los gorriones, algo al mismo tiempo vano e imposible. ¿De dónde viene esta idea actual de que un poeta no le hace mal a nadie, de que es una especie de loco inofensivo? Todavía en la Edad Media hay una comunidad que lo escucha, monasterios, palacios, atrios de iglesias. Todavía en el Renacimiento hay grupos de eruditos, nobles o al menos poderosos, que dedican la mejor parte de su tiempo a la lectura de poesía. El poeta solitario, aislado, casi delirante, príncipe desencajado de su época en una torre abolida, como diría Gérard de Nerval, es una invención romántica. Aunque para nada se trata de una invención inmotivada, sino de una formación reactiva. La especialización moderna casi no necesita de esa actividad de escribir que, de hecho, se vuelve forzosamente gratuita, y se une a toda clase de entretenimientos como válvulas de escape para el mundo del trabajo. Da lo mismo ser filatelista, lector de historietas, fanático de los videojuegos, deportista aficionado. Pero no estoy expresando ninguna nostalgia, a la manera del ideal del dandy baudelaireano, por una época más aristocrática. Creo más bien que una vez pasado el trauma romántico, el primer aislamiento, la poesía vuelve a la plaza de otro modo, con la sonrisa del juego y la seriedad de lo efímero que es consciente de su muerte.

Nada más ajeno a la torre romántica que se levantaba desesperadamente en las afueras de la ciudad, en el destierro, ya sin un lugar propio para decir las palabras de la tribu, que el edificio donde Baudelaire puede encontrar una *chambre de bonne*, un altillo, para contemplar desde esa madriguera la vida que se agita en la ciudad moderna, el hormigueo de la multitud. “No tenemos derecho a despreciar el presente”, decía. Eso sería aceptar la condena de la época, como decorar con marfil una torre en la que no se quiere estar, que no se ha elegido. Con ello se afirmaría el carácter pasado de lo que se está escribiendo. Pero el presente también puede ser algo arduo, difícil de captar. Está muchas veces velado por capas, ornamentos, vestigios de múltiples pasados. El mismo Baudelaire tenía que luchar contra todas las idealizaciones románticas de antiguas eternidades, tenía que negar su propio objetivo

de elevar lo fugaz, el instante a la altura de lo intemporal, para que los seres particulares lo afectaran. No obstante, podemos pensar que no hay transmisión sin pasado, y que la conmoción experimentada en el presente deberá transformarse en otra cosa, encontrar su lugar en el lenguaje para no desaparecer con el instante en que ocurre.

He estado hablando de la soledad, una impresión que puede invadir a cualquier individuo en cualquier ciudad, por momentos. Los poetas la registran, por eso pienso en ellos, aunque quizás la sufran más frecuentemente los aislados, los locos, los abandonados. Voy a citar entonces a alguien que era todas esas cosas, Gérard de Nerval. En un poema que tiene título en español, “El desdichado”, cuando este idioma sugería ciertas sombras románticas para el resto de Europa, se lee:

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desgraciado  
príncipe de Aquitania en su torre abolida:  
mi única estrella ha muerto y mi laúd grabado  
lleva el sol negro de la melancolía.

Antes de ahorcarse en un callejón de París, anotaba su declaración del final del lugar elevado de la poesía. Caído de una torre o una celda oscura, el poeta vaga sin sentido arrastrando su ridículo instrumento. ¿Podría dirigirse a alguien más? ¿No está mostrándoles la nada a los que vayan a leer su testimonio? De alguna manera, el hecho de que emita signos, lance señales entre las ruinas de lo que podría haber heredado pero que ahora desprecia, nos revelaría que se dirige a alguien, a algunos otros tal vez. Sin embargo, ¿acaso no se encerró en sí mismo, no se replegó para poder dejar esas marcas y grabar su estrella muerta en la caja de ese laúd que ya nadie quiere escuchar? El adjetivo del laúd en el poema, traducido literalmente, sería “constelado”, quizá en el segundo sentido que tiene en francés, o sea “sembrado de estrellas o de objetos brillantes”, como un vestido constelado de lentejuelas o como el mar constelado de reflejos de luz. Pero también, en lo que ahora es una superstición masiva y que antes fuera una creencia en el destino excepcional, en la astrología, se dice que algo “constelado” es un objeto mágico fabricado bajo la influencia de una constelación. Toda la constelación de la antigua melancolía, con su sol negro al fondo, la torre en ruinas, sirve de escenario y hace a la vez posible que un ser abatido alce por un momento la voz y diga “yo”. La penumbra que lo retiene y a la vez lo impulsa es provocada por la fría luminosidad de Saturno, un tiempo detenido que devora sus minutos para que nada pase. Aunque finalmente

la tiniebla es cierta, el cielo está vacío. En otro poema, Nerval decía: “Dios no existe, no está más.”

En 1967, muy cerca nuestro, el poeta argentino Joaquín Giannuzzi percibe su soledad, la que se necesita para escribir, pero mientras escucha el insólito y anacrónico laúd, piensa en la política, es decir, en la violencia. Dice:

Escuchando en el laúd la nota antigua  
uno ve poetas en el pasado pero no asesinos.

Y el poema se pregunta cómo hicieron aquellos poetas del pasado para salvarse de las “nubes de sangre”, o al menos salvar sus verdades a medias, descontando la otra mitad, el crimen general y reiterado. Sin embargo, el laúd en que piensa Giannuzzi no tiene estrellas dibujadas, ni siquiera muertas o negras. El que recuerda ese inexorable fondo oscuro de las formas bellas, la sangre detrás de la música, está más aislado que un loco como Nerval, que aún cree ser el último de una estirpe, la apoteosis negativa de una tradición. No hay ahora ninguna naturaleza que refleje la retirada reciente de Dios en su retorno hacia las tinieblas. Ese anonadamiento ya pasó. Sólo hay hombres, y en el pasado no se puede ver más que eso: los poemas que quedaron y la energía de la historia con sus calamidades que parecen ir en contra de lo escrito. En esa historia se dio el aislamiento del poeta, aunque no hubo antes una comunidad, una integración del que cantaba salvo en los mitos que constituyen la materia del canto. Sin embargo, afuera del “recluso jardín incorrupto” donde Giannuzzi ubica a los poetas del pasado, hay otras cosas, que no son simples errores del mundo para soslayar. En una especie de antistrofa, evolucionando en la misma escena que quiso construir, el tocador de laúd se asoma y ve que

la estúpida crueldad y el martirio  
no fueron cosas transitorias ni objetos irreales  
que pueden apartarse como una falla terrestre,  
una fractura en la roca, un paso en falso del mundo.

Es más, la crueldad y el sufrimiento ni siquiera fueron, no están en el pasado, siguen acá. La violencia no es un mito sino aquello que desesperadamente se intenta explicar con las palabras, como quien zurce todo el tiempo una tela debilitada que a cada instante vuelve a desgarrarse. Y vemos al final del poema al laúdista, especie de *pierrot* que sin querer



desemboca en el lugar incorrecto, en medio de lo que su mismo anhelo de claridad y precisión había negado. Leo:

Las cuerdas siguen resonando en medio de la masacre;  
la vida corporal de esta madera finamente curvada  
es aceptada como un conocimiento ilusorio.

A fin de cuentas, lo ilusorio, quizás lo transitorio también, era el poema, no la guerra. ¿Acaso no era el laúd también el símbolo de esta ironía en la pintura antigua? Esos laúdes barrocos que se repiten desde la invención de la llamada naturaleza muerta, ¿qué significan? ¿Recuerdan la delicadeza de las manos del *luthier* dándole forma al *luth*, o son más bien un vano y complejo pretexto para el ejercicio de la perspectiva? Y por ejemplo, si un pintor manierista posa una mosca en la curva de la caja del instrumento, y dibuja hasta la sombra de sus minúsculas patas que siguen la forma de la madera doblada para mostrar su maestría, para mostrarse como artista, ¿no está recordando también lo efímero de toda obra, su vida efímera? Pero la sangre de la historia no es una mosca en el laúd, sino el martillo que lo destroza. Una sangre que late violentamente, entre los extremos de la angustia y el deseo que están en los bordes del camino hacia la muerte, en los rostros desencajados de los jóvenes de Caravaggio. El laúd sigue ahí, a un costado de la cama. No es cierto lo que sugiere, lo que cantaba, pero ¿acaso se puede vivir en la verdad? El último verso del poema de Giannuzzi dice: “El laúd rescata un engaño hasta el fin de los tiempos.” Y el fin de los tiempos sería precisamente el instante que el poema escucha, lo que puede ver a través de las palabras. Parece un engaño, pero es una ilusión rescatada, sacada de la torre demolida y enfrentada al torbellino del presente donde todo el pasado se aglomera. Así el lugar del poeta, si puede hablarse todavía con estas palabras, no está en la reclusión feliz de las formas, o quizás sea tan sólo una reclusión intermitente, como la pieza solitaria de Baudelaire, la pieza doble que alberga la manía de escribir y la melancolía de no querer hacer nada. Aunque este encierro viene después de haber visto la calle, de haber experimentado la agonía espasmódica del tiempo en la agitación actual, y el jardín soñado, el viaje o el deseo pueden ser ofrecidos en lo escrito a todos los que viven y que en sus propios encierros toman la droga más terrible en la más completa soledad. El poema debería prestar sus palabras para comunicar esa experiencia, porque todos tomamos esa droga terrible que somos nosotros mismos.

En un poema que se titula “Paisaje urbano”, de 1977, Giannuzzi observa la ciudad a través del vidrio de un café, una perspectiva cuyas posibilidades nuevas habían deslumbrado

también a Baudelaire. Cansado de trabajar, suponemos, el observador se describe sentado, sin hacer nada, en “una especie de fracaso placentero” mirando la incesante agitación del exterior. Leo:

desde la ventana del bar contemplo esta furiosa esquina  
donde los átomos se han enloquecido  
y se cruzan interminables ríos de motores.

En última instancia, el fondo de la materia es de naturaleza caótica, puro azar, y los átomos, al igual que los motores, esconden bajo su aparente estructura ordenada unas fuerzas que se componen para producir constantes aunque mínimas catástrofes. Giannuzzi percibe el resultado caótico de esas unidades perfectamente racionales en sí mismas, o sea el tráfico urbano. Pensemos en los carruajes del París de Baudelaire, cuya velocidad le sustraía al poeta su aureola romántica de vate inspirado, en una suerte de liberación involuntaria de aquella postura, como si un accidente hubiese roto la torre de donde el aurático lírico no había deseado salir, todavía. Y comparemos esa bucólica tracción a sangre, su aspecto de naturaleza rústica para nosotros, con los autos. Entre ambos medios de transporte urbanos y su efecto visual quizás haya la misma distancia que entre la ciencia optimista del siglo XIX y su búsqueda de leyes últimas y definitivas del universo y la incertidumbre de las teorías actuales. Incluso las metáforas científicas son frecuentes en la poesía de Giannuzzi, que tituló justamente uno de sus libros como *Principios de incertidumbre*.

He aquí el mundo  
componiendo una música tan excesivamente humana  
que un accidente no modificaría la situación.  
Yo tomo una cerveza y me pregunto  
si valía la pena, si necesitábamos este tumulto,  
si este vértigo de la materia triturada es digno de nuestra fe.

¿Tiene sentido esa agitación de un conglomerado indescriptible que ya sería ingenuo, demasiado crédulo, llamar “polis”? Como la música, orden a fin de cuentas ilusorio, la ciudad no refleja sino la soledad de quien se asoma a contemplarla. “Estar en la tierra es caer”, dice Giannuzzi en otro poema. Pero el paisaje urbano puede traer también otra clase de preguntas. Porque aunque la música, la ciencia o la poesía sean esquemas, formas vanas de la misma

madera que el laúd donde se acumula el polvo, donde las moscas apoyan las mismas patas que escarbaron ávidamente en la basura, de todos modos forman algo, pueden fingir que el accidente, la inspiración o un número fuera de toda serie estaban previstos, como si los hubiesen esperado. Acerca de la materia triturada, entonces, Giannuzzi se pregunta

si está incubando un orden distinto, una  
desconocida naturaleza,  
donde puedan instalarse los jardines  
que giran prisioneros por mi cerebro irritado.

Frente al espectáculo insípido de los autos que pasan, como si fueran infinitos, persisten los jardines imaginados, la antigua independencia, la felicidad del aislamiento, pero ahora se sabe que son jardines presos, que la desgracia pasajera del poema es el mapeo lingüístico de una cárcel: no poder ser otra cosa que lo que se es, no poder más que vivir con los órganos funcionando y gastándose progresivamente, paso a paso hasta el final.

Gérard de Nerval escribía al dictado, como soñando, o más bien delirando, deambulando miserablemente por las calles de París, las callecitas sinuosas todavía medievales, antes de los bulevares, el macadam, la circulación racionalizada de vehículos; y de alguna manera llevaba encima su torre quebrada, era un vencido que ostentaba sus emblemas, un destino escrito en el cielo aunque no hubiese un Dios. Una estirpe astrológica, pagana, lo envuelve como un manto constelado, aun en el momento en que su cuerpo va a colgarse para repetir la oscilación burlona de los ahorcados de François Villon. Giannuzzi en cambio está despierto, no se entrega a un ritmo dictado como última forma de una comunidad prometida, deseada en la misma materia de la lengua natal. Giannuzzi está más seguro de estar solo y sin embargo mira hacia afuera, quiere hablar de lo que ve, lucha en cierto modo contra la ilusión seductora que escande la poesía desde el fondo del tiempo, desde una infancia en que las palabras eran cosas, sabores, olores. Y desde esa tensa comprobación, sabiendo que el edificio de departamentos no es una torre, ni siquiera abolida, sino una aglomeración de rostros que se ignoran dentro de sus agujeros, le habla al contemporáneo, alguien que, cito,

cruza el asfalto como una degradación intelectual  
con la aterrada certeza  
de que lo sobrevivirán los automóviles.

El poema en que aparece esta interpelación se titula, significativamente, “Esto sucede”. Allí el presente aplasta la memoria, cualquier ademán de estilo se borra con las nuevas construcciones, que a su vez disminuyen el cuerpo de los seres hablantes a la altura de un insecto rodeado de una colmena enigmática, cuya finalidad desconoce. Giannuzzi le sigue hablando al transeúnte, casi como en un reclamo publicitario:

Usted demora el paso, el conocimiento ilusorio  
de una música de polvo en un laúd lejano  
y soplando sobre tumbas y textos difusos  
interroga en fragmentos de madera masticada  
lo que está sucediendo en el pasado.

Lo que sucede, esto que llamamos presente, no puede ser captado sin aquello que parecía disuelto, aplastado y perdido en el pasado. Sobre las tumbas y los textos difusos, en el seno de lo olvidado, se levanta aún el sonido asordinado de otra música, que parecía vana, parecía un desecho, madera masticada, pero es ahora la clave de lo que está pasando. La pared baja de una casa antigua que dejaba entrever un retazo de jardín, y que sólo un paseante recuerda en este instante, esconde el sentido de la torre agujereada con sus ventanas de aluminio y vidrio. Así también el laúd perdido y la soledad delirante de Nerval podrían ser la clave de la soledad ascética de un poeta actual, que a la vez que observa la multitud, la calle, la desigualdad y la trituración general de los cuerpos no deja de escuchar ecos de otro tiempo, el residuo imborrable de lo dicho que hace pensable lo que no pasa, todavía.

### ***Raimondi: una poética industrial***

Ya en el título del primer libro publicado por Sergio Raimondi, *Poesía civil*, en 2001, es posible advertir la tensión, el principio de contrastes que sus poemas exponen. ¿Puede la poesía ser “civil”? Indudablemente que lo ha sido, en determinados momentos, como poesía ciudadana, preocupada por la ciudad o bien al servicio de un estado que la dirige. Sin embargo, la larga y casi interminable estela de esa explosión del sujeto infinito que se llamó romanticismo todavía impide ver esta antigua normalidad de los poemas de circunstancia. Raimondi escribe pues algo que no puede medirse con los rangos del lirismo, la intimidad, la afectividad del romanticismo y sus secuelas. Aunque tampoco se vale para ello de procedimientos vanguardistas; no trata de afirmar una autonomía del poema que estaría en otro lugar, no en la interioridad del sujeto que habla ni en la exterioridad de los objetos, y que en algún momento pudo ser el lenguaje o la escritura misma.

Digamos, anticipándonos a nuestra lectura, que el adjetivo “civil” inclina la balanza y que lo descriptivo pesa más que lo introspectivo. Puesto que lo poético demuestra su ineficacia para la vida práctica de la ciudad. Incluso las palabras más expresivas resultan a menudo contradictorias, quedan desmentidas por órdenes, leyes, rigores de una realidad opaca pero sólida y perceptible. Así, la teoría romántica de la *Defensa de la poesía* de Shelley en su idioma original, sellada por la biblioteca de una empresa de ferrocarriles inglesa, se contrapone al mundo concreto de esos intereses, a los negocios. “Poesía y principio de propiedad/ dos fuerzas son que se repelen”, escribe Raimondi leyendo a Shelley. Pero en seguida critica el idealismo que abandona el mundo de las propiedades para construirse otro, “eterno, único”. Esa idealidad hace posible que coexistan el mensaje defensor de la poesía y el sello de la empresa que se lo brinda a sus empleados para que se cultiven. Los mundos del ideal poético y lo concreto económico están separados porque el primero quiso escapar del segundo y se negó a pelear en ese terreno. Le dice Raimondi a Shelley:

Fuiste considerado  
tal como exigías,  
se te dio el reino  
preferido, el invariable, intangible  
y perfectamente ideal;  
el otro quedó para tus lectores,

dueños y destinados a regir  
territorios más concretos del planeta.

De alguna manera, el pragmatismo económico y el idealismo literario se revelan como dos caras de la misma moneda. Justamente, se amoneda el así llamado espíritu en un idioma que por ello deviene abstracto, buen transmisor de proyectos generales y vehículo ideal para las órdenes, las ejecuciones de planes, la previsión.

Por otra parte, el idioma local se ve afectado por la incertidumbre, la duda, la vaguedad. Raimondi recupera entonces, con marcada ironía, las ideas deterministas que abundaron en varios clásicos de la literatura argentina: el paisaje que incide en la visión de los habitantes, y por lo tanto en su expresión, en su lenguaje. Así leemos el título de un poema que dice: “Causas de la superioridad del arte griego y de su preponderancia sobre el de otros pueblos: influencia del clima y del ambiente”. Lo cual parece una cita de tono vagamente decimonónico. Pero el poema habla de otro tema, como una consecuencia, una lectura localizada de la sentencia del título. En varias decenas de versos se nos describen el clima, el suelo, el ambiente geográfico en torno a una ciudad al borde de la Patagonia, en las llanuras del sur, junto al mar. La velocidad de los vientos constantes, los períodos de lluvias, todo contribuye a marcar ciertos límites que podríamos llamar de habitabilidad. Luego de esto, de registrar cada detalle de un terreno, hasta en sus huellas geológicas, aparece por primera vez la exclamación, una marca de quien está hablando: “y luego, ah,/ la visión confusa del agua y el barro y el agua”. Vemos entonces que la observación sobre los griegos, de cuyo clima nada nos dice el poema de Raimondi, funciona como contraejemplo del ambiente pampeano-patagónico que se describe tan detalladamente, con voluntario prosaísmo. Agua, barro y agua, viento y llanura, dificultades de las estaciones, influirían en algo, por ahora, simplemente una “visión confusa”. Luego, Raimondi consignará dificultades para los cultivos y por último para la fauna; casi nada puede prosperar ahí:

en fin, un ambiente  
de gran inestabilidad en el que sólo existen  
formas de vida muy especializadas, con un alto  
grado, según se explica en los extensos informes  
de los biólogos, de adaptabilidad y tolerancia.

Por supuesto, se habla de la fauna, luego en particular del cangrejo, su rareza, su poca movilidad, etc.

Pero esos animales improbables, resistentes y obstinados deben remitir a la mirada analítica que los destaca, que los pone en un lugar emblemático. ¿Será que el barro local, la confusión salvaje del idioma, incidirá en un arte no preponderante, inferior, más propio del cangrejo que del ruiseñor? Claro, sería una conclusión sarmientina, por así decir. Pero Raimondi la invierte, no sólo por medio de la ironía sino también explícitamente, puesto que el cangrejo se afirma como más real que el ruiseñor, al igual que la economía es más vital que los ideales.

En este sentido, podríamos demorarnos en la tapa del libro, donde figura y se reproduce en el diseño del fondo un emblema italiano del siglo XVI, tomado a su vez de un libro impreso en Bahía Blanca en 1969 y cuyo autor fuera el poeta Héctor Ciocchini. No vamos a pormenorizar las varias alusiones a este poeta que aparecen en el libro de Raimondi, a veces como velados homenajes, otras veces como probables soluciones de continuidad que deberían saltar a la vista apenas pensamos en el tono exquisito, neorromántico, totalmente inmerso en la alta cultura europea de los poemas de Ciocchini. ¿Qué contiene el emblema que estamos obligados a notar por su ubicación y su tamaño? Arriba una mariposa, abajo un cangrejo. Fácil sería ver allí una nueva manifestación de la tensión central de *Poesía civil*, entre lo superior y lo inferior, lo alado y lo que anda a ras del suelo. Más inescrutable parece ser el lema en latín que leemos debajo de la imagen y que podría traducirse, quizás, como “que se apresura lentamente” o bien “apresurada y lentamente”. El cangrejo, además, parece estar apresando con sus tenazas las alas desplegadas de la mariposa. Interpretemos algo: la mariposa, símbolo antiguo de lo efímero, se apresura a volar, pero el cangrejo triunfa, apurándose sin moverse demasiado de su sitio.

Obviamente, esta interpretación, posible pero no necesaria, sólo se limita a fijar en algún punto medio la distancia insalvable que persiste entre la imagen emblemática y el lema latino. Por ese hiato, esa fisura entre imagen y palabra, decía Benjamin, entra la historia humana en las obras, su sentido siempre postergado, siempre por hacer. Del mismo modo, podemos leer en los poemas de Raimondi que enumeran fábricas abandonadas, actividades económicas en decadencia, desoladoras consecuencias de la historia financiera que conocemos bastante, no sólo un avatar de cierto neorrealismo poético, que intentaría registrar la prosa política y las referencias sociales como objetos reivindicados por la poesía, sino también y sobre todo un polo marcado de la tensión que atraviesa gran parte de esta *Poesía civil*. Los efectos crueles de la economía sobre la gente y sobre el paisaje de un lugar determinado no se reducen a

ocupar el lugar de realidades enfrentadas a un lirismo ingenuo y evasivo, sino que funcionan como emblemas del tiempo histórico y de su operación constitutiva: fabricar ruinas.

De allí también que las ilusiones rotas de los ancestros de Raimondi en Bahía Blanca – agreguemos al caso del poeta Ciocchini el más notorio de Martínez Estrada– se exhiban como propias de ejemplares que no supieron adaptarse a las inclemencias de la historia, munidos de alas cuando hacían falta pinzas. Raimondi versifica así un discurso de Martínez Estrada en la Universidad Nacional del Sur en 1958, y escribe:

“Por lo cual debo replicar a quienes  
me dicen que no entrarán nunca  
en los templos de mis ídolos, que yo  
nunca entraré en sus ferreterías”.

Con una oposición cuyo sentido de alguna manera invierte el libro de Raimondi, que declara abiertamente su preferencia por las ferreterías y su desconfianza hacia los supuestos templos. Sin embargo, la tensión sigue siendo la misma, un cierto binarismo estético y político que podría resultar simplificador si no admitiera una lectura emblemática, es decir, historizada, desplazada. Algo así como: los templos de hoy son las ferreterías del mañana, y viceversa. Por eso, Raimondi concluye:

Ahora  
es fácil advertir su obstinarse ciego,  
el clima general de batalla, el énfasis  
de una ocasión en la que no era posible  
hablar sin predicar o pensar sin fe.

La ceguera del profeta autoproclamado, que en realidad excavaba su guarida a tientas en las zonas sepultadas de una cultura remota, se afirmaba en esa alegoría del templo, en las tentativas de elevación, de vuelo o de vanagloria. Pero aunque predicaba y pensaba con fe, según Raimondi, no olvidaba el barro, el suelo del cangrejo. En lugar de pensar una cultura que debe construirse, ya sea templo, edificio o algún otro emprendimiento con ínfulas progresistas como educar al soberano, entre una alegoría y otras nuevas, que a la vez descifran a la primera y la vuelven imposible, se introducen las catástrofes de la historia, y entonces sólo es pensable una cultura como conjunto de herramientas o como restos de padecimientos



infligidos y apoderamientos consumados, algo para tomar con pinzas aun cuando sea ineludible hacerlo.

En otro poema, titulado con el nombre científico del animal insignia del que venimos hablando, es decir: “Filum Arthropoda, clase Crustacea”, se describe la estructura de su anatomía. Y quien realiza esa operación lo hace con una perspectiva biológica, sin demasiadas interpretaciones, excepto algún momento especulativo acerca de la funcionalidad de cada órgano del cangrejo. Se puede pensar el cangrejo como “un collar de nervios”, una forma que pareciera cerrarse sobre sí misma, concentrarse, pero que a la vez se niega a tener un núcleo; hay partes que se controlan independientemente de las otras. La única función del centro nervioso que podría llamarse cerebro es evitar la contracción inútil de las pinzas. De donde Raimondi concluye que “en la cabeza/ no hay estímulo sino inhibición”. El movimiento se produce casi automáticamente, así como se desarrolla por sí sola la carcaza. En verdad, el cangrejo no tiene una cabeza, no hay en él la más mínima pretensión de pensar. ¿Debemos entender entonces que la excesiva cabeza humana ha hecho crecer proporcionalmente la función inhibitoria del cerebro? Apartarse del automatismo para siempre, internándose en el laberinto artificial de la cultura, sería el acontecimiento inmemorial, irrepresentable, que explicaría la melancolía del naturalista que nos habla en el poema. El cangrejo es feliz en su fragilidad, su subsistencia automática, incluso en su probable extinción. Secreta su corteza sin querer y luego debe mudarla porque no crece con el resto del cuerpo, como una poética, una filosofía, una ciencia o una economía involuntarias, descartables, poco perjudiciales salvo por defecto. Ya que sin la coraza vieja y hasta “la formación de una nueva costra”, escribe Raimondi, “el ejemplar/ se vuelve vulnerable al extremo”.

Aunque esta periódica, inevitable vulnerabilidad le ha dado ojos al cangrejo, compuestos de “miles de ommatidios/ cada uno con un campo visual/ particular y una córnea propia”, más bien antenas que ojos, varillas minúsculas con mirada, que en la dispersión pierde agudeza para ganar velocidad en la captación de peligros cercanos. Pero esa aparente astucia de la razón natural para remediar un error, la coraza que no crece, con un suplemento de otra función, los ojos hipersensibles al movimiento próximo, no siempre se muestra eficaz. El poema termina con una nueva alusión a la vulnerabilidad del crustáceo en observación. Pues todas sus prevenciones, su prudente acopio de defensas debidas al azar que lo adaptó a una zona, tanto la carcaza como las pinzas y los ojos compuestos, no le han evitado nunca ser fácil presa de sus enemigos naturales. Sin hablar de este animal que ya no lo es, que lo clasifica, lo estudia, y lo captura con extrema sencillez para fines naturalmente incomprensibles.

El poeta, como el naturalista, inhibe la naturaleza, pero sólo en este momento en que piensa su tema, compone, proyecta. En otro aspecto, del lado del cuerpo viviente que sigue teniendo y sigue sujeto al desgaste y a la muerte, hay un automatismo que le es propio y le recuerda que no se trata solamente de conceptos, ni de temas, ni de posiciones tomadas. Me refiero al ritmo, quizá el elemento más notable de la poesía de Raimondi. Allí radica su industriosisidad, en esa regularidad perfecta de cada poema, que de alguna manera lucha contra la mera descripción de problemas industriales, de políticas productivas o de poéticas reactivas. En la tensión entre ritmo y discurso vuelve a plantearse el sistema de contrastes de Raimondi, como en la oposición temática que mencionamos antes entre lirismo y prosaísmo, o entre visión romántica y mirada realista.

Pero del ritmo de *Poesía civil*, que en nuestra lectura emblemática sería el andar automático del cangrejo, no podemos señalar más que sus huellas en la playa, su modificación en el orden de las frases y su incidencia en los límites de la presentación de cada tema. De tanto en tanto, una palabra cambiada de lugar, puesta como epíteto enfático aun siendo un término técnico o a veces cuantitativo, nos hace ver la huella de una obediencia al ritmo, ese factor involuntario que sí es un estímulo y no una inhibición. Entonces imagino que las pinzas del cangrejo que Raimondi eligió para su sello personal han apresado una palabra y la han puesto un poco más allá o más acá, y luego el ritmo ha seguido su marcha como el crustáceo, yéndose de costado y mirando a todas partes por si había algún peligro de caer en la flagrante trampa de la poesía sentimental.

## *San Cucurto*

Las dos novelas breves de Washington Cucurto que componen *Cosa de negros* parecen describir un ámbito y fascinarse con su lenguaje. Pero todo ese mundo de cumbias y bailantas, con su rosario de hallazgos lingüísticos paraguayos o dominicanos, no es más que la apariencia necesaria para que una escritura, un estilo imponente fabriquen su propia totalidad.

En el fondo, *Cosa de negros* es un tratado sobre el amor y sobre la fabricación de un idioma. Y acaso el tropicalismo de lo que se cuenta sea tan sólo un homenaje para el único nombre que, se nos ocurre, podría compararse con lo que estamos leyendo, con su intensidad y su despliegue, el cubano Reynaldo Arenas. Las aventuras desaforadas de los personajes, entonces, importan menos que la velocidad a la que cada mínimo acontecimiento se hunde en un torbellino de figuras, esa velocidad con que lo efímero roza las evidencias de un cuerpo tenso.

Cucurto experimenta en cada párrafo, en cada momento extático de decir algo, contarlo, confrontarlo, la mutación constante del lenguaje. Es decir: las palabras estaban allí, dispuestas, pero algo en su origen las hace extrañas, porque quien habla no las inventó y tiene que moverlas, agitarlas, para que por instantes sean la prueba de que su deseo, su muerte y su felicidad antes no existían y ahora sí. Y entonces el mundo puede animarse o detenerse. Leemos: “El mundo tipea a cada rato. No para. Está escribiendo su obra cumbre en la cual todos somos protagonistas. Y eso es volver a nacer.” El mundo culmina en cada uno con esas palabras que logró darse, que alcanzó a sustraer con su movimiento más vivo de una ciega combinatoria de términos preexistentes. Pero también el movimiento puede llevarnos a decir que ese amor a lo que hay, cuando se acaben las palabras, habrá de terminar. “Las estrellas están muertas y yo también voy a morirme como las sombras, como los dioses, como las cosas.”

A los protagonistas de las dos novelas de Cucurto los mueve el amor, o más bien el deseo de perderse en el sexo de una belleza tan inesperada que no parece de este mundo, o de ese mundo que se nos cuenta. ¿Una definición del amor? Entre varias que podríamos extraer de *Cosa de negros*, he aquí una: es lo que nos somete. Por lo tanto, el personaje se somete a perseguir sin descanso eso que llevaba siempre consigo y que se ha despertado por la visión o el roce de otro cuerpo. Y la belleza de los relatos está en que nada los detiene, ningún reparo moral obstruye sus persecuciones, por lo cual los embrollados obstáculos no son sino materia, tema episódico, molinos frágiles para la locura avasalladora de los enamorados. Construir esa fuerza con que el desolado héroe puede hacer maravillas en un mundo dado es quizás el

trabajo y el goce del novelista. Tal vez por eso también Cucurto no deja de exhibir su fábrica de mundo, que no es una máquina de narrar, que nos devolvería a la tristeza de la combinatoria y sus razones, sino un organismo, algo que tiene un ritmo o un latido, aun cuando haya sido reanimado por una sustancia artificial que llamamos literatura.

Si en la segunda *nouvelle*, la que se llama *Cosa de negros*, se impone la parodia, en una serie de episodios cuya sucesión mantiene una especie de tono medio, de intensidad sosegada por el narrador que informa en tercera persona, en cambio el yo de *Noches vacías* busca el éxtasis de su propia voz y en lugar de un firmamento detenido, dibujable como parodia del mundo, nos describe a cada momento los estallidos, los cometas, las alucinaciones en ese fondo oscuro, llenando de luces el vacío de la noche con sus palabras, aunque sólo para vaciarla de nuevo al momento siguiente y empezar a correr desesperadamente hacia otro éxtasis. Pero se trata de experiencias con las palabras, es decir, se sigue tratando del amor.

Para el narrador del segundo relato entonces, que puede contemplar a cierta distancia la persecución amorosa de su personaje (que además, colmo de la parodia, se llama Washington Cucurto), “el amor es mezquino”, según dice, “nos entregamos a una y dejamos a todos”. Pero en la versión interior, o anterior si quieren, de *Noches vacías* leemos: “Mi animalesca me infla el corazón con aire de alientos de boca dulce, con colores de miradas. Mueve su cuerpo como una gacela enloquecida por la erupción de un volcán.” ¿No es algo muy diferente a la separación, el aislamiento del mundo? Nada es ajeno entonces; el instante efímero, la música, las miradas de los otros, los cuerpos de otros, los planetas, las estrellas y la anticipación de la muerte. “Un exceso. Eso es el amor”, nos cuenta el personaje, su voz que ahora lo entiende todo: “exceso total. Pura velocidad, un auto a toda velocidad sin paredón a la vista, y nosotros con ese miedo a estrellarnos que no nos deja dormir”. El que ama, el que habla entonces es poseído por su deseo, por esas palabras que hace suyas. El primer personaje es movido, agitado por la cumbia o el mundo que lo lleva de los pelos hacia objetos, luces que son mujeres, cuerpos que son embriaguez y borracheras que son pura ansiedad sin límites. El otro, el paródico, el que sofoca la cumbia en la segunda novela, hace que el mundo se mueva con su música repetida, con sus episodios que son siempre la misma sorpresa. Cucurto, ese que firma el libro como tercer personaje, exhibe su dominio para contar sin las mecánicas de la narración, sin esas pobres lógicas. Pero en la voz que padece sus *Noches vacías* va más allá del saber y de lo que se cuenta.

Es una voz iluminada que llega a decir: “La noche me manda de nuevo refucilazos. Una ráfaga ocupa el espacio. ¿Será el cometa Halley? La luminiscencia me mancha la cara. Me agrieta los ojos. En el cielo están todos bailando, chocándose, haciendo explosión entre ellos.

Los astros, las constelaciones, los planetas.” Una voz iluminada por el amor, que acaso encuentra en las bailantas y en las cogidas violentas y clandestinas lo que San Juan de la Cruz creyó encontrar al escribir:

Cuando más alto subía  
deslumbróseme la vista,  
y la más fuerte conquista  
en lo oscuro se hacía;  
mas, por ser de amor el lance,  
di un ciego y oscuro salto  
y fui tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.

¿Adónde, si no, se dirige el abyecto y espiritual personaje, mirando hacia arriba cuando su sed de abajo le muestra una noche oscura y lo pierde? “El cielo era como un gran espejo en el cual podía reflejar mi cara, transparente como el agua de una laguna. Allí, musical, colorido y encantador, estaba ese gran pozo austral en el que todos quisiéramos caer, y hacia el cual, sin embargo, hay que subir”. Hasta que finalmente se pueda caer, pueda dejarse caer, como caen las palabras al ritmo de una voz para captar esa nada que es un tono o una modulación. Cuando ya no hay nada que contar, empieza algo más que vana literatura. La última frase de *Noches vacías* parece decirme, o quiero creerlo así, que una vertiginosa subida ha comenzado, la ascensión que recoge en sus palabras halladas el intenso placer de existir, a pesar de todo: “Soy un perdido”. Eso es todo.

### *Schilling: variaciones sonoras del silencio*

Leyendo *Mudo*, se confirma algo: que un poema no es lo que parece decir, aunque tampoco su forma de decirlo. En la forma del verso blanco con una cierta medida cabe un mundo, o varios, como lo demostró Shakespeare. Lo que constituye un poema que ha pensado a la vez su límite y sus posibilidades sería una manera propia de interrumpir la repetición del ritmo. Esa recurrencia lo instauro, lo hace seguir, pero las once sílabas de cada línea prosiguen no como un caballo desbocado o al galope, sino como un paso que de pronto se frena y vuelve a comenzar: el caballo ante un obstáculo, un río, un incendio. O más bien el caballo sometido a un golpe de rienda que lo hará dar vuelta.

Guillermo de Aquitania, al comienzo de nuestra tradición métrica hecha de sílabas contadas, compuso su poema acerca del verso durmiendo sobre un caballo, el poema de la pura nada. Por eso lo que frena el ritmo en un instante será siempre un despertar. Según Giorgio Agamben, “el elemento que frena el empuje métrico del verso es para el poeta el pensamiento”. Ese pensamiento es prosa de repente adivinada más allá del metro, olvido del ritmo que sin embargo sólo el ritmo hace posible. De eso habla *Mudo*, ritmo y pensamiento o invención. El ritmo se piensa entonces hasta el límite como exploración continua de las posibilidades del encabalgamiento, donde la diferencia entre las cláusulas sintácticas y la medida del verso, su no coincidencia mejor dicho, provocará a cada paso un despertar. *Mudo* es un sueño donde constantemente se nos dice: “esto es un sueño”, y despertamos, pero de inmediato volvemos a dormir sobre el caballo y su paso.

Pero veamos qué dice la prosa de *Mudo*, su avance, que es la materia del sueño:

sólo si  
mueve los labios puede suponerse  
que habla, no tiene lengua, no conoce  
su propia voz.

Estamos al comienzo, hay un personaje que no dice nada, o que no puede decir y por eso dice las variaciones de la nada. Aunque de a poco la no-palabra, todo lo que no habla empieza a hacerse presente. Los ruidos de animales e insectos, los chasquidos de ramas, gritos humanos o inhumanos, son los sustitutos de una expresión imposible para el que no tiene voz, ni puede

soñar con tenerla. Y desde allí, desde lo minúsculo del gusano o la brizna de pasto, el mudo imaginaría todas las formas corporales de no hablar que caben en el pensamiento.

Una de ellas, que me gusta acaso porque cualquiera querría ser o tener esa mutación deseable que está oculta en la mera posesión de un cuerpo, dice o supone que

sería una mujer desnuda, sola,  
con los ojos cerrados bajo el sol,  
sin ningún pensamiento en la cabeza  
más que tostarse y refregar su piel  
con cremas humectantes.

Podría pensarse que desde el insecto al animal, a la mujer desnuda, hasta las constelaciones imaginadas en el cielo, las hipotéticas metamorfosis del personaje siguen un curso ascendente, una cierta mística del silencio. Todo lo contrario. El mutismo, imposibilidad de hablar, se opone al silencio, posibilidad de callar, como la materia se opone al así llamado espíritu. Lo mínimo, lo residual es el secreto formal, la estructura repetida de lo celestial:

y ser polillas, mariposas, restos  
de alas incinerados que la brisa  
dispersa en remolinos tan complejos  
como los espirales luminosos  
que las galaxias trazan en el cielo  
nocturno.

No hay en la escala de los seres nada que instaure una jerarquía, salvo las palabras, que justamente faltan y siempre van a faltar.

Y si la contemplación de las vanas formas de la materia no conduce a nada, el inventor, el versificador, ese personaje que sí habla y se dedica a suponer cosas sobre el otro, tendrá que registrar lo único que no es materia pura, las palabras, lo que éstas hacen con el mundo. Si dicen que el silencio es oro, habrá que pensarlo y comprobar que nadie le pagó al mudo y que no es rico. Una idea, se me ocurre, del poeta y su supervivencia en la época, o del antiguo bufón shakespeareano que lo representa con su verborragia y su resentimiento, sería que le pagan para que no hable, no escriba; se le paga cuando hace otra cosa para vivir y se distrae de la voz hueca que pone en sus palabras y que las vuelve inutilizables, materia en

descomposición a la que toda circulación se ve entonces reducida. Pero el bufón sabe que el poder es una atribución de las palabras y que un absurdo juego puede revelar en cualquier momento la impotencia y la nada. En el cuerpo del mudo, después del cosmos, se imagina entonces una política: países, territorios, mercados, dueños de palabras autorizadas. Aunque en un momento dado ese cuerpo deja de ser metáfora de otra cosa y se hace enfermedad literal.

¿Qué países parecidos  
a infecciones están modificando  
sus territorios justo bajo el límite  
de su piel? ¿Qué negados hijos vuelven  
a nacer en su vientre masculino  
a modo de tumores?

Otra analogía parece inevitable: las palabras o el espíritu son al cosmos material lo que el cáncer para el cuerpo, una forma visible de la entropía que invierte el crecimiento y acelera la muerte. Pero también el mudo, en su tácita gestualidad animalesca, revela la nada de todo aquello que ignora la muerte; los hijos fueron negados porque ninguna palabra puede darles un nombre, y la materia callada ejerce su venganza empujando al solitario hacia un fin que casi sería una redención.

Hablo de la redención del soldado que en el instante de ser alcanzado, abatido, recupera la memoria de su infancia, canciones aprendidas que son palabras vivificantes, lejos de las marchas de los carniceros y los que mandan. Canción de cuna, guardada en lo más recóndito del mutismo que anticipa ya, bajo la herida de la muerte, el punto final, pero la canción lo demora en sus asonancias de siete sílabas, en la inmortalidad de la niñez cuando el dolor a veces parecía detenerse:

—No tengas miedo niño /  
mamá te está cuidando / Sé feliz  
que el camino / termina con los llantos—

Canción ambigua que glosa para estudiar su lógica contradictoria: ¿no hay que temer porque todo llanto cesa con el correr del camino, o bien hay que ser feliz ahora, en el presente del camino, porque los llantos vendrán al final?



Los problemas lógicos no están ausentes de este libro, pero siempre bajo la forma de una imposibilidad de discernir las alternativas cuando se trata de experiencias. Mudo, ¿como mudez, mudanza o mutación?, investiga Schilling: “yo mudo, yo me mudo, yo soy mudo”. Sin embargo, las tres opciones semánticas no se excluyen, van juntas, porque mudarse de un lugar es una transformación, un despellejamiento, amputación o fabricación de órganos, y al mismo tiempo es hacer silencio sobre lo abandonado, ser sin quererlo un mudo sobre lo que uno fue y ya no podría reconocer, sin recordar nada expresable acerca de esa casa donde nació y murió la forma preliminar, acaso más feliz, de uno mismo. Sólo la piel permanece con nosotros, afirma el poema de Schilling:

para que todo cuerpo reconozca,  
en la piel con que duerme cada noche,  
el lugar destinado a ser su tumba.

Quizás se equivoca, quizás es otra ilusión de esa particular metafísica de la materia que exhibe el observador del pobre mudo. ¿Quién puede decir que cada noche baja a la misma tumba o es el mismo? O tal vez sólo el mudo pueda no decirlo y estar entonces amordazado, enterrado en su cuerpo-tumba siempre igual a sí mismo.

Oigamos algunas preguntas finales, las notas de incertidumbre y retorno al principio que cierran el poema:

¿Quién calla por la boca de ese mudo?  
(...)  
¿Quién duda, quién afirma, quién repite  
sus gestos y sus frases? ¿Quién le ruega,  
quién habla de sí mismo en otro idioma?  
¿Quién intenta decir con sus palabras  
la historia de la noche y la del día?

Está pues, ahora interrogándose a sí mismo, el versificador. Él también calla, no se expresa, puesto que ha decidido comenzar donde la propiedad de su voz termina, ha elegido hablar del mudo, aun cuando ponga en la boca silenciada, en gestos o frases imposibles dentro de la cabeza ajena, toda su filosofía shakespeareana de la materia en mutación constante como la

variación histórica de las lenguas, y también del idioma en su materialidad inestable como la composición y descomposición incesantes de los cuerpos orgánicos e inorgánicos.

Posible último terceto, que se cerraría circularmente, en un movimiento dantesco que nos habría escamoteado la persecución de la rima, dado que el último verso de la última estancia recupera el primero de todos:

¿Quién admite, quién niega, quién insiste,  
quién va, quién viene, quién susurra, quién  
comienza cuando todo se termina?

¿Quién habla, entonces? O más bien, ¿cómo habla de sí mismo callándose, inventándose mudo a caballo del metro, como un príncipe cansado que recorre su reino sin esperanza y vestido de jovial bufón? Diría que habla de su propio movimiento, de suponer, preguntar, imaginar, inventar, sólo para que lo dicho exceda esa misma medida rítmica en donde fue posible, de donde habría surgido. La cualidad así expresada podría llamarse “versatilidad”, según una definición de Agamben que dice: “El verso, en el momento mismo en que afirma su propia identidad rompiendo un nexo sintáctico, se ve sin embargo irresistiblemente atraído a inclinarse sobre el siguiente verso, para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí: esboza un paso de prosa con el mismo gesto con que da testimonio de su propia versatilidad.” Se trata entonces de pensar el encabalgamiento, el corte de los versos y el corte de las frases, la sonoridad reactiva del poema, que refleja una interioridad del idioma, referido a sí mismo, y enfrente, el doble mudo del sonido, el sentido en prosa que hace caer cada verso sobre el siguiente, en una feliz abdicación de su momentánea independencia.

Sería difícil encontrar entre los libros más cercanos uno que se planteara tan radicalmente los problemas del ritmo, en toda su complejidad que obviamente no consiste en contar o descontar las sílabas de cada renglón escrito. *Mudo* es a la vez el poema, la canción, y su explicación etiológica, la razón. De allí que a la versatilidad que se le encuentra o redescubre al endecasílabo en castellano, para hacerlo sonar en múltiples registros y con las más diversas formas sintácticas, deba añadirse el pensamiento de la voz, de su doble fondo, donde a veces el sinsentido, que es sonido, expresa la verdad del decir así como lo involuntario puede expresar la verdad de la voluntad.

### *Arteca: la combustión de los nombres*

Aunque no parezca el tipo de pregunta que se le haría a un libro de poemas, surge de inmediato esta interrogación prosaica: ¿qué quiere decir *Bestiario búlgaro*? No como si hubiera una intencionalidad, por supuesto, sino tan sólo desde el punto de vista del título, como si dijéramos: ¿qué quiere decir “bestiario”?; o bien: ¿por qué Bulgaria? La misma imagen de la audaz edición de Vox invita a una contemplación de su enigma, antes aun de abrir el broche que encierra en cartulina naranja el pequeño volumen alargado. Vemos allí unos seres con cabezas de animales, tótems, figuras del Bosco. Adentro, en la tapa propiamente dicha, se yergue una de estas figuras en posición de declamación, pero la mano en el corazón sostiene además una especie de estola que es en verdad la piel del animal cuyo perfil de hocico ganchudo ocupa el lugar del rostro. El recitador que suponemos con cabeza de oso hormiguero aparece contra un fondo de letras manuscritas en alfabeto cirílico. ¿Acaso todo esto nos anunciaría un exotismo, una Bulgaria como desfile de atracciones armado para el visitante? Los poemas nos van a desmentir, al menos en parte.

En *Bestiario búlgaro*, Europa oriental, reducida a sus marcas menos elocuentes, a nombres propios, lugares, personajes sin mucho detalle, permite decir lo más cercano desde la máxima distancia. No podría confundirse con un libro biográfico. Tampoco el apellido de Arteca, si es preciso decirlo, parece tener resonancias del Adriático o el Danubio. Sin embargo, se relaciona con un procedimiento precisamente argentino. Pienso en *Austria-Hungría* de Perlongher o en la aparición de los Tadeys en la nieve acaso rusa de Osvaldo Lamborghini. Lo aparentemente exótico se enrarece entonces, simula encerrar una clave aunque quizás no exista, no pueda existir. ¿Existe Bulgaria, existe Yugoslavia? Pero, ¿acaso no es lo mismo preguntarse: existe Argentina? Lo que insiste, si pensamos que la existencia exterior sigue siendo indemostrable, son los nombres, que en el libro de Arteca abundan: Oslobodenje, Kafallo, Dimitrov, Devnia, Andro, Plovdiv, Bansko, Struma. Como notas de un color que se aplicara de manera abstracta, geométrica, sobre un cuadro figurativo, sobre el caos de la representación, los nombres que remiten a ese margen de Europa, o más bien al imaginario que los reúne en una constelación de transliteraciones de un alfabeto desconocido, imponen orden en los poemas de Arteca. Hay alguien que tiene un nombre en un lugar que tiene un nombre, entonces algo se percibe, algo pasa. Al menos el cálculo del ritmo, la rareza idiomática de ciertas frases violentamente encabalgadas no flotan en el aire, no vuelan hacia ningún lirismo. No se trata de espíritus búlgaros, yugoslavos o rusos convocados a una sesión

por medio de un mecanismo repetitivo; son cuerpos, que antes de ser cadáveres perciben, piensan o alucinan algo, cuerpos dados en puntos dados del planeta. Puntos donde se da la miseria o el desasosiego bajo formas estadísticas o de política internacional, por ejemplo, cuando leo:

Relevantes, ausentes  
en la mayoría de los hijos  
una asfixia elimina mi sosiego:  
se pulverizó la siembra.

Y más adelante:

Ahora el color del aire que ladea  
el Struma aprieta en forma fiel  
mi cara de hongo. No tienen,  
veces que sí, frío: ellos.

Los cuerpos entonces, anclados en el nombre, están dados también en el tiempo. Aunque no en el tiempo de la historia, de las fechas, sino en el tiempo del desgaste físico, de la entropía que irreversiblemente conduce al equilibrio final del sistema, o sea la muerte. Así la misma oxigenación, el mismo acto de respirar añaden más conciencia de ese desgaste que afecta tanto al cuerpo como al mundo químicamente alterados. Leo:

Nuestra débil propina de monóxido  
se agrega desde afuera, en pausas,  
sentimos cómo arriba y abajo  
cada astilla se reintegra a la carne

y todo sufrimiento a la bocanada.

El monóxido exhalado es prueba de mortalidad y se une a otros restos, sobras que buscan licuarse, pero que finalmente se acumulan, contaminan lo que tocan. Y cuando a los cuerpos les falta el calor en medio del hielo invernal, se acarrea materia combustible y el carbón de

piedra, entre otras cosas, agregará su residuo al aire, como el petróleo quemado por los barcos cargueros deja su huella en los ríos de la cuenca danubiana.

Sin embargo, algo en *Bestiario búlgaro* se resiste a confirmar la desaparición de los cuerpos. Por un lado, como dijimos, la insistencia de los nombres, alegando una visión particular, cierta lucidez sobre el funcionamiento del mundo, como el nombre de Canetti que desde el limbo de los grandes autores le advierte con suspicacia a un artista del *objet trouvé* que acaso olvida la fatalidad de los hallazgos. Por otro lado, que sería el aspecto material de lo anterior, se trata de un libro sobre la escritura. Los nombres se recuerdan como cifra de una huella, escrita o abandonada. Desde la noticia de un diario en medio de la crisis hasta el contorno de una miniatura bizantina que se percibe como rastro de algo, las huellas inciden en el presente registrado, dicho. A veces la misma fragilidad de la huella, dejada como al descuido por alguien o por una época o un conjunto organizado, parece protegerla de la destrucción, mientras que los grandes monumentos, los más voluntariosos anhelos de perduración se precipitan en la ruina. Recordemos, fuera del libro de Arteca aunque como posible fondo de estas imágenes traspoladas de Europa oriental, a los colosos del camarada Stalin cuyos pedazos se arrojaron en la estepa o acaso sirvieron para supuestos proyectos artísticos del reciclaje, alternativos de un mercado inexistente.

Pero más allá de la dialéctica entre el desgaste inexorable y el rastro que resiste, la escritura aparece de modo concreto incluso en la curiosa forma de los versos y las frases de Arteca, que lo alejan de cierto manierismo del significante para acercarlo al ingenio del concepto. Si bien los aparentes retruécanos parecen detenerse a cada paso en la textura, en la superficie de las palabras, aun así, está lo dicho, lo transcripto por ignotos “polígrafos de crónicas profanas” –un endecasílabo con un juego de aliteraciones digno de Rubén Darío– a quienes les cae la amonestación de un arte poética remota: “no te vayas/ en falsas promesas: afina el trazo/ que te apetezca”. La anónima contratapa del libro cita tres frases y las califica de tales. ¿Son frases nada más? La conjetura de esa contratapa es que acaso remitan a otras frases. Pero esa hipótesis se queda en la primera estación de *Bestiario búlgaro*, en el ingenio y el ritmo contado, en la selección inusual de algunas palabras, no llega a tocar lo que en épocas barrocas llamaban la sustancia del retruécano, su materia. Se puede decir que el oxígeno que respiramos para vivir es también prueba de la oxidación que consumirá nuestro cuerpo, pero además del ingenio, la agudeza en el decir, está el hecho de que efectivamente es así: nadie que no tenga un cuerpo puede estar leyendo estos versos –es sabido que los muertos escriben pero no leen– y quien lee percibe el tiempo que pasa y su propio paso. Como íconos desdibujados de ese paso, los idiomas contienen nombres propios cuya falta de significación

general permite conservar la ilusión de que no se está muriendo al respirar, es decir, al leer. Arteca escribe:

Después de todo el color local  
será un mismo sitio donde dormir  
luego de muerto.

Entre tanto, habrá óxido, algo de carne, energía arrebatada a los otros, hasta de los difuntos que se leen con la avidez de un compulsivo predador. Así en Arteca, como emblemas de un mecanismo de movimiento perpetuo pero que funcionara a costa de organismos, aparecen insectos que se devoran entre sí, comidos por sapos, cazados a su vez por ratas o pájaros, hasta llegar a los dueños de los nombres, en ocasiones arrojados a la intemperie por sus congéneres o encerrados para que mueran contemplando la fauna a mano.

Sin embargo, aunque parezca tener iguales resultados que el desgaste, la predación implica en cambio un constante reinicio de las cosas, y de alguna manera, aun sin que supongamos este consentimiento en el autor –al fin y al cabo es un nombre–, el lenguaje señala la intensidad del eterno retorno, la repetición incesante bajo la forma de los nombres y su posibilidad de reiteración. Si puedo decir Plovdiv, Dimitrov, lo mismo que Canetti o Simic, sonidos y letras sin otro sentido que la indicación de alguien probablemente inexistente, entonces no toda huella se habría de consumir, no toda la materia entra en combustión. Al menos en el reino de las palabras, donde ejecuta su ritmo Mario Arteca, el insecto no se pierde del todo entre las manos de la mantis en oración. ¿Será la poesía también la prueba o la resistencia opuestas contra el alegato de la comunicación entrópica de los idiomas, tan mortales como nosotros? La discreta inactualidad del fraseo de Arteca, acentuada por el imaginario de otra geografía, parece indicar que su modelo no es el habla, la naturalidad de lo que muere, sino el plumazo, la chispa que una mano encuentra sobre algún papel y que hace prender por una hora el carbón del idioma, ¿quién puede decir que la luz no será visible de lejos y a muchos años de distancia?

### *Cassara, Bossi, Cazes: fuera de contexto*

Se ha descrito la novedad de la poesía escrita en los años '90 como una suerte de neorrealismo, a la vez fragmentario y vinculado con los efectos de esa palabra que suele llamarse “política” a secas. Aunque quizás lo nuevo no era el contenido de verdad para los poemas de esa década, sino más bien una necesidad crítica de encontrar las diferencias más adecuadas para el calendario.

En el prólogo de la notoria antología titulada *Monstruos*, Arturo Carrera escribe: “La poesía de los jóvenes parece acercarnos con *zoom* lo trivial de las hablas; trae el *sermo plebeius* y lo instala tranquilamente en el poema.” Pero lo que se oculta en ese acercamiento parcial, que parece confiar en la inmediatez de lo real y en la posibilidad de transcribir lo hablado, es la experiencia de la lectura, ese mundo de los libros que se transforma en una manera de contarse la propia vida. De algún modo, en toda clase de poesía existiría esa conjunción entre literatura y vida, donde la experiencia aparece filtrada por lo que se ha leído, imitado o negado, y donde también las lecturas encuentran su eficacia en la medida en que permiten darle forma, componer esferas de palabras que vayan refractando los acontecimientos, episodios, fantasmas.

Me voy a referir pues, muy brevemente, a tres poetas que publican sus primeros libros durante los años '90, en cuyas voces puede oírse tal vez esa experiencia de la lectura que lleva a escribir poemas y esa lectura de la experiencia que descubre lo poético en los sucesos del deseo, las sensaciones y la incertidumbre.

Tomemos primero uno de los libros-miniatura de la editorial *Siesta*, publicado en 1998: *Juegos apolíneos* de Walter Cassara. En el epígrafe, se lee que “ya todo estaba escrito”. ¿Para qué seguir escribiendo, entonces? Obviamente que no para ser original, ni fundar nada. Ni el más mínimo asomo vanguardista se percibe allí, salvo que la última vanguardia justamente pueda ser la total negación de esa tradición de innovar. Lo nuevo no importa demasiado en los breves escritos de *Juegos apolíneos*, cuyos motivos pertenecen al abigarrado y a veces excéntrico acervo de la literatura y la mitología grecolatinas. Están los antiguos dioses y semidioses, los héroes homéricos y las figuras anónimas, Sócrates y Petronio, pero también Heliogábalo y otros seres emblemáticos de un exceso que no se parece en nada a la noción nietzscheana de lo apolíneo. Todo sería más bien dionisiaco, como relatos de la embriaguez, el goce y el deseo inmediatos de cuerpos jóvenes, donde el juego terrible de la vida mortal, efímera, hace brillar aún más los instantes de una experiencia plena, de éxtasis, incluso

cuando se expresan a través de personajes míticos porque un cuento demasiado humano no podría darles cabida.

Orfeo es decapitado, las Moiras tejen y cortan los hilos de la vida, y contra esos telones de la excesiva Necesidad se recorta un efebo, un momento de la belleza manifestado corporalmente. Y esa voz antigua que Cassara imita para decirse a sí mismo, como un retorno del consejo del *carpe diem*, nos advierte:

otra vez no brillará el mediodía  
para nosotros, ni el laurel durará otro verano.

Y al final del poema, leemos:

Bebamos, nunca más beberemos;  
que esta copa, mosto eterno en labios  
de dioses, riegue la tierra de hoy.

Pero quizás haya algo más que el lema de aprovechar el presente en la inmersión de Cassara en la orilla extática de la Antigüedad. Baudelaire definía la actitud moderna como una visión de lo eterno en lo efímero, ver la idea de la belleza en lo más fugaz. Y acaso lo mismo sucede en *Juegos apolíneos*, donde los cuerpos jóvenes, sus imágenes que pasan rápidamente por el instante hacia el vacío, están atados a la necesidad de la muerte. La figura misma de Apolo está ligada a esa belleza mortal, porque al mismo tiempo entregaba las formas bellas y asestaba los golpes de la enfermedad y los finales súbitos.

En varios poemas de Cassara, aparece una imagen emblemática del juego que describe, es un cuerpo joven atado a un carro, tirando de él. Cito:

y uncido al carro de Apolo  
todas las tardes moría un efebo.

En esa forma tardía de la Antigüedad llamada alegoría, que acaso sea el origen de toda crítica, podemos suponer que la belleza mortal está sujeta por unas riendas a la eternidad, pero por otro lado lo divino, esa formalización simbólica de la necesidad, no podría aparecer si no la remolcaran unos cuerpos casuales, aleatorios. Muere la belleza mortal, desaparece o languidece bajo el peso que arrastra y que señala su destino seguro, pero siguen otros uncidos



al mismo carro. Esta idea de lo bello manifestada en lo pasajero es la definición misma de lo moderno, que Cassara lleva a un punto de máxima intensidad justamente porque evita toda nostalgia, incluso la nostalgia de la actualidad. Parece decirnos que, como el intenso fragmento de un poema griego, cada vida habrá de pasar, pero el reino del instante, da lo mismo que sea el látigo de Apolo o el mosto en los labios, deja la marca de su paso en el que lee o en el que contempla.

El libro *Tres*, de Osvaldo Bossi, se publicó en el sello *Bajo la luna nueva*, en 1997. La sección que le da título al libro está compuesta por una serie de poemas breves sobre las relaciones y combinaciones eróticas entre dos hombres y una mujer. Una de las voces masculinas parece ser la que registra las aventuras de ese triángulo amoroso, e imita o imagina las otras dos voces. Al comienzo, leemos:

Un hombre que ama a un hombre  
que ama a una mujer, está acorralado;  
pende en lo alto como una hora  
bella e inútil.

Podría pensarse que, a la manera de las tradiciones misóginas, la mujer sería la intrusa en esa amistad entre hombres. Pero más bien es el factor de distanciamiento que acelera la velocidad de las pasiones, porque se vuelve una moneda imaginaria de cambio, una pura mediación, y convierte por ello a los dos hombres en máquinas solteras, como diría Duchamp. No habrá entonces una pareja homosexual ni una pareja heterosexual en el horizonte, sino una perpetua variación e incesantes cambios de posición dentro de un exasperado círculo de tres. Todo el deseo se hunde en el paroxismo de la serie, donde cada cuerpo parece sustituir una imagen y desaparecer en el goce. Bossi escribe:

Hay un eros que lleva a la locura,  
no encuentra paz, ni cuerpo  
donde detenerse...  
No sabe vivir por sí mismo.

Se trata de un eros enloquecido o frenético que vive siempre del otro, pero no del otro presente, sino de aquel al cual sustituye y de aquel que vendrá a sustituirlo. Un eros que no puede alimentarse de sí mismo, que no puede encontrar su propia forma autónoma, eso que los griegos llamaban “autarquía”. Pero también esa pérdida de lo propio puede ser una ganancia, ya que desde antiguo la poesía misma fue definida como un salirse de sí, el olvido de uno mismo. Y el deseo que no encuentra la calma es una vía regia hacia lo poético más allá de la literatura.

Así Bossi puede reiterar los motivos de la belleza efímera del efebo, tan inconsciente y fugaz como las flores de un día, y escribir:

El muchacho que puede  
salir de sí como estas flores  
rojas, alteradas, infundirá  
a la noche una vacilación.

Salirse de sí es entonces florecer: la inconciencia de una belleza huidiza que estalla bajo el manto de la noche. E igualmente, la capa hermética de la escritura, sin nombres, sin lugares, sin desenlaces, habrá de cubrir los escauceos entre el fragmento poético y las partes de un cuerpo que se desea incompletamente. El telón cae sobre la escena donde los tres cuerpos intercambian su posible ausencia: ver en el hombre amado la mirada de la mujer que lo ama, ver en la mujer la mirada que ama, ver en cada hombre la parte de mujer que puede amar un cuerpo femenino. En *Tres*, leemos:

Quien mira a una mujer  
¿se olvida de sí, o se acuerda?

Se trata de, cito, “un olvido de sí que da miedo”, que raspa, que empuja a una entrega tan involuntaria, tan terrible que borra la más mínima expresión del rostro. Pero ese olvido que inicia la escritura del poema suscita además la crueldad de registrar, sin un gemido, sin interjecciones, las formas sumisas de los cuerpos, la pasión de los otros.

El evangelio de la crueldad es contar la pasión de alguien con la mayor transparencia posible. ¿Será acaso lo que quiso decir Rimbaud con su frase “Yo es otro”? Ya que son tres las personas del verbo: un “yo” que se anula escribiendo, se vuelve la no-persona, se hace objeto; un interlocutor ausente cuya aparición se invoca, como si debiera tomar posesión del poema; y finalmente, o en primer lugar, el ritmo que oscila ente el interior y el exterior, entre eros y logos.

Ahora, desde la animación intensa de lo antiguo que realiza Cassara, con su *carpe diem* a la vez tradicional y nuevo, pasando por las paradojas del deseo, la mirada y los sitios móviles de la pasión en Bossi, llegamos a la tercera estación de este itinerario por la experiencia poética más reciente. Hablamos del libro *agua salada* de Carolina Cazes, también publicado en *Siesta* en 1998. Son poemas sobre la memoria y las sensaciones, atravesados por la imagen del agua. Los sentidos se piensan como vasos comunicantes con el líquido interior del cuerpo

y los recuerdos flotan y avanzan como en oleadas, traídos por la misma acuosidad de las palabras. En ciertos pasajes, en ese mar de los fragmentos, se define la percepción que llega a intuirlo, y leemos:

el agua es una ilusión dorada  
en la que flotan mis ojos

Pero esta metáfora de la percepción fluida se remonta también al origen del cuerpo, al líquido amniótico y a la reproducción de los seres vivos. En un poema donde por momentos se describe una procesión de mujeres embarazadas y por momentos se interpela a un sujeto difuso, surgido de otras interpelaciones, Cazes anota:

todas las mujeres  
se acercan a hablarme.

Y más adelante:

piden perdón constantemente.  
caminan solas.

Para concluir que en ese inimaginable pero cierto comienzo también retorna el propio origen, y decir:

saliste del agua

los pulmones  
fueron lo último en formarse.

En el libro *agua salada*, el cuerpo se define como una cápsula de líquido que a su vez es permeable a otros mensajes o fluidos:

hay huecos  
en todas las paredes de mi piel.  
están escandiendo el silencio.

Pero también esa cápsula de agua es el libro entero, con sus movimientos poéticos que nos transportan de la infancia a la maternidad, del sueño al dolor físico, del olvido al acontecimiento único.

Como se habrá podido ver, no hay en estos tres libros nada reivindicatorio. Nada pretende ser lo más nuevo ni descubrir un nuevo mundo de referencias. Tampoco hay un registro de hablas idiosincrásicas. Y quizás esta forma de escribir poesía sólo trate de unir las experiencias más intensas e intransmisibles con ese mundo de placer y terror en palabras que llamamos literatura, no para modificar sus normas, si es que las tiene y si es que importan, sino para que ciertas pasiones encuentren allí una vasta arena donde trazar alguna huella.

De alguna manera, podría decirse que la crítica que celebra los aspectos menos íntimos y más desencantados de los poetas nuevos tiende a pensar la época como catástrofe insalvable, de la cual se desprendería una vuelta política en la literatura. Pero los poetas que acabo de citar más bien estarían planteando umbrales de escritura, espacios que se alejan del equilibrio y donde es posible elegir entre varias tradiciones, con la suficiente lucidez como para percibir que toda ruptura no es más que un pliegue en la superficie continua de lo expresable, del mismo modo que una cesura parece quebrar la unidad del verso, pero no hace más que reafirmar su frecuencia rítmica.

### *Casas, Garamona, Wittner: versos sobre uno*

Desde que Mallarmé pronunciara su sentencia acerca de que el poema, cediendo la iniciativa a las palabras, debía provocar la supresión elocutoria del poeta, puesto que aquel que realiza el acto de la escritura desaparece en lo escrito, hasta que Eliot, ayudado por Pound, emprendió la búsqueda de correlatos objetivos que le permitieran hilvanar sus citas y collages, la poesía moderna instauró la impersonalidad, la objetividad, el aspecto constructivo como cualidades deseables en el poema. Era un largo viaje hacia lo desconocido que intentaba alejarse del puerto romántico donde un yo lírico demasiado expresivo –que agitaba su pañuelo de encaje– había pensado ingenuamente que se encarnaba en la vida singular de cada poeta. Pero resulta que si las expresiones del yo eran universales no podían ser al mismo tiempo singulares, algo que el romanticismo resolvía con la idea de un yo trascendental, matriz de los particulares, inscripto como un homúnculo sin tiempo en los ideales del sujeto. En suma, el romanticismo todavía podía ser religioso. Mallarmé no, tampoco Pound, y la conversión final de Eliot tiene todo el perfume rancio de las traiciones a las propias premisas.

Sin embargo, la construcción, el pensamiento no bastan para que la poesía tenga lugar y sea explicable, puesto que la cosa construida, contemplada objetivamente, observada impersonalmente, es decir, sin autocompasión, no es más que la voz de un hablante que se señala, sin alcanzarla, desde lo escrito. “El arte moderno, decía el decadente Barbey d’Aurevilly, consiste en elevar al artista al rango de la cosa.” Pero antes que como una sucesión histórica, difícilmente demostrable, entre un yo romántico y un distanciamiento del objeto del poema, preferiría pensar que se trata de una dialéctica, un combate con intervalos de paz, una paz entre rupturas, como diría Henri Michaux. Así en gran parte de la poesía argentina podríamos ver momentos de objetividad constructiva y de retorno a la expresión de un sujeto e incluso, en muchos autores, las dos cosas a la vez. Pero de lo que quería hablar ahora, en algunos libros bastante recientes, es de la aparición de anécdotas biográficas, donde alguien mira su propia vida sin que la descripción aspire a la universalidad de una idea del yo. Más que de un sujeto fantaseado, incluso demonizado de otros siglos, se trata de una descomposición en mínimas partículas de una memoria que sólo la escritura puede reunir, en el simulacro de unidad que es un libro. Incluso a veces no se trataría de recuerdos, sino de ese tren fantasma que parece la experiencia desde el punto de vista de las sensaciones, su precipitación incesante, sus fognazos aislados.

En 1990, Fabián Casas publica *Tuca*, que el autor considera su primer libro, donde los poemas breves intentan al mismo tiempo mirar desde afuera, desde un punto de vista extraño,

los avatares de un personaje, un yo melancólico, y componer una tonalidad que refleje los movimientos más íntimos, inaccesibles de ese cuerpo puesto en escena. Incluso el nombre propio sirve para mostrar ese exterior impenetrable, la identidad de un rostro, que sin embargo también define lo único de cada cual. Leo:

Recién salido de la ducha,  
me paro a ver mi cuerpo en el espejo.  
Nada especial, me digo, es un objeto más en el mundo.  
Fabián Casas, sin anteojos,  
cargando una estructura que comprende.

No obstante, el tratamiento de cosa que este poema le da a una figura nominalmente identificada como el autor tiene algo de ingenuo, casi sería la forma más fácil, primaria, de poner distancia con respecto al lirismo antiguo del yo: la imagen especular. Tanto la voz como la escena están petrificadas, son pura imagen, sin ningún posible acto para señalar una presencia, dentro de un tipo de verso deliberadamente arrítmico. Algo muy distinto ocurre en el poema que se titula “Hoy mi madre tendría que cumplir 48 años”, donde la conmoción de un luto prolongado, que amenaza con hacerse infinito, socava las pretensiones de objetividad y hace que aparezca el tono de esas mínimas unidades de una vida que Barthes llamaba biografemas, y donde se resume un sentido en la experiencia de alguien, donde la desconfianza ante las palabras le cede un paso, una pequeña grieta, a la intensidad. “El sol arroja sus arpones amarillos”, escribe Casas, y esa imagen nos hace ver el padecimiento de un cuerpo, abajo, en el cementerio suburbano, frente a la tumba de la madre muerta hace tres años, donde sin embargo todo, el mundo mismo –sol, nubes, chicos que juegan– continúa su curso. Pero no para el yo, detenido en ese instante absoluto, absorto diríamos. Los dos últimos versos del poema llegan incluso al ritmo en un sentido tradicional, con un alejandrino final perfectamente modernista si elimináramos la conjunción reiterada. Leo:

y yo me paro algunos días frente a su tumba  
y me doblo con las flores en la boca del viento.

¿Qué ha pasado para que Casas llegara hasta allí, a ese estado sentimental, por así decir, que un registro objetivo entonces no buscaba suprimir sino más bien reprimir? ¿Cómo retornó esa experiencia vital junto con la imagen y el ritmo? Quizás otra escena ayude a entender el

pasaje de la figura especular, hierática, al cuerpo que cae de rodillas y se sustrae del mundo. Me gustaría llamarla la escena de la mirada al otro, escena de compasión o salida de sí mismo. Ahí el yo no se mira ya como una estructura, pero tampoco ha percibido su propia presencia fugaz, su dolor. El poema se llama “Conduciendo durante la noche”, y hasta la palabra “conduciendo”, que parece de un doblaje extranjero, frente a un verbo que nos sonaría más familiar como “manejando”, impone esa resistencia a lo imprevisto, la lucha entre el registro objetivo y la catástrofe íntima que anima todos los poemas de *Tuca*. El poeta, por decirle de algún modo, maneja entonces llevando a su padre dormido. Y entonces puede verlo, ve una juventud terminada que retorna, puede finalmente entregarse a solas a un gesto de afecto o de gratitud. La historia se completa en el poema siguiente, titulado “A los pies de la cama de mi viejo”, donde el que habla se describe mirando el cuerpo desnudo del padre que duerme. Toda la tradición de Occidente, desde Eneas llevando a Anquises, podría invocarse en ese transporte del padre y en la contemplación de su reposo, como anticipo del fin y promesa de un nuevo comienzo. Pero Casas mantiene su eficaz escepticismo contra todo anhelo de fundar algo. El resultado de su afectuosa rememoración del sueño paterno no es más que un anonadamiento del mundo, donde la poesía no tiene lugar y donde la bondad se paga con trabajos miserables. La vida doblegada del otro, sin grandes obras, sin registro, trae una reflexión nihilista en apariencia: “No todos podemos zafar de la agonía de la época”, pero en el fondo es un *carpe diem* y una forma de agradecimiento. Si el poeta “zafó” de lo miserable, fue gracias a la fuerza consumida del cuerpo que ahora contempla, y entonces la escena del arrodillado, doblado como una flor, del poema a la madre muerta, se entiende de dos maneras: como reflejo del cuerpo del padre doblegado por el trabajo, pero libre, auténtico, menos oprimido, con la necesidad de una floración y con su innecesaria belleza para soportar la opresión que no cesa; pero también como la palabra “gracias” que el poeta calla pero que dirige a las dos personas que lo engendraron, tácitamente, en la piedad que lo rapta, por instantes.

En 2004, Francisco Garamona publica *Una escuela de la mente*, su séptimo libro. Lo autobiográfico en su caso aparece de una manera mucho más velada, como rememoración de la infancia antes que como registro de lo inmediato. Abundan en sus poemas ciertas imágenes que hacen señas desde un pasado en trance de ser recobrado, por fragmentos, por súbitas iluminaciones debidas quizás al ritmo, al fraseo que llama a las cosas, las cita en la página. Así aparece, aquí y allá, en distintos escritos, un colegio, sus paredes, el recuerdo imposible de las horas de ocio que lo ocuparon, pero es como si fuera un objeto hecho de pura memoria, los ladrillos se han vuelto papel; en todo caso, ahora es un adjetivo para muchos motivos de



recuerdo: “lupa escolar”, “cigarrillo escolar”, los libros compartidos en el colegio pero no de lectura obligatoria. El título del libro de Garamona adquiere entonces el peso de una figura para representar el mecanismo de la memoria: la mente aprende a conocerse a sí misma en forma de palabras reconstructivas o restos de algo perdido, allí cada frase es signo de lo que no puede apresarse en su interior demasiado gramatical. Lo que explicaría cierta proliferación de deícticos en Garamona, como cuando se charla con viejos conocidos y se repite “eso”, “esto”, “aquel”, un “nosotros” de tiempo atrás. Precisamente, en el poema que se titula “La escuela de la mente”, el yo habla con alguien, acaso una nena, amiga de infancia, una chica, o una novia, para recordar no episodios ni anécdotas sino sus detalles, una sensación, alguna percepción particular. Leo:

Dejamos algo en un lugar para olvidar otras cosas,  
¿dónde están tus abuelos que te llevaban  
a la cama cuando eras una nena dormida?  
Palabras quedan, como brillos de pulir en la ventana.

Esos leves fulgores casi inaprensibles, en verdad imposibles de retener en la memoria salvo por la intervención de las palabras, señalan también el tiempo en fuga de los que hablan, conversan, recuerdan.

Garamona, al contrario que Casas, no desdeña el tono íntimo, ni los encabalgamientos del sentido a merced del oleaje de cierta regularidad de los versos, ni las figuras menos orales, como la metáfora y hasta la hipálage, pero cuando llega al registro de lo vivido amplifica con esos medios el volumen de su materia y logra una resonancia, una realidad verbal que no se deja reducir fácilmente a lo que se comunica en el poema, a un relato. En el poema llamado “Módulos blancos de felicidad”, por ejemplo, el poeta se encuentra con su hija para dar un paseo cerca de un lago. No hay nada más, pero un archipiélago de impresiones y sensaciones se esparcen sobre la liquidez súbita de la página. El viento espolvorea, según el poema, como una capa de azúcar sobre el agua, donde otra vez los reflejos fugaces, el brillo del instante apunta a dar con su forma verbal, su posibilidad de perduración. “Es un sueño.” –dice la voz que habla justo antes de que el “nosotros” de padre e hija vuelvan a separarse:

Yo leía un tomo de la historia de Roma.  
Tanto tiempo transcurrido en el mundo.  
Y acá estamos los dos.

Entre ese lector y su hija jugando, hay de pronto una fina película interpuesta, como el sueño de la historia, como lo que se olvida del juego en la aplicada alfabetización escolar. Pero el diálogo, felizmente, se reanuda, y no podría dejar de hacerlo:

Mi hija me dice: auchi! Yo la miro y le sonrío.  
De la mano vamos hacia el lago.  
Las sombras nuestras parecen divididas,  
flotando en el agua que se las lleva lejos,  
a otros tiempos de los que guardamos el color.

Por último, más que un diálogo, que sería demasiado abstracto, se trata de un gesto de confianza, que niega aquello que el lenguaje sin embargo afirma y reafirma en cada ser hablante, con su mente distinta, es decir, la división, porque ningún “nosotros” es más que esa ilusión del instante en que se habla soñando ser dos. Pero está el otro tiempo, el color que se guarda en común, ¿un futuro quizás, donde la hija acaso recordará la voz de ese padre-poeta ausente, absorto? La felicidad entonces no puede ser más que una promesa, que la poesía sigue haciendo para mantener una vida en condiciones de volverse su objeto.

*La tomadora de café*, publicado en 2005, es el quinto libro de Laura Wittner. Y en su caso, el registro de lo vivido llega a asumir por momentos la forma de un diario, breves entradas donde se anotan sucesos domésticos, o más bien lo que suscitan en ese personaje que asiste a sus epifanías con cierta suspicacia, como si ese yo femenino descreyera de su propia verdad. Al escribir, parece preguntarse qué significa ese mismo hábito de registrarse escribiendo, esa vida doméstica atravesada por una posibilidad de palabras. Wittner pone así en cuestión la postura de poeta, y escribe:

Sin o con público la actuación es igual  
—es decir, es casi una actitud.

O en el mismo poema, hecho de diversos fragmentos y titulado “Dentro de casa”, dice: “Dormir, comer, jugar./ Todas cosas importantes.” La importancia de un bebé que debe cuidarse, su ritmo, su alimentación, pueblan la casa entonces y le dan otro sentido, con el cual lo escrito no aspira a competir. La poesía se revela entonces como una felicidad, puesto que en lugar de mostrar el sacrificio del tiempo propio, un supuesto tiempo para escribir que

faltaría por las obligaciones que trae criar a un hijo, celebra en cambio la ganancia del tiempo colmado, ritmado, por así decir, por las actividades del día, el sueño, la comida y el juego. Frente a ese mundo en estado naciente, las palabras se aligeran, pierden peso, y pueden dejar traslucir lo que existe de verdad, lo que importa para alguien. Wittner escribe:

Yo me pierdo en las connotaciones,  
dudo de la existencia  
de las palabras (...)  
Del otro lado de la puerta  
mi hijo aprende todo  
y se me hierve el agua del café.

En esa misma línea, como si fueran haikus que revelan la liviandad, la fragilidad, pero también el secreto de cada objeto, otro fragmento dice:

La coca chisporrotea  
en un vaso  
en la oscuridad.

Pero las cosas domésticas, aparentemente cerradas sobre sí mismas, son en su chispeante presencia objetos de intercambio, signos menos dudosos que las palabras para hablar con el niño que no aprendió a hacerlo. Así aparece en el poema la segunda persona, y se diría que adviene con la figura del aliento, la respiración, un soplo que impone su dirección al tiempo, como una flecha que no es reversible, porque quien nació no puede no haber nacido. Leo completo el fragmento número 29:

Te dormiste, hijito, sin comer.  
La casa detuvo el movimiento.  
Yo me puse a leer.  
Respirás con un sonido suave  
que es música de amor.  
Mi éxtasis se mezcla con la duda:  
¿querrás cenar a medianoche?  
Y si es así:

¿pollo, polenta o espinaca?

Una particularidad de los poemas de Wittner, entre otras, sería que lo biográfico rara vez asume la forma del recuerdo, sino que más bien intenta registrar los instantes en que algo se percibe y se torna súbitamente significativo. El matiz de una hoja que reverdece, lo más ínfimo, puede significar, abrir la posibilidad de un descubrimiento. Para lo cual se diría que hace falta cierta retracción del yo, una discreción en la joven mujer que observa el mundo en general y su mundo privado, cuidadosamente ordenado. Vale decir: no atiborrar de significaciones personales demasiado rápidas eso que pasa afuera, o en otros; que las cosas sean metonimias del poema y no metáforas de quien escribe. Leo el último fragmento del que le da título al libro, “La tomadora de café”:

Se despertó el mundo. Se despertó la percepción.  
Hicieron facturas en la panadería  
antes del amanecer, y al kinoto le salieron cosas blancas.  
Todo emana un perfume repleto y activo:  
no se le puede dar más tratamiento  
(un tratamiento mejor) que percibirlo.

El mundo no muestra entonces su nada, aquello que la sospecha y las dudas señalaban como sinsentido, como vacío, sino que exhibe su ritmo, se infla y se desinfla como un organismo, alternando lo vacío y lo lleno. El hijo duerme, el mundo respira con él, la poesía sirve para algo.

### *Pavón: la expansión del instante*

Tal vez la escritura no pueda decir, ya que se trata de un acto silencioso, un deslizarse de la mano que la vista sigue sin escuchar nada. Pero lo escrito, en cambio, sí parece decirnos algo. Pienso entonces que todo escrito asume el aspecto de una declaración, una máscara que imposta una voz. Y en la poesía, el personaje más antiguo y persistente que dice “yo” es también el más enigmático, el más insondable. Ese “yo” que habla en los poemas, que dice cosas, puede ser cualquiera. De allí que muchas veces los poetas inventen a alguien más preciso, o escuchen a otros, para que lo que se dice pueda tener un nombre. “Yo” no es nadie, ni siquiera el otro que imaginó Rimbaud. Más bien habría que entender su frase “Yo es otro” como “yo es alguien más”, nadie privilegiado ni particularmente interesante, o incluso: “yo debe ser otro”, en el sentido de una propuesta de transformación, una etapa dentro de la práctica sobre sí mismo del poeta moderno, cuando ya la infinitud del sujeto lírico romántico se había vuelto una aporía y revelaba su insostenible fundamento religioso.

Sin embargo, me parece que no se trataría de un precepto, como si en un libro de autoayuda de los orígenes del cristianismo encontrásemos la sentencia: “Yo debo ser otro, tengo que ser otro”, es decir, ingresar a una vida nueva, volver a nacer. Hay que mantener el impersonal, el carácter objetivo de la frase: “el yo debe ser otro”. ¿Por qué? Quizás porque de lo contrario se haría imposible decir algo, cualquier cosa. Si yo siguiera siendo yo, ¿cómo podría ser una palabra, caber en el espacio de un poema?

“Salirse de uno mismo”, pasear fuera de sí, en estado de entusiasmo, tales serían unas paráfrasis griegas, muy antiguas, de lo que nos dice hoy Rimbaud. Y esas excursiones más allá de la conciencia de uno mismo recibían también el nombre de “éxtasis”, una suerte de estadía en el exterior. Pero dado que los griegos no creían en una interioridad del yo, esa especie de laberinto amueblado por distintas representaciones como cuadros en las paredes de las moradas de Santa Teresa, para ellos salir de sí era abandonar por instantes el procesamiento de datos de los sentidos, dejar de emitir y recibir esos simulacros que se imprimían en el ojo y que las cosas emanaban sin cesar, dejar de traducir lo que se escuchaba para que sonara como idea ante la contemplación de la *psyjé*, la mente, el ánimo, el alma. El éxtasis entonces era, en palabras de Rimbaud, un desarreglo de todos los sentidos. La poesía era una forma de buscarlo, entre otras. Pero los dioses se estaban retirando, estaba llegando el dios único con sus transportes exclusivos. Y cuando Rimbaud escribe sus cartas entusiastas ya no había ningún dios, los únicos arrebatos eran poéticos, pero también los éxtasis líricos

empezaban a despertar todas las sospechas. El tipo que escribe cartas sobre su empresa de tráfico de armas en el norte de África no es el otro que dice lo escrito por Rimbaud. Sin embargo, tal vez la única forma de mantener o despertar una experiencia del entusiasmo en la poesía sea decir algo, que alguien hable allí, que no nos perdamos en la expresión de nada infinito, nada supuestamente eterno. Que hable el que va a morir, el que está a punto de morir, aunque sólo fuera con un saludo como el de los gladiadores al César justo antes de la matanza lúdica.

Todo esto parecería ir en sentido contrario de afirmaciones como las que dicen: “el lenguaje se habla solo”, “las palabras tienen la iniciativa”, “nadie es autor de lo que se escribe”. Pero justamente, la conciencia de la muerte, que elige decir una frase para saludar antes del final y ejecutar algún acto memorable, imaginariamente menos perecedero, revela la consistencia del yo en vista de su propia negación, siempre inminente. El yo habla porque sabe de pronto, en un instante extático en que pudo salir de la red de palabras que lo sostiene, que la referencia de ese pronombre anuncia su desaparición. Quien realiza íntegramente la escritura se suprime, decía Mallarmé. Como por descuido, aunque sea con la apariencia de la mayor premeditación, aun cuando se tracen planes, esbozos, ideas para las futuras obras, alguien dice algo que no pudo haberse escrito de otra manera, que él mismo, el que administra las frases, no pudo haber escrito nunca, de ninguna manera. Es el parlamento del otro que al fin dice lo que el yo no se cansaba de ocultar. Se trata de una intervención, las palabras verdaderas pero inadmisibles del bufón en el escenario jerárquico de los reyes, que son puro pronombre. El cuerpo se gasta, se enferma, enloquece y fallece. La carne se pudre. Los epitafios, que tanto se parecen a la poesía individualista, se graban en piedras aparentemente imborrables, pero al cabo de los siglos se quiebran, falta el nombre del difunto a cuya memoria se habían dedicado los versos.

No obstante, lo dicho siempre llega a destino, flota como el resto de un naufragio hasta que una red insospechada, casi al descuido, recoja el mensaje. Pienso que todo lo que se dice en ese vaciamiento del yo que no se engaña con la ilusión de ser o de expresarse, todo lo que revela el otro lado de la matriz de experiencias en la que nuestro amable sujeto piensa, percibe y habla, dejará huellas. Es curioso, hasta contradictorio, pero Yorick, el viejo bufón de Dinamarca, no ha desaparecido del todo, su calavera tiene mucho que decirle al joven príncipe Hamlet. Lo que se dice, aun sin quererlo, engendra fantasmas. ¿Cómo es posible que algo hable sin existir? ¿Qué nombre darle a alguien que habla y está muerto? Bueno, no es una pregunta absurda, tiene la respuesta más tradicional, eso es lo que se llama un autor, un escritor, un clásico: alguien que habla, dice cosas, y que probablemente esté muerto.

Pero hoy estamos acá, todavía, y quizás siempre, porque acaso aún no se ha escrito la última palabra para nosotros. Yo digo lo que digo, pero en verdad son saberes e invenciones pescados al azar de un entusiasmo menor, provocado, el del lector. Leo los dos puntos que indican que empieza la voz de otro, el parlamento del otro, la cita de alguien, con alguien. La veo venir, se llama Cecilia Pavón, y sus palabras son inminentes. Ella dice, pero lo que dice está escrito; como vestigios encontrados en este corto paseo de estar leyendo, sólo reitero algunos hitos, lugares de intensidad donde el vacío del yo se vuelve la presencia más evidente, se vuelve una exactitud en lo dicho:

Mis pulmones no existen  
mi respiración es natural  
no hay un solo ángel cerca  
Soy alguien sin nada que hacer  
en busca de heroína y amor  
Pienso en el amor como en un departamento  
de qué barrio?  
de cualquiera  
en cualquier ciudad grande

En esa continuidad, más allá de las cosas dichas, centellea de nuevo el entusiasmo, la certeza de estar aquí, lo tangible de hablar y de escuchar. Lo que pasa es el tiempo, el que tenemos, tanto para vivir como para decir estas palabras.

En los libros de Cecilia Pavón hay como un abandono, un entregarse a otro con quien habla o a quien hace hablar. En *Caramelos de anís* (2004), ciertas secciones tienen el aspecto de mensajes intercambiados, o los poemas se responden, los géneros se traspapelan: chica y varón, verso y prosa, canción pop y libro clásico. Como si recordara, ahora sólo con su firma, la extraña revista-libro titulada *Ceci y Fer* que fue un manifiesto y una muestra del aire que envolvía el proyecto multiartístico de “Belleza y felicidad”. En esa revista, donde la ironía nunca se despegaba tanto de sus objetos como para no amarlos, era una trampa y un placer tratar de adivinar a quién podía pertenecer cada escrito, qué era de Fernanda Laguna, qué de Cecilia Pavón. Porque en realidad todo apuntaba hacia una fusión donde ya no hubiese nombres, o al menos no apellidos, únicamente chicas que hacen arte con la materia de sus vidas o haciendo imaginar a otros la diversidad de unas vidas, en el presente.

Pero acaso lo más atractivo, fascinante de “Belleza y felicidad” fue que no reprimía la expresión directa, llana, incluso ingenua de los estados de ánimo, los gustos, el capricho más lírico. Nada sentimental en ese mundo tiene por qué ocultarse, ni ser reticente, como si lo cursi se hubiera transmutado por una operación sencillísima en goce de los lugares comunes. Porque justamente lo extraordinario de “B y F”, desde su propio nombre, era una comunidad de lo más simple. El presente entonces se acepta no como una fatalidad, un mundo violento o áspero contra el que se alza una voz fragmentada, sino como un espacio para amoblar, decorar, convertirlo en escenario probable del amor. Entonces se puede soñar con ser muchas chicas o varones sensibles, frágiles, que no dejan nunca por eso de ser unidades, puntos de intensidad afectiva que no se disuelven con los aerosoles contaminantes del espíritu epocal. Así el presente encuentra voces, mínimas declaraciones que no lo describen, sino que lo hacen sentir como el lugar común de todos nosotros.

Ese lugar tiene dos focos que lo iluminan: la atracción por los otros y el exceso del yo que se abisma –dentro de sí, cayendo, o fuera de sí, por drogas y éxtasis de diverso tipo. En un libro de 2001, *¿existe el amor a los animales?*, puede verse esta iluminación doble siempre desde el espacio de la primera persona, móvil y expandiéndose. Las experiencias de la caída llegan a volverse entonces experiencias de liberación. Leo:

No es por la droga, me digo  
No, es por el amor  
El amor fue una bandera gigante que agité durante horas  
Rosada y con volados  
Y después vino la expansión, la extrañeza,  
todo lo extraño arremolinándose a la vez

Por otro lado, esa expansión o éxtasis de momentos están ligados a un agrupamiento, una combinación con otros, los que participan de la fiesta. Pero en el fondo, la verdadera salida de sí se produce con alguien particular, un elegido o una elegida en el coro que baila: una chica cuya intensidad se quiere seguir, un chico cuya fragilidad se puede tocar.

Los motivos de los poemas no podrían ser más leves, joviales, así como la amistad, el deseo, el derroche físico de cuerpos jóvenes no dejan de apuntar hacia la incertidumbre, flotan, explotan y vuelven a armarse. Pero en esas burbujas que incesantemente renacen se puede pensar la vida y la poesía como conversión de lo vivido –simple relato– en el presente de un ritmo que se habla, ahora mismo. Así Cecilia Pavón escribe pensando:



Es sólo engaño, lo que se ve.  
Y detalles.  
A veces me hieló  
o imagino todo lo que sucede adentro  
de mi cuerpo como cavernas.  
O son los encuentros encantos  
y las apariciones vírgenes o  
desprendimientos de la carne  
de los otros.  
No alcancé a ver a un animal, por eso no sé.

Es lo asfixiante, es el destello  
del querer que venga la fe.

En las burbujas festivas, en los departamentos bien decorados, en los edificios feos pero vivos, se amplifica la imagen del cuerpo, un intento de soñarlo como experiencia interior sin palabras, sin definiciones claras. El cuerpo es lo menos conocido y lo que más se quisiera conocer. Aunque justamente la cabeza que conoce sería la trama más compacta, apretada que vela aquella imagen de sí. ¿Acaso sólo es posible percibir el propio cuerpo como “desprendimientos de la carne de los otros”? Y sin embargo, aun a solas el cuerpo se sofoca, respira y siente las barreras del mundo, la piel que lo separa y lo une con el resto; es entonces cuando llega a querer lo que no tiene, buscar lo que no es, y empieza a esperar el destello, una especie de fe.

¿Qué expectativa se abre como una pregunta amigable en los poemas de Cecilia Pavón? Recordar la felicidad y querer que vuelva siempre. Y la felicidad no puede ser controlada; más que en la forma de poema en que se la recuerda o se la ansía, estaría en un más allá o más acá de toda estilización formal. El deseo se esconde en el animal que no se vio, que no se puede ser. ¿Hay una forma en el animal que pueda ser deseada, una promesa de felicidad para los que hablan? Si viven el puro presente, como se dice, los animales sólo sienten dolor o placer, intensidades simples. Mientras que el goce de recordar al ritmo de frases les estaría vedado. En un poema dirigido a un “ex novio”, leemos que “el pasado no es doloroso, el pasado es lindo”. Mientras la absorta en su rememoración viaja en el colectivo, acunada por la vibración debajo de su cuerpo, no puede haber sufrimiento: las imágenes que llegan, en

cuanto tales, sólo son agradables, aunque emitan signos de momentos desoladores, del encapsulamiento del otro en el pasado. Si apareciera un cuerpo y su reclamo, ¿arrancaría otra vez la maquinaria cíclica de intimidad-distancia, placer-dolor?

Mirando hacia el pasado, el yo coincide con una imagen. En el presente todo se desplaza. De hecho, el poema parece estar siempre esperando ese desplazamiento, cuando desemboca en la prosa del último verso que anuncia el blanco final, y entonces el presente todavía no se ha escrito. Lo registrado en el poema ya pasó. Es como si la poeta se preguntara tácitamente: ¿qué voy a hacer ahora?, ¿qué me deparará el destino o la suerte?, ¿con qué, con quiénes me voy a encontrar? En resumen: ¿qué poema voy a escribir?

Al asistir al afecto de una chica por un gatito huérfano y adoptado, su amiga puede indagar en la angustia de no sentir ese afecto. Pero la angustia indica el júbilo, que es un primer verso, un resurgimiento al fin: “Qué bueno, han vuelto los sentimientos”. Más que la negación de una relación con la mascota, su fragilidad por excelencia o por defecto, ¿no habría allí una afirmación, el llanto que anticipa la risa? Dice:

Lo que yo me pregunto a veces, cuando  
me acuesto tarde a la noche es:  
¿existe el amor a los animales?  
¿realmente existe ese amor?

Que implica preguntarse si existe el amor fuera del lenguaje, si no es en las palabras donde se afirma el deseo. Recordemos que en el cuerpo propio la protagonista de otro poema no veía al animal, sino los meandros incantatorios de una especie de sueño, una imagen. Y esa imagen que se mira en el espejo puede responder:

Tengo 26 años y me quiero enamorar.  
No quiero ninguna mascota.

El pasado es lindo, inocuo en algún sentido; el presente, intenso o imperceptible; sólo el futuro prometido en las palabras podrá resultar atractivo, imantar el lenguaje para que se precipite en busca de la forma provisoria del poema. Desde el pasado, como recuerdo de haber estado en algún lugar, el cuerpo puede parecer hueco, como un recipiente que contiene líquidos, que a su vez se pueden imaginar derramándose. Desde el presente, se ocupa de sus sensaciones, siente la lluvia que cae, busca a alguien que conoce para compartir ese tiempo,

ese fenómeno que se llama “temporal” porque se prolonga en el cielo como si no fuese a terminar en la duración de un paseo o una distracción actuales. De pronto, en el acto, escapándose de la lluvia, la poeta ilumina su propia imagen en el último escrito de un libro:

En cambio se abrió un pequeño claro  
en el ascensor,  
había un espejo,  
era yo.  
“Yo”, esa gran plenitud.

¿De dónde viene, otra vez, como señal emitida que anuncia el poema, esta expansión que se afirma? Quizás viene de los otros, que se dedican a ver esa imagen del espejo, y al hacerlo la multiplican. La repetición de la imagen en las retinas ajenas, que no son espejos ni se repiten, no deja sin embargo de confirmar que ella, mojada por la lluvia y en el ascensor, es una. La expansión está en el futuro, como unidad de la atracción de otros y hacia otros, que miran y hablan e incluso bailan, y del exceso de un yo que puede salir de sí o ensimismarse, acaso, por momentos, inocentemente.

“Yo”: cuatro corazones,  
veinte brazos,  
cien manuscritos,  
idéntica a mí misma,  
inmóvil.  
Nacida para ser amada y defendida.

Un ser que no sólo quiere perseverar en su ser, sino que quiere ser más, amar, abrazar y escribir; mientras permanece en el gran sí donde está, en el instante de claridad, sabiendo que alguien vendrá, pero no por lo que ella hizo, sino por lo que ella es y quiere.

### *Rodríguez: el nacimiento del presente*

Marco Aurelio decía que el presente era igual para todos, pero no lo que se perdía para cada uno. Y de alguna manera, el instante sólo podía pensarse como separado virtualmente del tiempo, porque nuestra percepción de su paso está vinculada a la singularidad de lo que perdemos, no a la igualdad abstracta del instante. Pero eso perdido, la duración de nuestra vida, ¿no son acaso los restos de otros presentes, no los vemos a la distancia como si se hubiesen originado en la inmediatez? De allí la paradoja de pensar mi pasado como si hubiese sido vivido en forma de instantes, en la intensidad. Puro efecto de la perspectiva entonces, la intensidad de ciertos momentos, recordados como presentes anteriores, no sería más que una representación. Pero esto que veo y pienso, mi mano escribiendo, los rumores que niego, un sol de invierno iluminando ramilletes de hojas sobre un árbol viejo, ¿son acaso el presente? ¿No lo niega de todos modos la ventana de aluminio que convierte al árbol en paisaje? ¿No lo niega también el hecho de que no sea igual para todos? Mi sentido del presente no está en este instante preciso. Y quizás el presente debiera ser la negación del sentido. El latido de mi cuerpo me engaña para poder decir que estoy vivo, ahora mismo. Dice Giorgio Colli: “El mismo presente es un recuerdo; en el instante se contempla una vida, no se es una vida.” Y después agrega: “Que el presente significa vida, y el pasado muerte, es una falsa obviedad, atractiva y desconcertante. Lo que de vivo existe en el presente no es más que el reflorcer de una vida del pasado.” La pura instantaneidad, sin nada perdido cuyo retorno cabría esperar, es entonces la muerte, el estado más simple. Lo que vemos, estas representaciones que se originan en nuestra mirada siempre retrospectiva, debería ser desarticulado. Sólo así podría darme vuelta y mirar lo que viene, como retorno, reactualización de quien soy. La tarea que plantea Colli se expresa así: “rechazar el presente como realidad, entender los pensamientos y los sentimientos, los objetos y las figuras del presente como disfraces que hay que desenmascarar”. Sin embargo, no se pueden perder de vista esos disfraces, porque sólo en su desmantelamiento, en sus velos, máscaras y prótesis desprendidos uno por uno, se encontraría algo que no se ofrezca como realidad, sino como origen de lo real. No hay sino máscaras, decía Nietzsche hablando del estilo, pero saberlo es el comienzo de una afirmación. Lo que está perdido, detrás incluso de lo olvidado, no existe en la máscara, es algo que me afecta más intensamente en la medida en que su lejanía se sumerge en el horizonte, pero nunca del todo. El hecho de que el disfraz pueda estar incompleto, que nunca sea en verdad total, indica tácitamente su más allá. Así como el vacío semántico del pronombre “yo” enmascara a

cualquiera que hable, pero la literatura combina sus frases para que cada nombre no deje de ser un cuerpo particular, su imagen.

Esta lucha con la máscara está en el centro de un problema artístico, el combate por las imágenes. Para prestarle todo nuestro deseo de captación, de percepción y transmisión al presente habría que amar esa incompletud de toda máscara y a la vez aquello que se pierde en cada cuerpo, hacer con la ausencia un fetiche coleccionable; como bien sabía Baudelaire, se trata de un culto apasionado por las imágenes, tanto en su permanencia como en su deterioro, donde mi cuerpo latiendo y los cuerpos percibidos, creciendo o muriendo, se agrupan formando escenas, viejos motivos, articulaciones perdidas y recuperadas. La multitud se vuelve así la imagen de fondo, la anulación del sentido que sin embargo, como materia caótica, es también el origen de cada vida particular. Porque el sentido, si existe, si no es un mero hecho de lenguaje, sólo puede ser uno, el que tengo sin conocerlo, el que conozco sin poder tenerlo. ¿Cómo puedo ser la mera suma de instantes que recuerdo? ¿Qué simulacro o demonio me hace creer que estoy en la suma de frases que escribo, pienso y digo? Y sin embargo, en esa misma superficie, en el mundo de la representación, está el impulso de un sentido, porque hacen falta otros (semejantes o diferentes), siempre. Soñar con lo que el otro o los otros pierden a cada instante, no conocerlo sino religarlo a nuestras propias pérdidas y retornos, representárnoslo, es un mandato del artista del presente, cuyo modelo más divulgado, quizás gastado, tiene el nombre de Baudelaire. Pero la orden de soñar no es algo fácil de cumplir. Habría ahí otra paradoja: querer efectuar voluntariamente un acto involuntario, pensar sin dejar de recibir un dictado, escribir y estar inspirado.

El presente, aquello que se busca representar, tiene su contracara en la moda, cuyo carácter trágico era claramente señalado también por Baudelaire cuando observaba los grabados de épocas anteriores a la suya, su conversión en máscaras petrificadas. ¿Cómo podían usar esa ropa –parece preguntarse– sin saber que estaban esculpiendo sus propias tumbas? Sin duda, esos personajes del pasado tenían ideas sobre lo bello que modelaban sus posturas, sus conductas, hasta los rasgos de sus caras. “El hombre acaba por parecerse a lo que desearía ser”, escribe Baudelaire. La moda a su paso va indicando el momento en que el presente deja de serlo, cuando la juventud abandona los cuerpos. Sólo un esfuerzo de imaginación –para Baudelaire, el teatro, para nosotros quizá la lectura– puede hacer revivir la sensación de presencia en el pasado, como si más allá de los datos de época, la moda, los gustos del tiempo, hubiese algo que nos igualara con los muertos y los que van a nacer, un elemento, dice Baudelaire, “cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar”. Sin la moda, es decir, sin lo efímero en el centro del presente, no podríamos tolerar ese fondo absoluto, que

por otro lado se une como componente indefinible con la misma singularidad de cada individuo. Un nombre puede indicar entonces a la vez la circunstancia –lugar o época– y la singularidad de alguien, que en el fondo absoluto es cualquiera, otro que habla como yo, o mejor dicho: cualquiera que habló antes de mí. Pero ese hablante, en su presente, imaginó, se representó un interlocutor: alguien que iba a hablar después de él. De allí que el pensamiento del presente, como el pensamiento del nombre, se remonte en busca del origen hacia un punto en que no se pensaba. Contar el nacimiento, como todo mito, quizás sea la mejor forma de transformar lo más circunstancial, la fecha, la geografía, la lengua natal, en lo más determinante.

Estaba pensando en el libro de un joven poeta, que habla del nacimiento y habla de la muerte, de una manera tan universal –en el sentido en que se dice que lo son la prohibición del incesto, la fabricación de mitos o los ritos fúnebres– como precisa; con una precisión que se ostenta desde el título: *Maternidad Sardá*, que no intenta desprender la firma de su lugar y su presente. La firma dice “Martín Rodríguez”, aunque una multitud de voces parece hablar en ese libro: voces del barrio donde está la maternidad que cuentan el rumor continuo, el hormigueo de los nacimientos, pero también voces recordadas, los cuentos de la infancia sobre el origen, que esconden la verdad para que quede grabada en el cuerpo como un tatuaje sólo visible bajo cierta luz. Ese origen puede ser:

Una madre sedienta de hijos  
los clama en la aurora,  
no hay nada: lo perdido está perdido,  
lo único que queda es esperar  
las resurrecciones.

Ese origen no puede sino ser lo que se llama un “feto”, antes larva, embrión, gusano del azar. Rodríguez escribe: “el feto es un campo abierto”. El nacimiento es un campo sangriento; las cosas se dividen, el mundo se separa en una apertura violenta. Y de repente el origen del sentido también abarca el producto del parto en su lloriqueo: “lo viejo y lo nuevo estaban queriéndose unir en él”. Ya lo azotan con ramitas genealógicas, ya empieza el idioma a darle nombre, ya tiene una fecha y una relativa esperanza de vida que viene con una absoluta seguridad de muerte al cabo de los años. Rodríguez escucha entonces también las voces que ponen nombres, la definición del sexo, toda esa maquinaria de organismos y símbolos que convertirán un cuerpo en una persona, la carne en máscara. Y hay una enorme compasión en

*Maternidad Sardá*, porque muchas de esas máscaras casi imposibles de cambiar no ostentan precisamente sonrisas.

¿Cómo es posible que lo casual esté tantas veces en el lugar de las causas? Es lo que Rodríguez parece preguntarse cuando cuenta el relato de la suerte, a la que sólo una letra sibilante separa del último destino.

bajo un inmenso trébol  
de cuatro hojas en el jardín  
se hallaba el niño sin definir  
su sexo. Es la suerte. Está ahí  
pendiente. Tiempo detenido.

Sólo en la muerte, en el destino del nonato, puede una cosa similar a un cuerpo no tener nombre, no tener sexo, pero supurar en el “jardín eterno” con los tréboles imposibles, tener ahí todavía olor, pilosidades, proyectos de órganos detenidos. En otro poema, el trébol es únicamente lo que cubre el sexo, ya sea que se aplaste y dibuje los labios de la vulva o que haga estirar apenas su pedúnculo y corone la forma del glande. “Nacer fue agotador”, dice incluso la voz aún por venir del niño. Y antes, con el corte del cordón umbilical, exclamó: “Estoy completo, sé lo que me falta.”

De alguna manera, el nacimiento puede postularse como un origen, pero nunca se da en el presente. Sólo es representable para los otros: el que nace se origina allí sin estar presente. Alguien le da nombre casi arbitrariamente, y el dedo señalador apunta hacia alguna parte. Un padre fumando en la puerta de la Maternidad no piensa en nada, mira la decadencia de esas grandes construcciones. El nombre no parece venir de ese padre repetido. Leemos:

Bautista es un nombre sacado de la biblia,  
al azar.  
También podría llamarse Ezequiel, o  
Lucas. La biblia es puro azar.  
El azar destruye,  
en el destino un estigma. Dame un nombre,  
dame un talismán.

El cuerpo que nace está sometido al desgaste. Con suerte tendrá su homeostasis por unas cuantas décadas. El nombre es la marca de un tiempo no reversible, la flecha del tiempo. Por eso, aunque la maquinaria de la Maternidad produzca permanentemente nacimientos, cada día, igualados por el trato normalizado, igualados también por la suerte que necesitan tener, ese punto no es igual para todos, no es el presente. Los nombres, cuya propiedad se habrá de construir con toda una vida de apropiaciones siempre incompletas, son la huella de lo impresentable en cada nacimiento. La Maternidad produce multitudes, pero no rebaños ni manadas: cada rostro en la multitud es un problema para la representación. Rodríguez escucha la crisis de la lengua, su devenir caótico, en la observación de la Maternidad que se vuelve corral monstruoso, ente carnívoro y productor de carne, aparato delirante de parturientas y enfermeras en sus cantinelas rituales. Rodríguez escribe:

no se puede vivir más  
alrededor de ese monstruo celeste,  
quieto, sublime, estatal,  
en el tímpano los nacimientos suenan la campana bajo el agua:  
yo vivo en la calle Rondeau,  
miro un colectivo perderse, perderse detrás del humo,  
y no querer volver más. Me tomo ese colectivo  
¿me tomo ese colectivo?  
Me tomo ese colectivo lleno de gente, de gallos,  
de albinos, lo maneja una enfermera (con una aguja en la sien)

la calle de la maternidad  
calle de los perdidos

De pronto todo el ambiente alrededor de ese lugar de los nacimientos, de ese organismo del estado en su doble acepción, se impregna de una atmósfera monstruosa. Ahí, frente a esa locura y esa vida en ebullición, no se puede vivir. Los árboles de la manzana, árboles de un urbanismo decorativo, se vuelven emblemas de lo que pasa o puede pasar adentro, donde la sangre se vuelca para que haya otros:

Las generaciones nuevas.  
Los que llegan.



Los que traen noticias.

Los mudos, los albinos.

La misma vida cotidiana está envuelta por un constante rumor de partos y nombramientos, inyecciones y maniobras, el deseo y el rechazo de los que nacen.

en mi árbol Julieta hace una casa,  
de noche nos ponemos a escuchar los partos  
se siente el desprendimiento rudimentario  
y la explosión del nombre.

Sin embargo, ese lugar de surgimientos, donde cada día caen al mundo nombres como bombardeos sobre los edificios viejos del barrio, es el único lugar para vivir. ¿Dónde se puede vivir si no es donde se nace? ¿Cómo se puede escribir, dar los ritmos y las imágenes que nos tocan, sin esperar que otros sigan llegando, siempre, o por tanto tiempo que hasta nos olvidamos de que tenemos que morir? Pero también Rodríguez me pregunta algo más: ¿cómo podría morir, imaginar una vida entera, si no pensara en los que nacen? Hay todo un abanico de expectativas en *Maternidad Sardá*, todo puede esperarse de ese mundo que tiene que cambiar. Porque los nombres, tomados de la biblia, del árbol genealógico o de la moda, parecen repetirse, como el presente vacío, el instante abstracto que la duración de mi conciencia puede intuir aunque no representarse del todo, pero lo que cada cuerpo pierde nunca es igual. La flecha del tiempo lo atraviesa junto con su nombre, repetido, y ese instante de suplicio es lo mismo que el máximo placer: estar acá, ahora mismo. Escribe Rodríguez:

La sangre de los bebés es neutra,  
inocente,  
salta entre las piedras, de cuerpo en cuerpo,  
sencilla, mana de una mano que la lleva al mar  
o se duerme en una bomba de agua, hasta que la despierta el sol  
y la seca...

Esto es lo que dice una voz escuchada, citada en el lugar de los nacimientos. No es la banal circularidad del Eclesiastés, eso de que todos los ríos van al mar y que venimos del mismo punto en el que habremos de terminar. La vida no es un tránsito, diría Rodríguez, sino lo

único que hay. La sangre no es agua, se seca, se coagula, no puede volver a circular una vez que se ha derramado, una vez que el sol la deshidrató. Y en esta adhesión a la inmediatez, a la sangre del presente, que es una imagen y no un instante fuera del tiempo, Rodríguez puede cantar. Creo que en la poesía actual debe haber pocos libros más rítmicos, más innovadores en su sonoridad, que *Maternidad Sardá*. Como si supiera que en la lengua que se habla, aunque sea un sistema de repeticiones y diferencias, nada se repite en el cuerpo donde las palabras se asientan, se agitan, revolotean. El poeta, irónicamente, es en el libro un gallo que ostenta su plumaje, hecho de imágenes, silabeos, juegos y hallazgos. Pero todos los que hablan son también gallos y por eso quizás rondan el corral de la Sardá. Al final del libro, un buen parto despeja de ansiedad el cielo. Leo:

Cielo claro: parto bueno. Semilla.

Una nube pasa y se acongoja  
sobre la terraza

tiene el capricho del cielo de llover.

tiene el cielo una lluvia detenida.

Tiene el cielo un pañal: esa nube.

La esperanza de tener que ocuparse de alguien, inocente quizás pero no indefenso, tiñe de colores gratos el fondo de una procesión de imágenes, una teoría, que de todos modos no desconoce la crueldad existente, necesaria. Sólo porque sabe que no hay nada más, puede Rodríguez afirmar lo que vive.

El presente no puede afirmarse entonces en el tiempo, donde se reduce a una grieta ínfima hasta que desaparece entre lo que ya no es y lo que todavía no es, sino que se imagina en la carne, extendida a lo largo del círculo perpetuo que forman los dos horizontes tornasolados del pasado y del futuro. Si bien no conserva huellas, podemos pensar que unos residuos impalpables de lo que pasó se han mezclado en la coloración de su imagen, y aunque no profetiza nada, tiene sed, se mueve ansiosamente hacia adelante, a veces. La carne sabe que no va a durar, no necesita un reloj que le dé esa medida. Por eso el cuerpo, con la ropa efímera de la moda, las maneras más actuales de escribir, le dice sí a un ritmo que no puede existir en el puro instante, sino que vive en la duración y en los sentidos de los otros. La poesía, que es esta afirmación, no surge de unos conceptos inimaginables de supuestos instantes detenidos, no se da como verbo absoluto, sino en cada cuerpo particular que ahora triunfa porque está

presente, sin serlo, pero que en algún momento será derrotado. Hasta entonces, leamos, escribamos y gocemos, como decían los goliardos.

### **III. Propositiones accesorias**

## *Memorias de un poeta ruso*

*Cuando el lugar reservado al poeta no está vacío, es peligroso.*

Boris Pasternak

La lectura de autobiografías puede ser una actividad banal, ligada a la búsqueda de documentos, datos de época, en supuestos testimonios de primera mano. Los contextos políticos suelen aparecer allí como enmarañadas tramas de resentimientos, pequeñas traiciones y triunfos o fracasos de sujetos que procuran su propio elogio. En tal sentido, como monumentos que alguien eleva para su yo individual, las autobiografías tienen poco que ver con la literatura. El lector de dichos documentos ya existe en ellos y está como fijado por la intención pertinaz de su autor. Sin embargo, hay otras autobiografías, donde alguien parece llamarnos a escuchar algo que no necesariamente ha sido predeterminado, donde alguien parece simplemente decir: “existí una vez, fui esto, viví lo otro”. Aunque también, y fundamentalmente: “estoy escribiendo, estoy recordando”.

En un ensayo titulado “Del interlocutor”, el poeta ruso Osip Mandelstam trataba de aclarar las posibles maneras en que se apela a un lector, quizás a un oyente, en los poemas. Allí señalaba que lo más impresionante de un loco, algo que se traduce físicamente en la mirada perdida, eran esos discursos que no se dirigían a nadie, “la siniestra indiferencia absoluta que el loco manifiesta con respecto a nosotros”. Pero lo escrito siempre habla con alguien, aunque no sea nadie en particular, y la loca indiferencia de una autobiografía estaría más bien en el otro extremo del poema, no hablándole a los árboles sino suponiendo a otro desde un principio, encerrando su lugar futuro entre la información y la retórica persuasiva. Alguien en particular no podría ser interpelado por un monumento, salvo con un barroco esfuerzo de imaginación, ya que el monumento siempre repite lo mismo. Algo más incierto que ese público sería el destinatario de un testimonio cuyo encuentro con el mensaje alguna vez emitido roza la casualidad. Así, Mandelstam escribe: “En un momento crítico, el navegante lanza a las aguas del océano una botella sellada que contiene su nombre y las descripciones de su destino. Al cabo de largos años, vagando entre las dunas, la encuentro en la arena, leo la carta, descubro la fecha del acontecimiento, los últimos deseos del difunto. Tenía derecho a hacerlo. No he abierto una carta destinada a otros. La carta encerrada en la botella está dirigida a quien la encuentre, y como yo la encontré, soy entonces su destinatario secreto.”

Quien nos llama entonces no sabía de nuestra existencia, pero confiaba en nuestra curiosidad. Y este lector esperado, como el que invocaba Borges, no tiene nada que ver con un modelo diseñado estratégicamente por una conciencia constructiva. Diría que es el lector de la incertidumbre, de lo que no se sabe si importa, de quien no está seguro de lo que deja pero aun así insiste en dejarlo, para alguien, por las dudas. Enfrentándose con ese futuro incierto, con esa atención de otro que todavía no existe, el autor de su biografía investiga lo que desconoce, lo que olvida, lo que nunca podrá decir.

La autobiografía de un escritor muchas veces trata de explicar la obra, o más bien las condiciones que habrían hecho posible esa obra, al modo de una novela de formación donde no se nos ocultara la vida del autor bajo nombres ficticios. Pero acaso lo más atractivo en tales escritos no sea la así llamada formación de un sujeto quizás demasiado coherente, sino todo aquello que la memoria no extrae del yo, es decir, el mundo, un mundo particular de experiencias. De alguna manera, esto implica una necesaria lejanía del destinatario de la biografía, quien debería estar en el tiempo y en el espacio a la misma distancia que la memoria del escritor se esfuerza por recorrer hacia un pasado puntual. Este lector definido aunque desconocido, el que encuentre la botella, el que abra el libro, no sería simplemente una proyección hecha por la escritura contra la pantalla blanca de su propio presente. El interlocutor de una autobiografía que no es mero documento no se identifica entonces con un sujeto conocido por el autor, un compañero de generación o cualquier otro contemporáneo. Ni siquiera en las cartas que merecen leerse pasa algo así. Leemos las correspondencias literarias como si se nos hubiese dejado la huella de una conversación imposible y que sólo podía existir por la intervención de un tercero, y a ese lugar se nos convoca. El oyente de la misma época, el corresponsal, el contemporáneo no podían escuchar un secreto que el biógrafo de sí mismo ha debido confiar a la incertidumbre de lo escrito. En esto consiste la diferencia del mensaje en la botella con las autobiografías monumentales, que siempre se dirigen a un oyente concreto, incluso a un contemporáneo del futuro, diciéndole: “admírenme”. Para ello, se necesita una altura desde donde interpelar, una superioridad. Mientras que el naufrago sólo está ligado a su interlocutor providencial que lo descubrirá, lo hará existir a su mismo nivel, a ninguna altura sobre el nivel del mar. Y en ocasiones, lo que se nos ofrece para que imaginemos su existencia es más que la vida del autor y su mundo, son otras vidas, perdidas como conversaciones en el aire y que la simple mención de nombres propios tiende a indicar, hacernos ver.

Lo anterior intenta explicar una elección de objeto. ¿Por qué me dirigí con una confianza ciega hacia un mensaje absolutamente lejano, un fragmento autobiográfico escrito en Rusia

hacia fines de la década de 1950? Quizás porque sabía que allí nada podría estar fundándose, que me encontraría ante testimonios de la disolución de un mundo y por ello, tal vez, ante la más obstinada fe en la literatura. Así abrí el *Ensayo de autobiografía* de Boris Pasternak, publicado por la editorial Dédalo en 1959, y cuyo hallazgo venía a confirmar la teoría de su contemporáneo Mandelstam sobre el interlocutor inesperado, lejano. Al comenzar, el autor nos remite a una tentativa anterior de escritura autobiográfica, titulada *Salvoconducto*, que quizás algún día también nos toque encontrar. ¿Qué habría intentado entonces, en aquel texto de principios del '30? Un análisis de las circunstancias que lo habían convertido en lo que era, aunque, objeto ahora, “menoscabado por una afectación inútil, un pecado común de la época”. Volverá pues sobre aquellos años de formación y de juventud. El “ensayo” terminará entonces de nuevo con la Revolución, luego de revisar una infancia finisecular bajo la figura emblemática de Tolstoi, la constitución de una vanguardia polimorfa a comienzos del siglo XX y la descripción de escritores como Maiakovski o Marina Tsvietáieva que parecen ejemplos de mundos perdidos, mirados con cierta nostalgia. Algo le impide a Pasternak seguir después los destinos a veces trágicos de sus compañeros de generación, sólo la vista se posa al final en “ese mundo único, a ningún otro parecido, que está suspendido en el horizonte como las montañas vistas desde la llanura o como una gran ciudad lejana sumergida en los fulgores de la noche”. ¿Cómo hablar de todos los accidentes y causalidades encerrados en ese marco? “Habría que hablar –escribe Pasternak en la última página donde se excusa de seguir– de suerte que el corazón se oprimiese y los cabellos se erizaran. Pues hablar en la forma habitual, hablar sin ensordecir, no sólo no tiene ningún sentido ni ninguna razón de ser, sino que escribir así sería vil y deshonesto. Y estamos lejos de ese ideal.” De modo que el silencio que viene después de la tentativa biográfica adquiere un peso enorme. Habría que inventar todo un lenguaje para narrar eso que pasó después de los años '20, allá, donde San Petersburgo perdió su nombre. Pero a la vez, en la intensidad de los fragmentos que recuerda Pasternak se agita una chispa de ese silencio hacia cuyo resplandor blanco todo parece precipitarse.

Las vidas de esos poetas entusiasmados, discutiendo y agrupándose para renovar su lengua entre el acmeísmo y el futurismo, no pueden ser rememoradas sino desde esa travesía del silencio que no sabemos cómo habría realizado Pasternak. Y de ese punto en que elige terminar la narración de ciertos episodios de juventud surge también la tonalidad ética de su ensayo, como si intentase reparar algo que sin embargo, por la misma distancia retrospectiva, se revela como irreparable. Pasternak pretende restablecer un equilibrio en sus juicios sobre personas que conoció y que habrían sido importantes para él, redimirlos del olvido y hasta del desdén que sus convicciones estéticas del momento podían haber alentado. Cito un párrafo

que resume este gesto de revisión: “Subestimé durante mucho tiempo a Tsvietáieva, como en diversos grados también subestimé a muchos otros: a Bagritski, a Khlébnikov, a Mandelstam, a Gumiliev.” ¿Qué nos dicen estos nombres? Algunos son un simple sonido eslavo, que la imaginación podrá colmar con su natural exotismo. Otro es una noticia en el diccionario de la literatura, como Gumiliev fundador del acmeísmo, curiosa vanguardia rusa cuyo lema era “sencillez y claridad” y que aspiraba a reflejar “la vida tal cual es”, en oposición a los ensueños del simbolismo inmediatamente anterior. O el futurista Khlébnikov, a quien acaso nunca podamos leer porque se dice que inventó nuevas formas de experimentación lingüística. Y nuestro único conocido Mandelstam, aunque sobre todo por su prosa extremadamente perspicaz. ¿Acaso Pasternak ha encendido el samovar para que los poetas perdidos tomen un té en el limbo? La misma imagen aparece en un poema de Ana Ajmátova, que se titula “Nosotros cuatro”. ¿Quiénes? Los epígrafes pertenecen precisamente a Pasternak y Mandelstam, y este último nombra allí a Marina Tsvietáieva diciendo:

Oh, musa del llanto.  
¿Es verdad que también a la ágil gitana Marina  
Tsvietáieva le estarán destinados  
los tormentos del Dante?

Y el poema de Ajmátova también la nombra en el último verso que dice: “Esto – es una carta de Marina.” Tenemos pues un cuarteto de poetas reunidos. ¿De qué hablan? Ajmátova escribe o transcribe:

Todos estamos de visita en la vida,  
vivir – es sólo acostumbrarse,  
en la avenida del aire se oyeron  
dos voces llamándose.

La memoria de Pasternak retrocederá sin embargo hacia el más remoto origen que puede captar dentro de sí mismo, mucho antes de que la esfera de cristal de esos cuatro poetas se suspendiera a orillas de un río congelado a punto de ser destrozada como por un inmenso martillo que nadie maneja. Pasternak se remonta a un recuerdo de su primera infancia, cuando en su casa dan un concierto al que asiste Tolstoi, muy admirado por su padre. El niño duerme pero el concierto lo sobresalta. “A medianoche –escribe– desperté con una congouja punzante



que nunca antes había experimentado.” Su llanto no será escuchado hasta que termine el trío de violín, violoncelo y piano. Para calmarlo, dejan que vea la fiesta donde “las damas surgían de vestidos con escotes hasta media espalda como flores dentro de una canastilla. Los círculos de humo se soldaban con los cabellos grises de dos o tres ancianos.” Uno de ellos: León Tolstoi. Pero luego la vocación del niño y joven Boris no se inclina hacia la literatura. Y más que el personaje imponente del novelista, lo atrae el origen de aquella misteriosa angustia, la asociación del tañir de las cuerdas con gritos de alarma, y durante varios años pensará en ser músico. Se fascina entonces por el compositor Scriabin, a quien conoce en la adolescencia. Sólo que el joven Pasternak aspira a componer sin saber tocar. Le muestra partituras a Scriabin y éste las aprueba y lo alienta. Pero el desajuste entre sus ambiciones y la pobreza técnica, ese secreto no saber, se vuelve un suplicio que lo hará abandonar la música. Como un niño que cree en su destino, mágicamente, fuera de toda premeditación, Pasternak se construye fábulas que suponen ya la literatura, ese arte que no se puede aprender y que alimenta todo tipo de fantasías.

“No había absurdo en que no creyera”, escribe Pasternak sobre aquella adolescencia de promesa musical. “En el alba de la vida, que es cuando son factibles tales locuras, me imaginaba, acaso recordando mis primeros vestiditos, que en una época anterior yo había sido una niña y que me era necesario reencontrar esa naturaleza, infinitamente más encantadora y más deliciosa, oprimiéndome la cintura hasta perder el aliento, o me imaginaba no ser hijo de mis padres, sino un niño hallado y adoptado.” ¿Por qué tales fabulaciones sobre su origen lo harían abandonar la música? Porque esperaba signos, señales de un destino que no llegaban. Deja hasta el gusto por escuchar música. Pero a la distancia Pasternak posa su mirada de redención en el difunto Scriabin, cuya maestría musical describe así: “De pronto, en el curso de la melodía, una respuesta o una objeción hace irrupción con otra voz, una voz femenina, más alta, con un tono más simple, el de la conversación. Disputa calmada, discordancia instantáneamente eclipsada. Esta nota es introducida en la obra con una naturalidad increíble. El arte está saturado de cosas que todos conocen, de verdades que corren por las calles.” E igualmente, escribir será para Pasternak escuchar más que inventar, poder trasponer de alguna forma lo que parece obvio y cuya misma naturalidad hace pasar inadvertido. Y compara a Scriabin con Dostoyevski, que transforma los lugares comunes en intensidades absolutas, notas de una conversación cuyos límites son los límites de un lenguaje y un mundo.

También hay un ensayo de Mandelstam, del que sólo se hallaron fragmentos, sobre la muerte de Scriabin. Allí se intenta explicar su innovación musical a partir de los mitos antiguos, del helenismo y el cristianismo. Mandelstam anota: “La voz es el individuo. El

piano es la sirena. La ruptura de Scriabin con la voz, su vivo entusiasmo por el ‘pianismo’, implica la pérdida de una aprehensión cristiana de la persona, del ‘yo soy’, en música.” Y agrega: “En ese sentido, él rompió con la música cristiana y siguió su propia vía...” Como si la diversidad de voces fuese un anuncio de ruptura, una grieta en la unidad que la armonía todavía intenta arreglar, pero provisoriamente. Y por eso justamente, cada fragmento de voz, cada matiz de esa charla musical, expresa su incompletud y conmueve al oyente que ve reflejarse ahí su propia muerte, o más bien la angustia que solemos asociar con los límites definitivos. Como en el poema de Ajmátova las dos voces que se llaman en la calle y que dicen, contra el bajo de fondo sobre el que se suben esas notas más agudas, que estamos de visita aquí y ahora. Mandelstam escribe una divisa para el arte de Scriabin y su inminente disolución de la unidad: “¡Hay que recordar cueste lo que cueste! Vencer el olvido – por más que cueste la muerte”, pues a fin de cuentas “morir es recordar, recordar es morir...” No puede ser casual esta coincidencia en las impresiones de dos poetas que todo nos conduce a emparentar. Como los agudos de las cuerdas sobre la tranquilidad del piano en la escena de angustia infantil, el nombre de Scriabin parece significar para Pasternak y Mandelstam el testimonio de una cultura y el anuncio de su diversificación, de futuras metamorfosis, aunque ese mismo anuncio se haga dándole la espalda a lo que se avecina, armonizando los fragmentos para que sigan dirigiéndose a alguien, destinatario del recuerdo.

Aunque Pasternak, como dijimos, abandona la música, llevará esta manera de escuchar a su nueva vocación. Y pensará siempre la poesía como un descubrimiento antes que como una invención o un artificio. Veamos al respecto uno de los momentos ensayísticos, que abundan, dentro de la autobiografía de Pasternak. Se pregunta: “¿Qué es la literatura en el sentido corriente, el más extendido, de la palabra?” Y contesta: “es el mundo de la elocuencia, de los lugares comunes, de las frases redondas”. Allí donde ciertas personas demuestran que manejan el arte de decir, abstraer lo vivido y someterlo al comentario común, a las identificaciones y a los argumentos. Pero de pronto, en ese reino artificial de una elocuencia cómoda, sentada en su trono de diletante para hablar de todo y nada, puede irrumpir alguien. De hecho, la literatura no existiría sin esas irrupciones. “Alguien abre la boca, dice Pasternak, no por afición a las letras sino porque sabe algo y tiene alguna cosa que decir”. Y lo que sabe probablemente sea una novedad, una noticia, o el simple rumor del mundo exterior cuya música se ha descubierto en parte, “como si las puertas se abrieran de par en par y entrara el fragor externo de la vida”, que no es otra cosa que la ciudad, esa naturaleza moderna. Pasternak se está refiriendo además, con esta visión general del salón de los charlatanes amantes de las letras donde ingresa una voz ajena, extraña, como el viento de una tormenta de

nieve rompiendo los cerrojos de un ventanal, al poeta simbolista Alexander Blok. Leyendo la descripción de su poesía no podemos dejar de pensar en Baudelaire, aunque uno de carácter ruso, más comunicativo, por lo cual se transformó en maestro de toda una generación de jóvenes. Sus poemas serían como pinceladas rápidas, apuntes de cosas vistas en las calles, voces que se pierden apresuradas por el clima adverso. Así los describe Pasternak, como anticipándose a los gestos de vanguardia de sus seguidores: “Adjetivos sin sustantivos, verbos sin sujetos, juego del escondite, siluetas que pasan furtivas, emoción, refrenamiento.” Luego exclama, casi sorprendido por esa continuidad de la poesía en un momento dado: “¿Cómo se relacionaba tal estilo con el espíritu de la época, encubierto, secreto, clandestino, asomado apenas del subsuelo, que utilizaba, para expresarse, un lenguaje de conspiradores, donde el personaje principal era la ciudad y el suceso principal la calle!” Porque también ahí hay un cambio, la célula en lugar del salón, claves y consignas de agitación urbana en lugar de la elocuencia reiterativa. Así también al lado del cenáculo de batalla con su gran subjetividad, se desarrollan los círculos de estudios, los intentos de sistematización cuasi-científica de las formas poéticas, como el del experimentador Andrei Bely, por quien el memorioso Pasternak dice haber estado loco, “intoxicado de literatura moderna”, en su adolescencia. Sin embargo, en su juventud iconoclasta pero muy reflexiva, no asistirá a los trabajos del círculo de Bely sobre la métrica rusa porque, afirma ahora, “siempre sostuve que la música de la palabra no es un fenómeno acústico y no consiste en la eufonía de las vocales y consonantes consideradas por separado, sino en una correspondencia entre el significado de la frase y su resonancia”. No deja de sorprender la atención de los poetas rusos de la época hacia la materia de su lengua, que desconocemos, pero cuyos cuestionamientos preanuncian muchas vías del siglo XX. En el caso de Pasternak, la resonancia de los significados como verdadera música del verso se vincula a esa tarea de recolección auditiva de voces, discordancias eclipsadas, ciudad vislumbrada en el susurro de un umbral sombrío, que les adjudicaba a la escritura y a la composición como notaciones del natural.

Pero también Mandelstam, en el relato de su *Viaje a Armenia*, escribía: “Hay gente que hace resonar las llaves de un idioma, incluso cuando no tienen ningún tesoro para abrir.” Entonces hay que saber algo, atesorar un secreto, no basta con hacer tintinear las llaves, si bien las eufonías, las singularidades idiomáticas pueden ser tan agradables como un paisaje típico. Así Mandelstam describe las charlas en armenio con igual detenimiento, idéntica apreciación sensible que las montañas, lagos, costas que lo saludan al pasar, precisamente, como en el mismo idioma. Pero Mandelstam no llegó a la edad de Pasternak y nunca olvidaría su apego a los juegos de palabras de la juventud vanguardista. O más bien, su afición y su

pasión por las resonancias significativas de ciertas sonoridades, ciertas palabras, sobre todo si una lengua extranjera pone de relieve su naturaleza de pura arbitrariedad. Terminará muriéndose de frío en Siberia mientras piensa o sueña con la palabra “laurel” de un poema provenzal, que le trae la calidez de ese clima lejano, a miles de kilómetros, a cientos de años.

Pasternak prefiere el blanco más cercano, su color local: “Las primeras heladas plateaban la tierra y las filas de abedules le engastaban el oro de su follaje nuevo, y esta plata de las heladas y este oro de los abedules se extendía sobre ella como humilde ornamento, como hojitas de oro y plata enchapadas sobre su santa y apacible antigüedad.” Sin duda que en esa forma de mirar incide la distancia, cierto paisaje rural irrecuperable y que acaso tampoco sea deseable recuperar, salvo en la coloración de la memoria. No es la nieve lo que está viendo, sino la penetración de su propio ojo que lo intensifica todo. Bajo el sol vivaz de Armenia, con la vista colmada de anaranjados y rojos arcillosos, Mandelstam anota esta frase que podría dar el tono a la madurez de Pasternak: “el color no es sino aquello que, como el sentimiento en el momento de partir, está teñido por la distancia y encerrado en la extensión”.

Leyendo a un poeta menor, el joven Pasternak escribe los versos de su primer libro, de cuyo título pretencioso reniega pero donde se afirma esa necesidad de trasponer partes del mundo, lugares, ciudades, antes que conmover o encantar. Declara: “Yo no trataba de obtener ese ritmo martilleante de danza o de canción a cuyo influjo, casi sin la participación de palabras, las manos y los pies comienzan a moverse automáticamente. No intentaba manifestar, reflejar, encarnar, representar esto o aquello.” De modo que la trasposición no es descripción, no aspira a conformar un sujeto que describe lo que pasa. La ciudad de Venecia o una estación de tren con sus multitudes debían estar condensadas en un verso, sin preguntas sobre las imposibilidades del lenguaje. ¿Será eso lo que tendrá que aprender el joven poeta? De su primera lectura de Ajmátova, que lo asombra, Pasternak retiene la doble intención de mencionar los efectos de la tarde sobre la página escrita y a la vez desarrollar un contenido propio de esa hora. “Yo envidiaba –escribe– al autor que había conservado con medios tan simples las parcelas de verdad que había aportado.” Nuevamente, la verdad se obtiene de un saber que no es un tesoro guardado para la elocuencia, sino un saber percibir, ver el color de la tarde y al mismo tiempo escuchar su tono. Sin embargo, Pasternak no relata su formación como una constitución progresiva de sí mismo, antes bien parece subestimarse. Sigue deplorando su primer libro como si pudiera borrarlo varias décadas después. En tal sentido, el *Ensayo de autobiografía* intenta rescatar más ciertos episodios, el conocimiento directo de ciertas personalidades singulares, que narrar cómo el autor llegó a ser quien es. O quizás lo hace, pero de forma negativa. El que abandonó la música, el que escribió poemas de juventud

que ya no deberían leerse, el que se olvida de sí mismo para hablar de otros, el que intenta narrar ahora una época de entusiasmo aunque basada en expectativas falsas, ese que recuerda y prefiere callar algunos finales drásticos, incluyendo el presente, es quien firma el resumen impresionista de aquellos años.

Así el momento de adhesión al futurismo está sombreado, casi suavizado por toda clase de ironías. Un amigo que vela por su pureza futurista lo ayuda, para salvarlo de la tentación de otros halagos que lo podrían llevar al academicismo, a pelearse con todo el mundo. La inmodestia de aquel poeta joven contrasta con el narrador actual que casi hace desaparecer los libros, los trabajos de entonces, aunque siempre con la deferencia de resaltar los elogios ajenos, la confianza de los otros. Para huir del sentimentalismo o la apatía, nos cuenta Pasternak, la juventud artística de izquierda desdeñaba la modestia y cualquier tipo de reconocimiento. Pero el ataque estético, en su misma negatividad, indicaba lo endeble de las propias posiciones. Sólo algunos estaban seguros, al menos al comienzo, como Maiakovski, otra figura cuyo fantasma trágico atraviesa como un haz luminoso la memoria de Pasternak. Y aunque no describe los detalles de su relación mutua, una digresión sobre el suicidio busca restituir la intensidad de una vida, que se despliega a partir de allí. Podría decirse que Maiakovski funciona como el doble invertido del narrador: los dos son jóvenes futuristas, poetas que prometen cambiarlo todo, pero sus destinos difieren, uno podrá recordar, el otro no, uno podrá revisar su período juvenil, uno podrá renegar incluso de la propia poesía, el otro no. Y ese otro es el objeto de meditación con que la memoria practica la restitución de mundos perdidos. “Cuando viene el suicidio al pensamiento –escribe Pasternak– uno carga sobre sí una cruz, le da la espalda al pasado, declara la propia quiebra y considera inútiles sus recuerdos.” ¿En qué podría asentarse entonces la continuación de una vida? No son las obras lo que salva, sino la posibilidad de mirar hacia el pasado y reparar continuamente la grieta que amenaza con quebrar el presente. El suicida, en cambio, se ha sustraído de sí mismo, no es dueño de su dolor. “Y puede ser que uno se elimine no por fidelidad a la decisión tomada, sino porque no puede soportar más esa tortura que no se sabe a quién pertenece, ese sufrimiento en ausencia del ser sufriente, esa espera vana que no colma la vida que continúa.” Se trata sólo de un punto a partir del cual empieza el silencio, no de una decisión que busque otros efectos. Pasternak denuncia veladamente la fantasía dostoyevskiana de un suicidio como protesta, como rebelión. Maiakovski se suicida por orgullo, dice, tras haber banalizado algo de su obra; Esenin se mata por misticismo; Marina Tsvietáieva, para esconderse de un mundo adverso que le impone sacrificios y desorden. Podríamos ampliar la lista de Pasternak con otros poetas que simplemente se dejaron morir, como Blok, o se hicieron enviar a la muerte,

como Mandelstam. ¿Acaso el autor en sus recuerdos encuentra algo que se oponga al suicidio? Nuevamente, hace un gesto de reverencia, casi una plegaria, cuando escribe: “Inclinémonos compasivamente tanto ante sus sufrimientos cuanto ante su talento y su recuerdo luminoso.” Los poetas suicidas iluminan el cielo como constelaciones precisas dibujadas por quien todavía los recuerda.

Pero en sus últimos años Maiakovski se le torna incomprensible, con sus escritos voluntariosos y propagandistas, en suma, tan innecesarios para una “conciencia social” racionalista como para el lector de poesía que Pasternak sigue siendo. La mutua admiración original se convierte en indiferencia y de alguna manera da el tono de una atmósfera opresiva, cada vez más solitaria, más silenciosa. “Es increíble que se tenga por revolucionario a ese Maiakovski inexistente”, afirma Pasternak. Pero algo más grave se sugiere en esos años, marcados por suicidios consecuentes con la falta de necesidad de literatura, “cuando dejó de existir toda poesía”, recuerda Pasternak, la de Maiakovski o la de cualquier otro, entonces se habría cumplido lo que anunciaba una dedicatoria de otro tiempo en que Boris le hablaba a Vladimir con estos versos:

Yo sé que su camino es auténtico,  
pero ¿cómo por este camino sincero  
a usted lo han podido arrastrar  
bajo las bóvedas de tales hospicios?

La altivez de Maiakovski lo habría llevado a creer que podía resistir todo, hasta la humillación de escribir una literatura de servicio. La glorificación póstuma de Maiakovski salvará parcialmente a Pasternak de una celebridad que no quería para sí y que a la distancia contempla como un sistema de obligaciones imposibles de cumplir. Dice entonces que no precisa una doradura suplementaria de reconocimiento público para su vida. ¿Debemos creerle cuando sabemos que la autobiografía como género suele suponer lo contrario? En todo caso, se dirige a alguien, no a un congreso de escritores, ni a ningún sujeto colectivo, ese oxímoron al que nos hemos acostumbrado. “Una vida sin secretos y sin purificaciones – escribe – una vida brillantemente reflejada en el espejo de una vitrina de exposición, es inconcebible.” ¿No se tratará justamente de eso la autobiografía de Pasternak, de una purificación? No querría entonces exponerse ni revelar sus secretos, sino purgar algo, devolver algo a quienes ya no existen para recibirlo. Les agradece a los muertos que le hablaron. Pero se dirige a nosotros que podremos imaginar ese diálogo imposible.

Por ejemplo, Pasternak cuenta que no entendió en su dogmatismo de innovador profesional la sencillez de Tsvietáieva, cuya misma claridad le cerraba el camino a su mirada ávida de rarezas. Finalmente, un libro suyo lo conmueve e inician una correspondencia. El relato de cómo se pierden las cartas de ella, que Pasternak aprecia como obras de la máxima importancia, podría decirse que resume el sentido de la mirada que dirige hacia su vida pasada: una belleza, una intensidad encontradas y admiradas, un ser que logra pasar casi entero a la escritura, y el azaroso destino que todo lo disuelve, o casi. “Un exceso de celo causó su pérdida”, cuenta Pasternak. Sin embargo, la suerte de la autora, dirá, “iba a constituir el mayor de mis pesares”. Junto con la de otros dos poetas caucásicos cuyos nombres, Iashvili y Tabidze, cruzan raudamente el final del libro de Pasternak. Hablando de la habitación en que los conoce, escribe: “yo la enterré con precaución en el fondo de mi alma para que no se quebrara con los terribles acontecimientos que iban a ocurrir en ella y en sus proximidades”. Pero nada nos dirá de eso terrible, nada más que los colores de ese recuerdo previo al instante final, antes de despedirse. Así describe un tiempo de indigencia, sin necesidad de fechas, transfigurado por las palabras dichas y oídas: “Cuando nos reuníamos, nos comunicábamos las novedades, comíamos y recitábamos algo. Un soplo fresco recorre rápidamente, con breves toques, las plateadas hojas del blanco dorso de terciopelo de los álamos.”

Finalmente, en un viaje al sur durante la carestía de la guerra, Pasternak camina junto a un futuro maestro, según dice, entonces joven, y puede ver “por encima de las cadenas de montañas y del horizonte, la faz sonriente del poeta que marcha a mi lado y las manifestaciones brillantes de su prodigioso genio, y la sombra funesta de la predestinación en su sonrisa”. Pero no sabemos a qué estaría destinado ese acompañante que simplemente representa al interlocutor alejado o un pasado irrecuperable. “Si yo le digo una vez más adiós –concluye Pasternak– que sea en estas páginas, en su persona, un adiós al resto de mis recuerdos.” El que escribe parece estar hablando solo, pero imagina en verdad que el papel puede ser otro, que puede despedirse de un gesto recordado que se esboza y en seguida desaparece sobre la página. Sin embargo, era alguien. Y quien lee podrá serlo, debería serlo para que la redención de los muertos, la purificación del sobreviviente tengan lugar. Pienso que en este caso la autobiografía no está lejos de la lírica, intento de construir una intimidad que pueda ser escuchada, no celebrada, sino reconocida. El diálogo de quien recuerda, aunque imposible, parece realizarse ahora. Porque la misma distancia que nos separa de Rusia, el medio siglo, el idioma, hace surgir con intensidad un deseo. Según el ensayo de Mandelstam sobre el interlocutor que ya cité: “el gusto por la comunicación es inversamente proporcional

a nuestros conocimientos reales sobre el interlocutor y directamente proporcional a la aspiración a interesarlo en sí mismo”. Pasternak no escribía para nadie vivo, todavía, por eso nos llama.

¿Habremos de seguir buscando después de su silencio enigmático, acaso resignado, acaso prudente, los versos de un ritmo yámbico eslavo que no están a nuestro alcance? Esa mirada hacia atrás nos conduce al mundo en que fueron posibles los poemas de Tsvietáieva y de Ajmátova dedicados a él. La primera le decía:

Con redoble de voces de los arroyos  
surcas mi cerebro, como con un verso.  
(¡El buzón postal – el más espacioso  
de los buzones – no podrá contenerte!)

Y en otro poema en que habla de la distancia que los separa y acusa a las verstas, esa medida de longitud tan rusa, de haberlos puesto en lugares lejanos a los dos, leemos:

Conspiradoras: verstas, lejanías...  
No nos execraron – nos extraviaron.  
En latitudes perdidas de la tierra  
nos recluyeron, como a los huerfanitos.

Mientras que Ajmátova termina el poema que sencillamente se titula “Boris Pasternak” con esta estrofa:

Ha recibido el don de una niñez perpetua,  
y esa munificencia, pinchazo de los astros,  
es su herencia junto a la tierra entera,  
que ha compartido con todos nosotros.

Se habla aquí de un don, quizá infantil, que es el asombro o la admiración, capacidad de ver la figura del otro y tratar de escucharlo. Tal vez sea el secreto de esa actividad de conocerse a sí mismo implícita en toda autobiografía. No para controlar los imprevistos, el azar donde se esconde lo viviente de una escritura, sino para abandonar todas las posibles ficciones del yo y pensar desde el olvido que separa los escasos episodios recordados cómo se



llega a ser lo que uno es. Así Kafka en su *Diario* advertía: “Conócete a ti mismo no significa: obsérvate.” Con miras a lograr un fantástico autodomínio imperativo que siempre termina volviéndose una condena. “Sino que –prosigue Kafka– la expresión significa: ¡Desconócete, destrúyete! En apariencia, algo malo, y sólo si uno se inclina muy bajo oye también lo que tiene de bueno, que se expresa así: A fin de transformarte en el que eres.” Pasternak desconoce su estilo juvenil, la soberbia que le había dado un salvoconducto para la historia de la poesía y su ansiedad por lo nuevo, se descompone como un ojo que percibe colores y una mirada que recupera rostros queridos, a fin de transformarse en alguien que puede ser escuchado, no un documento, sino un tono. Para usar palabras viejas, diría que nos ofrece una sensibilidad amigable. Y como escribió Mandelstam en ese ensayo que no he dejado de citar: “Para que estas líneas alcancen su destino tal vez serán necesarios los cientos de años que necesita una estrella para hacer llegar su luz a otra estrella.” No se trata de ninguna metafísica de lo excepcional. Para que Pasternak pudiera escribir su melancolía y su anhelo de redención de los otros, tenía que saber algo, que estaba escribiendo un mensaje, ante la inminencia de ciertos peligros, hacia un mundo todavía inimaginable.

### *El silencio de la esfinge: Hegel, Borges y la alegoría*

En la primera fase del arte, según la célebre tripartición hegeliana, la apariencia sensible todavía no manifiesta la idea. De alguna manera, la sugiere, la simboliza, pero no la expresa como su auténtica representación. Hegel nos cuenta que en aquel entonces, en ese lejano origen oriental, en el arte de los persas, los hindúes, los egipcios, la separación entre la idea y lo sensible, lo ideal y la mera naturaleza era demasiado reciente. En un principio, los entes naturales, los animales, los astros, se percibían en sí como dioses. El sol mismo, por ejemplo, y no una idea que se manifestaría a través de su apariencia, era la divinidad. Pero esta suerte de animismo de los entes naturales constituía ya el anuncio de todo el arte y de toda la representación humana, porque había llegado más allá de la simple necesidad animal. Las cosas ya no estaban ahí, como útiles, como alimenticias, sino que se alzaban por encima de la pura inmediatez gracias a la primera reacción estética, en algún ideal pero no por ello menos real limbo prehistórico; dicha reacción es el asombro. El sol que asombra con su brillo es un dios que resplandece y se separa de la necesidad del hombre. De esta primera diferenciación, surge una forma más abstracta, donde lo divino es la luz, como en la religión persa. Aquí tenemos ya un concepto, que se opone al mal, a las tinieblas, pero el carácter divino de la luz se ha distanciado definitivamente de cualquier apariencia sensible, es un dios que no puede ser imaginado. Recién los egipcios van a poder representar, mediante formas sensibles, mediante un trabajo sobre las cosas de la naturaleza, las ideas concretas de sus dioses diferenciados. Por eso Hegel dirá que sólo en el arte egipcio se produce el “simbolismo auténtico”.

¿Cómo se hizo posible esta representación simbólica que ya puede llamarse propiamente arte? Por medio de un trabajo de lo negativo: lo sensible entonces, percibido en los fenómenos naturales, se niega en sí mismo para poder expresar conceptos no sensibles. Pero esas ideas de lo absoluto, los dioses, adquieren por ello la figura determinada de lo sensible negado. Se construye una exterioridad, una forma, que alude a una idea contenida allí, no accesible inmediatamente. Así las pirámides, según Hegel, serían la realización de la idea misma del símbolo, es decir, una figura cerrada, que refracta el mundo exterior como negatividad de lo meramente sensible para aludir a su contenido. Sin embargo, por este origen que lo determina, el símbolo no expresa del todo ni adecuadamente aquello a lo que alude. Antes bien, el significado debe reponerse mediante una recuperación y una reelaboración del proceso

negativo. La pirámide no es tan sólo la negación de la naturaleza indiferenciada, su muerte, sino también la afirmación de la inmortalidad, su idea. La negación de lo sensible cambiante y perecedero remite a un concepto absoluto, libre de la muerte, pero inexpresable de manera directa en una manifestación individual. De allí que la idea de inmortalidad sólo puede aludirse en el símbolo como negación de toda muerte particular. En esto radica el carácter enigmático del arte simbólico, donde se arraigan directamente otras formas de poner en relación una figura y una idea, en las cuales la conexión no oculta el trabajo, el momento arbitrario que debió plantearla. Hegel llama a estas formas de representación artística “conscientes” y “comparativas”: en ellas se tiene un objeto, fenómeno o cosa y se le buscan significados; o bien se dispone de un concepto ya elaborado y se lo procura simbolizar con alguna figura o varias. La innecesidad interna de la unión entre apariencia e idea en el arte simbólico induce a Hegel a pronunciarse con notorias reticencias acerca de estas formas de representación.

Tomemos dos, que en el fondo son variantes de un mismo procedimiento: el enigma y la alegoría. Todo símbolo es en sí enigmático, afirma Hegel, en tanto que la apariencia, lo exterior, está separado del significado y siempre pueden plantearse dudas acerca de lo que una figura determinada debe representar. Tal es el carácter dudoso del símbolo, que nosotros llamaríamos su ambigüedad. Pero el enigma estrictamente hablando ya no se refiere a ese aspecto general de lo simbólico, sino que es una construcción consciente, surgida de una comparación entre un concepto que se posee y alguna forma o fenómeno que podría designarlo por analogía. El concepto es claro y conocido para el creador del enigma, repite Hegel. Por lo cual, su ocultamiento en la figura resulta intencional. No se trata de conformar una apariencia o representación para aprehender una idea que aún no puede ser expresada en su carácter absoluto y como determinación individual, tal cual sucede en el simbolismo auténtico e inconsciente. Sino que el enigma es una fabricación, una disimulación ornamental del sentido que no añade nada al concepto previamente existente. Su desciframiento se vuelve, pues, un mero juego. La multiplicidad y heterogeneidad de los términos que le dan forma al enigma sólo encuentran su unidad en la palabra ocultada, la idea previa, que no necesita de esa apariencia para explicarse. Una vez resuelto, el enigma queda destruido, revelándose su falta de necesidad.

La alegoría, para Hegel, participa del mismo carácter artificioso, de artilugio expositivo consciente. No es más que un enigma extendido y cuya clave de desciframiento se presenta de manera accesible. Sólo en esta revelación del secreto, que nunca llega a serlo, la alegoría es lo opuesto del enigma. La claridad y la transparencia de la figura alegórica se despliegan en

todas las correspondencias de detalle, término a término, que mantiene con la idea representada. Hegel entiende la alegoría como una personificación de situaciones abstractas o conceptos generales, de manera que se constituye una apariencia de subjetividad. Pero la guerra, la justicia, la discordia, el amor, las estaciones del año, la muerte o la fama no pueden ser sujetos internamente, sino que se encarnan como formas vacías, haciendo uso de la simple entidad gramatical del sujeto. De donde surgen los rasgos cualitativos de la alegoría: frialdad, intelectualismo. Fiel a sí mismo, Hegel piensa que el arte debería provenir más bien de la intuición concreta y de la potencia de la imaginación, no del intelecto. Lo cual nos debería llevar a preguntar ahora: ¿tiene la alegoría un rasgo pasional? Si el alegorista es la única garantía de la relación entre forma alegórica y sentido, ¿qué lo mueve? Para Hegel, apenas un gesto de capricho o bien el alarde de su capacidad combinatoria. El alegorista estaría movido por un ingenio que se prueba a sí mismo. Sería un personaje jovial. Sin embargo, ya en Hegel encontramos indicios de lo contrario. El alegorista sólo puede acceder a los significados de manera abstracta, es decir, separado de lo que busca. Debe ubicar cada cosa junto a la otra como explicaciones y atributos que nunca se integran. La unidad de su obra le resulta inaccesible y ostenta entonces su carácter constructivo, su composición fragmentaria. Él mismo, como hacedor ingenioso de alegorías, se vuelve abstracto. Y el alegorista abstraído, rodeado de los objetos del mundo, como fragmentos imposibles de unificar, es la figura del melancólico, preguntándose por las cosas, por su vocación y su destino. ¿Y no será también el enigma, como alegoría concentrada y difícil de desplegar, algo más que un juego, o en todo caso un juego tan serio que puede costar la vida, gastada en el empeño de entender lo inaccesible?

Volvamos entonces a la cuestión del enigma. No podría ser un mero juego, el arbitrio consciente de un ingenio que combina cosas disímiles, si pensamos en el enigma por antonomasia: el que sale de los labios humanos de la inhumana esfinge. ¿Acaso el secreto del enigma estaría en quien lo pronuncia? ¿Qué es una esfinge para Hegel? Nos dice que los animales son apariencias naturales pero que poseen una interioridad, en tanto que organismos vivos, aunque ese interior permanece velado y no se revela en su aspecto exterior. De allí que sean figuras del misterio. En analogía con lo interno divino, también velado por el aspecto sensible, los egipcios habrían divinizado a los animales, lo cual ni siquiera es simbólico. Si el buey mismo es un dios y es sagrado, no existe la separación entre figura y significación propia del símbolo. Pero sí habría una utilización simbólica del animal en las máscaras con su cabeza o en las partes separadas del cuerpo animal. Así, una cierta simbología atribuida a las cabezas, cuernos, colas, alas de diferentes animales nos daría el diccionario para el

entendimiento de ese monstruo hecho de fragmentos que llamamos esfinge. El cuerpo de león no se expresa a sí mismo, sino que tendría una significación más general, algún tipo de idea. Pero, ¿cuál? Tal vez la fuerza, tal vez el irrefrenable impulso de lo natural. Heráclito el rétor, también llamado el Pseudo-Heráclito, nos dirá que el león significa “la tendencia que nos lleva instintivamente hacia lo que no está permitido”.

Veamos cómo llega Hegel a definir la esfinge en cuanto ejemplo del simbolismo completo. Por un lado, está la representación de los muertos y la negación de lo sensible, que proporciona la idea absoluta de lo invisible interno, fuera de la naturaleza o en la negatividad de ésta. Por el otro, la divinización de los seres naturales como analogías de esa misma interioridad misteriosa. De manera que la esfinge al mismo tiempo uniría y superaría el sentido de las pirámides y de las máscaras de animales: conserva un secreto que consiste en la negación de la naturaleza, es lo naturalmente imposible; pero también mantiene el misterio oculto en el animal, que simboliza aquello que de todos modos ha de morir, lo que sucumbe a la pasión irrefrenable, a pesar de los esfuerzos de la razón. Sin embargo, Hegel no descompone así la esfinge, que es más bien un problema insoluble. En todo caso, su sentido sólo puede aclararse en relación con el arte en su realización plena y bajo la luz de la razón individual. El sentido de la esfinge, que sólo puede ser muda en Egipto, se encontrará en Grecia, y no yace en el fondo de su heteróclita composición de apariencias animales y humanas, ni tampoco en lo que parece decir, sino en aquel que le responde. La esfinge es un intrincado nudo entre animalidad y humanidad que la razón desata en Grecia. Y la esfinge muere, precipitándose al vacío, junto con el arte simbólico como forma auténtica, al mismo tiempo que la tragedia, que puede manifestar la plenitud del sujeto individual en una apariencia representativa, eleva el arte al máximo grado posible. Para Hegel, ni antes ni después del arte griego hubo tal unidad indisoluble entre idea y apariencia, nunca la interioridad subjetiva se abrió paso y se expuso sensiblemente como entonces, en el único momento bello de la historia. Banalmente, se pueden reducir estas afirmaciones filohelénicas a la matriz idealista y al contexto del romanticismo alemán. Pero sin duda que el punto de vista hegeliano logra darle un sentido al paso de la simbología a la razón analítica, a la vez que descubre los elementos estéticos que representan esa solución de continuidad.

La esfinge, como objetivación de los dos aspectos del arte egipcio –negación de lo natural y utilización simbólica de lo natural–, es el símbolo de lo simbólico. Voy a citar literalmente a Hegel: “Son cuerpos de animales que descansan, y en cuya parte superior lucha un cuerpo humano”. El combate está todavía inconcluso. Lo humano se debate para librarse del monstruo, de la mitad animal que lo sostiene y por momentos lo invade. Pero la libertad no

llega a manifestarse completamente, la cabeza de mujer no puede expresar más que el enigma de lo que quisiera ser, aún mezclado con otra cosa que escapa de la voluntad. Y lo simbólico se define por ese impulso hacia la “espiritualidad autoconsciente”, en términos de Hegel, pero que no alcanza a comprenderse en la única realidad que le resultaría adecuada. Usando una analogía de las artes plásticas, la esfinge escondería en su interior la significación de una figura humana que sin embargo le resulta inaccesible. Aunque justamente por eso deberá interrogar a los hombres acerca del enigma del animal humano. Podrá matar entonces los cuerpos que se le presentan sin respuesta, tal como lo ejecuta el tiempo de la naturaleza con cualquier animal, pero habrá de sucumbir ante la simple respuesta de una inteligencia que ya no pertenece a su mundo. Así el mito griego tiene también para Hegel una interpretación simbólica: la explicación del símbolo, como anulación de su ambigüedad, radica en la conciencia de sí y para sí que logra expresarse y separarse, como una figura distinta, de la simple negación del animal. Edipo se conoce a sí mismo cuando afirma su libertad de pensarse como sujeto. Enfrenta así al monstruo, pero oculta una monstruosidad mayor, que queda diferida: el hecho de que no puede ser un dios, la finitud de su conciencia que se parece demasiado a la finitud de su propio cuerpo. Antes de ese momento, fue la luz de la verdadera representación artística, como técnica de desciframiento de lo otro, como autoconocimiento y como manifestación de “su contenido concreto a través de la figura adecuada que le corresponde”.

La esfinge es la representación de un arte que carece de una técnica de la libertad. Por ello sufre. Su mirada melancólica se fija en el horizonte y el mundo se hace desierto bajo sus pies inmóviles.

Pero, ¿acaso la perfección del arte griego no es un sueño de Hegel, del que debería despertarnos el aciago destino de Edipo? Entonces, la sentencia hegeliana sobre el símbolo que “no puede unir sino *imperfectamente* el alma del significado con su forma corpórea”, podría aplicarse a toda representación que se piense como una relación entre dos términos, entre lo visible y lo invisible, el sonido y el sentido, la imagen y la idea. Si la razón clara del que descifra y se descifra ante el enigma no puede ya ser un tercer término, entonces habría que buscarlo en otra parte, o bien antes del arte, en la unidad indiferenciada de lo que es, al mismo tiempo visible y creíble, palabra que carece de lenguaje, o bien después del arte, en la diversificación infinita de las figuras y los significados particulares, donde cada uno es lo que es y luego deja de ser, de una vez y para siempre.

Así, la multiplicidad de las representaciones particulares podría ser la alegoría de la unidad originaria, antes de la escisión entre lo concreto y lo ideal. Y del mismo modo, la

representación de la indiferenciada conjunción de los opuestos, la unidad de lo que hay, sería también alegoría de las figuras particulares, los cuerpos y los emblemas. En todo caso, Hegel descarta esta definición muy amplia de la alegoría. Sin embargo, deja abierto un resquicio para ella en el momento en que se refiere a la *Comedia* de Dante. En varias ocasiones, allí también la representación concreta sigue estando subordinada al contenido, algún tipo de verdad dogmática cristiana, y la figura permanece en el exterior de lo expresado o meramente aludido, como una atribución accidental a la manera de un diccionario convenido en un momento dado. Pero si bien la teología, ese extraño y poderoso personaje de la filosofía cristiana, es representado por Beatriz, la figura de ésta no se somete del todo al concepto universal, doctrinario, que estaría encarnando. Diríamos que prevalece la fragilidad. Hay una oscilación, dice Hegel, “entre lo estrictamente alegórico y una transfiguración de la amada juvenil” que inspira en Dante la poesía y lo lleva a colocar “en la obra capital de su vida ese monumento maravilloso de su propia religión interior”. El monumento entonces no deja de ser una alegoría, pero se transfigura en la interioridad revelada del alegorista. Beatriz es y no es la teología, porque de alguna manera es más que la teología, es una representación concreta que al mismo tiempo, en otra lectura, se plantea como universal. Con lo cual no se separa completamente una significación de otra, lo teológico de la transfiguración amorosa, sino que el contenido alegórico, el saber de la teología, es tocado por el erotismo de la figura que lo evoca. Surge entonces algo nuevo, más allá de la idea predeterminada, y que tampoco es asimilable a la casualidad arbitraria de la representación, sino que se alza entre ambos polos y eleva tanto a la teología, ahora encarnada y objeto de amor, cuanto a la joven amada, ahora idealizada y sujeto de la inspiración.

Es también el momento positivo, invisible para Hegel, que Borges advirtió en la alegoría y el enigma. La conjunción de la idea y la figura enriquece también el concepto previo, y no se agrega solamente como una carga en las espaldas de una figura encontrada al azar y que sería incapaz de soportarla. De alguna manera, en el gesto alegórico se nos dice que cualquier figura puede expresar la totalidad y que un insecto está levantando el peso de lo que existe, como la mosca posada en un rincón de las pinturas barrocas para decir lo efímero del mundo.

Precisamente, Borges parte del lugar común casi instaurado por Hegel y que dice que “la alegoría es un error estético”. Pero en seguida advierte el pecado historicista que sería negarle todo carácter artístico a los siglos en que reinaba el gesto alegórico. El problema está en pensar que la interpretación anula el enigma, la alegoría, el símbolo en general, y que ese desarrollo interpretativo y conceptual es previo a la representación que de tal modo se torna innecesaria. Pero “el desnudo concepto de *hombre*, dice Borges, es inferior al mágico animal

que deja entrever la pregunta” de la esfinge. La figura, aunque parezca arbitraria en la medida en que muchas otras podrían vincularse al mismo concepto, le añade una materia nueva, que Borges llama el “valor intrínseco” del símbolo. El animal que a la mañana tiene cuatro pies, al mediodía dos y al anochecer tres, no es simplemente el hombre, es decir, su “valor representativo”, sino ese monstruo que recorre en una sola imagen el tiempo de la vida y sus vicisitudes, desde la impotencia de lo inacabado, que es también promesa de lo infinitamente posible, hasta la decadencia de lo que está a punto de morir y que acaso atesora una experiencia del pasado. Borges, entonces, puede leer literalmente la alegoría. Escribe: “La hambrienta y flaca loba de la *Divina Comedia* no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños.” El punto de indiferencia entre lo literal y lo figurado se alcanza, como en la forma no dissociable del sueño, en una imagen que no puede ser separada de una palabra y en un concepto que no puede pensarse sino como apariencia. En la alegoría, antes que de una manifestación de la idea como en el arte bello según Hegel, se trataría de una conexión entre un sentido y una figura que quedaría fijada a partir de un acto. Las alegorías son claves de lectura, más que expresiones de la intuición o la imaginación. Lo alegórico no expresa la íntima subjetividad de un ser infinito, sino que cifra la histórica finitud de un hacedor circunstancial de símbolos, uniones entre lo que se ve y se escucha y todo aquello que, de alguna manera, se piensa; “una suerte de escritura o de criptografía”, como lo dice Croce citado por Borges. En cierto sentido, la insuficiencia, la representación imperfecta de la alegoría señala la escasez del lenguaje; si no todo lo existente es expresable por la palabra, entonces ésta, como en permanente falta, simplemente se consagra a indicar la imagen o el enigma donde se guarda lo inexpressable.

Hegel afirmaba la omnipotencia expresiva del espíritu, cuyos instrumentos iban más allá del lenguaje verbal, y por lo tanto no podía dejar de observar la falta de congruencia de la alegoría, siempre dual y espiritualmente no verdadera. Pero en ese desplazarse de la figura al sentido y de la letra a la voz, la alegoría establece una distancia, un hiato por donde ingresa el tiempo vivido, evitando el instante místico en que la palabra se dice ella misma, como belleza, como verdad o como justicia. Borges escribe: “Declarado insuficiente el lenguaje, hay lugar para otros; la alegoría puede ser uno de ellos, como la arquitectura o la música.”

La esfinge que contempla entonces el horizonte cambiante del desierto ya no sufre por no poder representar, por no expresar una idea clara del sujeto o de lo divino, sino que proclama la negación de la muerte natural al mismo tiempo que se ofrece a la erosión de la naturaleza. Como una altiva ruina, resume el enigma de la historia humana, donde la experiencia individual no pareciera tener sentido, pero deja siempre un rastro o un resto. Lo mismo vale si



es una enorme mujer de piedra con cuerpo de león o si es un epitafio borrado por la intemperie y del que sólo se alcanza a leer una sílaba.

Permítanme la continuación del enigma: al caer la noche, el monstruo de cuatro pies, luego dos, luego tres, ha dejado de pisar la tierra, pero su efímera memoria sigue negando, de nuevo por el trabajo simbólico de lo negativo, el simple polvo en que concluye su existencia. Sin ningún pie, las alas de la esfinge podrían desplegar para arrebatarlo y transportarlo, ¿o acaso serán las alas nocturnas del ave de Atenea, que levanta su vuelo cuando el brillo del sol desaparece y es posible percibir todo aquello que su luz no toca, como otras luces en la oscuridad del cielo?

La esfinge, el minotauro y otros seres imposibles creados por el lenguaje miran hacia el pasado con melancolía, como el alegorista en su laboratorio de ruinas, emblemas y antiguos códigos, mientras que Edipo, Teseo y otros héroes de la razón parecen apresurarse hacia lo que tienen por delante. Pero cuando la historia se sustrae bajo los pies y ya no traza un camino previsto por ningún espíritu, se vuelve trágicamente factible salvar en las obras a las criaturas que se extinguen, todo lo que en la historia no tiene sentido, todavía.

### *Música rota: lo inacabado en Mallarmé*

Una analogía, más que un modelo, atraviesa todo el pensamiento de Mallarmé sobre la poesía, me refiero a la música, incluso a veces escrita con mayúscula, como en una carta de 1893 cuando dice que usa “Música en el sentido griego, que significa en el fondo Idea o ritmo entre relaciones”. Pero, ¿no es también aquello contra lo que parece luchar para poder significar o sugerir algo en lugar de nada? Porque detrás de la musicalidad en un sentido más estrecho, como eufonía o como regularidad métrica, acecha el vacío, la inanidad sonora que transformaría el poema en un simple objeto ornamental, algo para coleccionar. Transformar pues la banalidad de las palabras, su azar y su resistencia, en una idea y en un efecto de pronto asumidos por su disposición nueva, excavada en el poema, como tensión y como perforación de las capas más usuales de sentido, podría ser un lema para ciertos momentos de la poética de Mallarmé. Sin embargo, habría otro costado, quizás, no en lo que logra sino en lo que aspira a escribir, tanto en la ruptura del lenguaje, de la gramática, la convención gráfica y el género lírico, que lanzará con el *Golpe de dados*, como también en los proyectos obstaculizados, archivados, del Libro único, el Drama total o el relato absoluto descrito en *Igitur*. ¿Y qué lugar ocupa en esos archivos el proyecto inconcluso del *tombeau* de Anatole<sup>3</sup>? ¿Qué lugar monstruoso de una expresión imposible para la conciencia de alguien que quisiera hacer el poema más que decir su crisis, su dolor? Esos 202 papelitos con palabras sueltas que no llegarán nunca a formar versos, a veces ni siquiera frases, serían como la fisura por donde el lenguaje deja pasar otra nada, no la propia, hecha de sonoridades, sino la espesa anulación de un ser que toda la sensibilidad brindaba como vivo, incluso como posibilidad casi ilimitada. Así, el *tombeau* de Anatole se desmorona antes de ser erigido, y las palabras, dispersas como piedras resultantes de una explosión inesperada, un ataque sorpresivo, deberían ser recogidas para otro tipo de monumento, testimonio acaso. Es la música rota no por el vacío del sentido, por la arbitrariedad de la lengua, sino por el descubrimiento, aunque siempre se lo haya sabido, de que no es posible remediar ese vacío, ese capricho del habla. Si Mallarmé decía que las lenguas eran imperfectas por su diversidad y que esa imperfección se traducían en la falta de una lengua suprema, donde el pensamiento se revelaría quizá

---

<sup>3</sup> El texto que se conoce como *Pour un tombeau d'Anatole* fue editado por primera vez en 1961, a partir de manuscritos conservados por la familia de Mallarmé (edición de Jean-Pierre Richard, Seuil, París). Recientemente, se tradujo al castellano: *Para una tumba de Anatole*, versión de Mario Campaña, Bassarai, Zaragoza, 2005. Lamentablemente, sin el extenso y necesario prólogo de Richard y sin sus notas sobre las variantes y características físicas de las hojas anotadas por Mallarmé.

absolutamente, de alguna manera el verso repararía ese defecto, como un complemento superior que, añadiendo un pensamiento a la arbitrariedad sonora de una lengua, reinstalaría en el azar la noción pura. O sea: ante las vanas formas de la materia que el azar de las lenguas refleja de algún modo, por el esfuerzo de pensar incluso estéticamente ese azar, se trataría de elevarlo a un espacio no efímero, idealizarlo. Sin embargo, esta operación es histórica, sería factible una vez que la eufonía y la métrica tradicionales han cedido y que, en la crisis del verso, cada cual puede darse un instrumento propio a partir de un teclado virtual que estaba en la ortodoxia rítmica, pero también con su manera y su oído individuales, “en la medida en que sople, lo frote o golpee con sabiduría”, escribía Mallarmé. Pero lo que debería sugerir el poema entonces no sería la nada inferior, del cuerpo que se gasta o se enferma antes de su ser hablante, sino la nada superior, la idea, una cápsula iridiscente o prisma cristalino construido en el interior de la lengua y puesto en lo alto como su máxima realización. De allí que desde un principio, como proyecto de idealización de su hijo muerto a los 8 años, el *tombeau* de Anatole estaba destinado al fracaso, más aún, a la catástrofe de las mismas premisas poéticas de eternización por la lengua. ¿Cómo no ver que la modificación de ese niño real y concreto en una especie de eternidad producida por el poema que se está imaginando Mallarmé no sólo no lo reviviría, sino que además negaría su existencia, que haya vivido y haya muerto? Creo que Mallarmé lo vio, y no pudo seguir. Y los fragmentos que ahora leemos son la huella de que Anatole existió y murió justamente porque no son un *tombeau*.<sup>4</sup>

Para entender el riesgo que corría Mallarmé, quisiera revisar el primer *tombeau*, el que casi por encargo le dedica a Edgar Poe y que al parecer habría sido leído en la inauguración de un monumento a su memoria en Baltimore. Al menos la primera versión del poema apareció en un volumen colectivo de homenaje a Poe publicado en Norteamérica. Hay una inocultable ironía en estas circunstancias de escritura que Mallarmé no deja de señalar, refiriéndose a fechas, a banales ceremonias póstumas; así, cuando incluye el poema en una de las últimas recopilaciones que él mismo hace de su obra, agrega la siguiente nota bibliográfica: “Inserto en el ceremonial, fue recitado cuando se erigió un monumento de Poe en Baltimore, un bloque de basalto que América apoyó sobre la sombra ligera del Poeta, para asegurarse de que nunca volviera a salir de allí.” Por otro lado, la versión final del poema tiene un tono más heroico, más celebratorio, que la original. Así, donde al principio el poeta suscitaba con un “himno” desnudo el espanto de su siglo, finalmente terminará haciéndolo con una “espada”. Y el “triumfo” de la muerte “en esa voz extraña” habría sido anteriormente una “exaltación” de

<sup>4</sup> Por otro lado, la palabra *tombeau* está en el título que le pone su editor, Jean-Pierre Richard, al paquete de papeles que se le entregara. Un título que ya interpreta el proyecto en el sentido de lo imposible, porque Anatole no es un autor, no puede hacerse a sí mismo, no es la marca de una obra.

la muerte, algo quizás más ligado al *pathos* del artista agitado por su entusiasmo que una victoria clara sobre la incompreensión de la época, esa “hidra” que intenta negar lo que está oyendo sin poder evitar que “el ángel” les dé “un sentido más puro a las palabras de la tribu”. Y justamente, en una segunda versión publicada en dos ocasiones hay una variante, que los editores de la Bibliothèque de La Pléiade no saben si atribuir a una corrección de la cual el autor luego se habría arrepentido o a una simple errata –aunque en tal caso debiera ser un *lapsus calami* de Mallarmé que no lo advierte dos veces– y en ese famoso verso dice: “Dar un sentido *demasiado* puro a las palabras de la tribu”. ¿No se vislumbra allí una sospecha acerca de esa postura de artista? ¿No se denuncia en el cambio de “*plus*” (más) por “*trop*” (demasiado) la pretensión del poeta angélico, elevándose con su ideal por encima de la tribu? Y hasta podemos pensar que Mallarmé volvió al “*plus*” finalmente más bien para evitar la cacofonía de dos letras “p” sonando juntas (“*trop pur*”) que porque confiara en última instancia en la salvación de las palabras llevadas a la eternidad y cambiadas allí con el poeta que se sacrificó por ellas para preservar su pureza. Porque la pureza no puede ser sino una virtud del que está muerto. Y declararse muerto para escribir será otro lema imposible de la experiencia mallarmeana.

Con respecto a la primera versión, “La tumba de Edgar Poe” tiene todavía otros cambios en los dos tercetos con que se cierra, se clausura, diríamos, como un mausoleo de granito negro cerrado herméticamente. Cuando se alude al adorno de la tumba que sería el poema, como una inscripción funeraria, se hablaba de “mi” idea, bajorrelieve deslumbrante si se lograra plasmar, pero luego se transforma en “nuestra” idea, con lo cual se acentúa el tono épico, de proclamación y casi propaganda de la poesía. Igualmente, el “bloque calmo” que cayó de un desastre para posarse “aquí” (*ici-bas*), antes era un “bloque oscuro” o tal vez “sombrio” que cayó “para siempre” (*à jamais*). Y el granito que debía mostrar su arista también “para siempre” (en esta repetición de la frase adverbial seguramente está el motivo del cambio) “a los negros velos del Blasfemo dispersos en el futuro”, antes lo hacía frente “a los *viejos* velos de *lo blasfemo* dispersos en el futuro”. ¿Qué podría ser este “Blasfemo”, con mayúscula en la versión final, que sobrevuela la tumba del poeta y que parece dueño de la dispersión del tiempo por venir? Quizás lo que un filósofo cuyas ideas parecen resonar frecuentemente en Mallarmé había llamado “el trabajo de lo negativo”, eso que hace que cada época tenga su poesía y que ninguna materia garantice la eternidad, que a su vez negaría lo particular del poema, lo anularía como tal para poder elevarlo al absoluto. ¿Sabía Mallarmé, y por eso ironizaba con el enfermizo Poe, que el Blasfemo iba a seguir volando en la dispersión y a pesar de la vanidad de la materia aun esculpida en las más orgullosas formas? ¿Sabía que

el bronce superlativo de Horacio o el granito sombrío de Poe serían derrotados de algún modo por el tiempo y que la misma belleza como ausencia pura, convertida en idea, no podía existir sin las palabras históricas, arbitrarias y fugaces de un momento y una vida?

Sin embargo, el hijo no fue un autor, efecto de la obra cumplida, sino una posibilidad truncada por la desgracia. Y tampoco los papeles sobre Anatole llegarían a formar una tumba levantada contra el tiempo y la materia en las palabras depuradas del poema, sino que son un simple borrador, vano intento de borrar la muerte que será desmentido por la persistencia del dolor. En la hoja 146 de ese borrador, se lee:

que nunca  
ojos futuros,  
llenos de tierra  
se  
velen de tiempo

Donde los añadidos posteriores, según Jean-Pierre Richard, muestran que primero Mallarmé había escrito “ojos futuros velados de tiempo” y que “luego invirtió el sentido de la nota dándole la forma de un voto y una profecía”. Por otra parte, en el reverso de la hoja se lee, tachada, la palabra “monumento”, y debajo: “Poe”. La percepción inicial, insostenible, era que los ojos del niño serían velados, opacados por el tiempo que correría sin que su vida llegara a desplegarse, pero el anhelo de un acto de habla era que eso no pasara, que el muerto finalmente se convirtiera en la eternidad, no por sí mismo, como el poeta rebelado contra la hidra de su época, sino por obra del padre. Precisamente, el “padre”, más que el yo, será el héroe del esbozo mallarmeano, luchando heroicamente contra la muerte, contemplando las escenas que retornan de la enfermedad, diferenciándose del llanto de la madre, pensando. Pero no son las palabras las que, purificadas de su inanidad, vencen a la muerte, sino que una muerte particular, única, les imprime su huella y hace balbucear la lengua. Por eso el chico muerto también se resiste, en su ser particular, su anhelo de vivir, a la idealización de la tumba poética. Y Mallarmé lo advierte siempre: las escenas de la agonía, la visión del cuerpo enfermo y después muerto, hasta las mismas fotos de Anatole traen y no dejan de traer los restos de un combate perdido entre el impulso vital y cualquier forma suspendida que se piense como fuera del tiempo. Porque precisamente, más que la palabra *tombeau*, que se repite varias veces en el borrador y que parece estar presente en el proyecto de esa obra de consolución inacabada –aunque las tres partes o secciones que se describen parecen apuntar a

un poema mucho más extenso que los sonetos a Poe o a Baudelaire, algo más parecido al “poema dramático” de atmósfera mítica y con parlamentos de personajes que por mucho tiempo intentaría Mallarmé—, el exceso de interpretación de Richard estaría en el nombre propio de Anatole, puesto en el título de su transcripción. El proyecto, impersonal hasta cierto punto, sería la tumba de un hijo y el tema, la muerte de un niño. Sólo en esa separación entre la muerte concreta y su idea podía seguir llenando Mallarmé, siempre bastante ciclotímico, por llamarlo de algún modo, asolado por el abandono de los proyectos, esa cantidad de papeles, con planes, posibles escenas, posturas de personajes (“madre”, “padre”, “hijo”, “hermana”, “muerte”, etc., enfrentándose al lecho de muerte, al entierro, al vacío de los muebles y de la ropa que el muerto ya no va a usar).

Aunque finalmente el padre, que piensa al hijo para salvarlo de la muerte ya ocurrida y reabsorberlo, sacrificando la imagen y el nombre a la idea del drama en verso, no sólo termina siendo un enemigo del muerto sino que se culpa por la herencia azarosa que lo habría matado. ¿Y no se culpará acaso también por las declaraciones, si no por la búsqueda, en torno a la supresión de sí, ese juego con la muerte que la convirtió en idea y la hizo una aliada en la lucha con lo banal y la materia azarosa? Es lo que parece sugerir Yves Bonnefoy en un reciente ensayo que se titula *El secreto de la Penúltima*, donde analiza una prosa temprana de Mallarmé que celebraría de algún modo la abstracción, lo ideal en la posibilidad de darle ritmo al habla, aunque para ello deba morir su particularidad de acto y dejar solamente, en su pureza, la noción, la sugestión del pensamiento en ascenso hacia la lengua suprema, o el Libro absoluto, que viene a ser lo mismo. Sin embargo, ¿no alberga toda la poesía moderna, consciente de su historia, una contradicción similar? O sea: negar lo particular de una vida para que se vuelva un punto culminante de la expresión y después negar la retórica empleada para que se registre, como en hueco, huella dejada por su propia ausencia, la experiencia vivida. La poesía, como toda figura de lenguaje, contendría esa doble negación: decir una cosa por otra para darle a lo que no existe la dimensión de un objeto perdido, antes poseído. Así lo inaccesible se aloja en el recuerdo. Así el niño eterno daría la impresión de haber existido, aunque para ello Anatole deba ser borrado. Mallarmé, creo, no está dispuesto a esa crueldad. Mallarmé tiene un secreto: no puede hablar.

Alrededor de 1864, Mallarmé había escrito unos breves poemas en prosa, probablemente influido por el ejemplo de Baudelaire, entre los cuales hay uno que se titula “El demonio de la analogía”. Yves Bonnefoy, en el ensayo que cité, no deja de señalar el parentesco del título con un extravagante relato de Poe: “El demonio de la perversidad”, que básicamente se refiere a alguien que ha cometido un crimen tan perfecto como inenarrable pero que de pronto se ve

tentado a confesar, arruinándose, como quien no puede resistirse a saltar luego de haber comprobado la profundidad de un precipicio, la invitación del borde. Bonnefoy indaga por qué Mallarmé vería un aspecto demoníaco en la analogía, que debería implicar otra cosa, al menos en el sistema de “correspondencias” de Baudelaire. Sucede que la analogía, claramente ya en Baudelaire, es un mundo perdido, está atravesada por la nostalgia de lo perimido, se refiere a frases vaciadas de sentido, residuos que el presente aplastaría. En Mallarmé, es una música antigua, como la música del viejo verso semejante al laúd que nadie sabe ni quiere tocar y que se cubre de polvo en una vitrina. “¿Han cantado en sus labios palabras desconocidas, vestigios malditos de una frase absurda?”, empieza preguntándonos el narrador del poema. Y luego cuenta que había salido de su departamento con la sensación de un ala que rozara las cuerdas de un instrumento, inmediatamente reemplazada por una voz que pronunció estas palabras: “La Penúltima ha muerto”, en un tono descendente que representaría un encabalgamiento. Después de “La Penúltima” termina el verso y abajo seguiría: “ha muerto”, separándose “de la suspensión fatídica más inútilmente en el vacío de significación”. El anterior roce de una cuerda es reconocido entonces en la penúltima sílaba del verso en francés, *nul* (“nulo” o “nadie”), dado que *Pénultième* se acentúa al final con la última “e” muda. Bonnefoy señala que esa sílaba, siempre átona en el verso francés, no tiene la relevancia que tendría en otras lenguas, donde va acentuada por regla, sino que es el momento vacío, sobre el cual se salta, para llegar al último acento, decisivo, donde termina el verso. La nada del significado de la penúltima sílaba sería pues confirmada en la fantasía del personaje que habla en el poema en prosa después del fin de un verso, encabalgado con la muerte. ¿No estará hablando aquí también de esa crisis que el verso antiguo sufriría para Mallarmé, aunque se lo siguiera tocando como a un viejo instrumento, y que no sólo era una cuestión de ritmo sino también y sobre todo un agotamiento de sus posibilidades expresivas? La efusión personal, la anécdota, el mero pensamiento discursivo ya no cabían en él, salvo a los ojos de una multitud obnubilada aún por las exequias del verborrágico Victor Hugo. El verso, si todavía existiera, debía depurarse de ese aspecto comunicativo, instrumental, separarse del universal reportaje para ser otra cosa. ¿Pero qué? ¿Habría que entregarse al ritmo ciegamente, o pensarlo, escribirlo y excavarlo hasta que haga de las simples frases unas variaciones prismáticas de la idea? Pero este diamante esculpido del pensamiento, ¿no está acaso también, como los instrumentos demasiado antiguos, hecho para ser guardado, encerrado en un cofre? ¿No se parece a las palabras *demasiado* puras sobre las cuales se depositan monumentos aplastantes?

La frase del poema vuelve como una voz que se repite en el oído del paseante, dicha por ese demonio parlanchín que, contrariamente al de Sócrates, no parece tener nada que decir o querer decir que todo lo decible es nada. El personaje se complace en repetir “La Penúltima” con un “penoso goce”, sintiendo que la cuerda del instrumento se tensaba en el sonido *nul* para después romperse, “y yo agregaba, dice, a manera de oración: ‘Ha muerto.’” De inmediato, puesto que el tono de persecución implica que habría una suerte de desasosiego o al menos desconcierto, el poeta se calma pensando en el valor silábico, en la anteúltima sílaba de las palabras, por lo cual esa frase sería un “resto mal abjurado” de una tarea lingüística, como quien habla de un resto diurno en el interior de un sueño, aunque en este caso sería al revés, resto nocturno en el paseo del día. El aspecto mentiroso y la fácil sonoridad de la afirmación lo torturaban, ante lo cual decide agotarla, desarticularla en su significación acaso banal y se dice: “La Penúltima ha muerto, está muerta, bien muerta, la desesperada Penúltima”, según agrega, “con la secreta esperanza de sepultarla en la amplificación de la salmodia”. Pero de pronto, al pasar ante una vidriera y ver el reflejo de su mano como haciendo el gesto de una caricia sobre algo, siente que esa voz era la suya, que el demonio estaba en su voz, era su propia voz, “la primera, que indudablemente había sido la única”. No era un diálogo ni una discusión, ni una resistencia ante algo extraño, como la tarea de lingüística. El demonio era la voz que él tenía y lo tenía. ¿Y cuál sería el precipicio adonde tendería a lanzar al poeta su inquietante voz, “el comienzo de mi angustia bajo la cual agoniza mi espíritu antes dueño de sí”? La respuesta lo asalta en la calle de los anticuarios donde una vidriera deja ver instrumentos antiguos colgados de la pared y en el suelo, palmas amarillentas y alas de viejos pájaros hundidas en la oscuridad. Son las alas que había rozado la sílaba *nul*, esa nulidad de una frase que no puede ser atribuida a ninguna intención. Esa coincidencia o confirmación visual de una fantasía auditiva parece puesta allí por otro demonio de Poe, menos trágico que el perverso, más bien cómico, que se llama “El ángel de lo extraño” –“*L’Ange du bizarre*” en la traducción de Baudelaire. Se trata de un personaje compuesto de cosas útiles pero banales: un barril, unos embudos, botellas vacías, que se le aparece al narrador del cuento de Poe como una alucinación de alcohólico advirtiéndole sobre su poder, que consiste en producir coincidencias insignificantes pero cuya suma, al cabo del tiempo, termina simulando un sentido y volviéndose una experiencia siniestra. Justamente, Mallarmé, en su poema, se aplica el adjetivo “bizarro”. Ante la visión de los instrumentos y las plumas, se escapa como una “bizarra persona condenada a llevar *probablement*e el luto por la inexplicable Penúltima”. Lo demoníaco se esconde pues en la analogía que se establece,



tentadoramente, entre la sonoridad vacía de sentido y los instrumentos en desuso donde las alas muertas de aves embalsamadas no pueden rozar ninguna cuerda.

Sin embargo, la condena es sólo “probable”. Tal vez haya una esperanza en excavar el verso y en extremar su carácter sensorial para producir, si no la cosa como presencia, al menos la sugestión de sus efectos. Aunque siempre con la lucidez suficiente para no caer en el ilusionismo, creyendo que una atmósfera basta para explicar lo que existe. La “explicación órfica de la tierra”, que Mallarmé asignaba como tarea a la poesía, buscaría una experiencia unitaria, donde lo visto y lo escuchado, la imagen y el ritmo fuesen más que una mera representación de lo ausente. Si bien en la carta a Lefébure de 1867, donde aparece esta afirmación, en una especie de poética que parece necesitar demasiadas confirmaciones como para ser una convicción, la experiencia de la unidad de lo que hay se opone a la descomposición del yo. De alguna manera, cuando Mallarmé escribe: “Estoy totalmente descompuesto”, establece la condición para percibir lo único, en una búsqueda de ritmos que no estén escindidos del sentido. “De otro modo, agrega, uno no siente más unidad que la de su vida.” Esta unidad de lo particular, la propia vida individual, sólo podría comprobar las coincidencias y su casualidad siniestra, sobre lo cual escribir sería elevar a la categoría de destino la figura grotesca del azar: el laúd viejo o el barril parlante. Pero, ¿qué hacer ante la muerte de un chico de 8 años, cuyo horror sin sentido no es un ala fantaseada como roce de cuerdas, sino un martillazo que rompe la caja y el puente de ese instrumento guardado, atesorado para que sonara algún día plenamente? La unidad de su vida, la del hijo, se levanta ante la culpa del poeta-padre como un objeto inaccesible, ido, cuyo luto deberá llevar para siempre, una condena que *seguramente* ningún verso levantará. Quedan los borradores de esa lucha en la que no hay otra solución que la derrota. Una catástrofe, más que una crisis, había tenido lugar.

El mismo día de esa muerte, que los médicos no habían dejado de anunciarle al padre siguiendo un hábito secular y dándole la conciencia inexorable que lo separará por anticipado del hijo enfermo, Mallarmé todavía escribe en una carta: “Yo no creía que esa flecha terrible se dirigiera contra mí desde algún oscuro rincón indiscernible.” Y cuando va a llevar la carta al correo, a las tres de la tarde, Anatole muere. Aunque la flecha no se dirigía a él, queda clavada en el cuerpo de la obra que el padre se promete hacer. Según concluye en su introducción Jean-Pierre Richard: “su presencia, intuible aquí y allá, y por tanto su eternización, no se separan en definitiva –como lo había deseado su padre tan fervientemente– del destino de la misma poesía mallarmeana.” Cabe dudar, sin embargo, que esa eternización pueda ser otra cosa que una meta inaccesible y que si algo queda separado, en el envoltorio de

202 papeles con palabras sueltas y a lápiz, allí, en la ausencia de todo verso, fuera del ritmo y aun de la sintaxis, persiste la huella de una vida que no pudo vivirse. El proyecto inconcluso de un poema sobre la muerte, contra la muerte del niño, es el signo incompleto de un objeto ausente, recuerda lo que no llegó a existir, el joven, el hombre posible, que tendría la otra mitad de una medalla rota y que ahora no se podrá saber si habría significado reconocimiento o desdén. Pero la flecha sigue clavada en la idea de Mallarmé. En el fragmento 7, leo:

tu futuro  
se vuelve  
mi pureza

Una pureza que sólo podría ser el vacío o el súbito sinsentido de la ambición absoluta, como la que parece describir, con cierta culpa, el fragmento 13:

padre cuyo  
corazón  
late por proyectos  
*demasiado* grandes

Palabras demasiado puras, proyectos demasiado grandes, que ahora se convierten en algo más ominoso que un ideal imposible de alcanzar pero de cuya existencia algunos trozos logrados darían fe, testimonio. Ahora lo imposible es hacer revivir a un muerto, es demasiado, y sin embargo Mallarmé lo imagina:

con don de palabra  
hubiera podido hacerte  
a ti, el hijo de la obra

Antes bien el muerto podría ponerle fin a todo llevándose al padre, que sin embargo hace una alianza con el fantasma vestido de marinerito, cuyas actas garabateadas quedarán ocultas, como un pacto, hasta el siguiente siglo. En su papelito 39, Mallarmé anota:

puedes, con tus  
pequeñas manos, arrastrarme

a tu tumba – tú  
tienes derecho a hacerlo –  
– yo mismo  
que te sigo, yo  
me dejo llevar –  
– pero si tú  
quieres, por nosotros  
dos, hagamos..

Sigue en el 40: “una alianza”. La alianza haría guardar la felicidad fuera de la tumba escrita, más allá de la poesía fúnebre, en la vida que queda y que el dios-niño le concede al poeta, soltándolo. Es la navegación en un bosque y un río que le gustaban a Anatole, únicas salidas de Mallarmé de su cansancio espiritual en años posteriores. Algo así parece decirse en el fragmento 49:

vela –  
navega  
río,  
tu vida que  
pasa, fluye

Como le escribirá a Verlaine en 1885, seis años después de la muerte del hijo, en un intento de autobiografía literaria que hacia el final resume: “Esta es toda mi vida desprovista de anécdotas, al revés de lo que han recogido desde hace tiempo los grandes diarios, donde siempre fui considerado muy extraño: escruto y no veo nada más, exceptuando los tedios cotidianos, las alegrías, los lutos interiores.” ¿No será acaso este recuerdo del luto privado, que irrumpe como la otra cara, oculta, de una vida literaria que recibe la admiración de los excéntricos, lo que lleva a Mallarmé a agregar algo más? En todo caso, no se trata de una anécdota, sino de una costumbre, casi un rito que se reitera siempre en el mismo lugar. “Olvidaba mis escapadas –le escribe a Verlaine– apenas siento demasiado cansancio mental, a la orilla del Sena y al bosque de Fontainebleau, en el mismo lugar desde hace años: allí me muestro completamente diferente, prendado sólo de la navegación fluvial. Celebro al río que deja sumirse en sus aguas días enteros sin que se tenga la impresión de haberlos perdido, ni una sombra de remordimiento. Simple paseante de botes de caoba, pero velero ferviente, muy

orgullosa de su flota.” ¿No lo acompaña en el bote de domingo aquel “marinerito” cuya última travesía se imagina en los papeles guardados definitivamente? En el 185, leo: “marinerito / traje marino”, invocación tras la cual sigue, si obviamos los agregados posteriores en el manuscrito que registra Richard, este lamento: “una ola te llevó”. Aunque el río no tiene ese balanceo siniestro del mar, donde se suspende el tiempo y que puede llevar a una vida distinta, remota, el sueño de Baudelaire que Mallarmé hereda sin saber que así estaba rechazando un don mucho más fuerte, más imperativo que el poema: la criatura implume que la blanca alimenta, pero no defiende. El río, al revés del mar que puede ser la muerte, lo lleva con sus cortos trayectos a repetir esas porciones de una búsqueda absoluta, interminable en una vida, pero que en ella puede dar muestras, destellos, fragmentos de luz como perdidos o esparcidos en la superficie resplandeciente del río y que para todos sean al menos una expectativa mientras dura el interregno de lo que no significa nada. La poesía, con la que se pueden pasar días enteros sin tener la impresión de haberlos perdido, parece prometer botecitos para cualquiera, para los niños que siguen estando y que vendrán después a reírse con la misma intensidad que Anatole, un dios privado, un lar invertido porque su imagen protege al padre, que desaparece con él para perdurar como un caso singular en nuestra biblioteca de escrituras y vidas.

En 1874, cinco años antes de la muerte de Anatole, con el seudónimo de “Ix.”, que aparece como una incógnita para unirse a un misterioso soneto y a su rima inaudita, Mallarmé escribe una reseña de los libros de la temporada en su revista femenina, *La última moda*, que él mismo redactaba casi íntegramente bajo los nombres de Marguerite de Ponty, Miss Satin, Mme de P., entre otros. Ahí comenta un libro de Victor Hugo que se titula *Mis hijos*, donde la elocuencia del monstruo romántico no se detiene ante el motivo de sus dos hijos muertos. “Es un libro –dice Mallarmé– la piadosa ofrenda que dedica el genio hecho hombre de este siglo a la memoria de seres queridos y perdidos”. No contento con eso, “sobre la doble tumba parisina de sus dos hijos”, esas “páginas justas, serenas, amigas, luminosas” irían también a “servir de prefacio a su obra pronto reeditada”. Según la escueta reseña, sólo él tendría derecho a proferir en voz bien alta lo que podía pensarse acerca de esos muertos. Pero, ¿tenía derecho? Muchos años después, Geneviève Mallarmé recordaría una frase de su padre sobre Anatole: “Hugo es dichoso por haber podido hablar, a mí me resulta imposible.” ¿Acaso esa supuesta dicha de hablar sería como anexar el hijo muerto a la vanidad de la obra? Porque Mallarmé tiene mucho que decir sobre su dolor y el combate imaginario cuyos restos guardó en los papeles de un poema imposible. Pero el peligro sería, como dice la reseña de la revista de modas, que “se mezclara el brillo de los hijos muertos con el esplendor paterno”. Sin

embargo, prosigue Ix., “el padre ha venido a separar la gloria de ellos de la suya propia, diciendo con autoridad: ‘No, este es el rayo de Charles, no, aquel es el resplandor de François-Victor.’ Todas las madres, con triste admiración, comprenderán el gesto y lo seguirán con la mirada.” La distinción de los hijos, aun así, queda apagada por la prosa del padre, admirable a pesar de todo. Mallarmé no puede escribir el nombre de Anatole en el espacio ideal del poema, donde no figura, como si el luto fuera una moda paradójicamente eterna, o que al menos no se agota en el tiempo de una vida. Ahí, entre moldes para recortar, avisos de tapicerías, anuncios de los nuevos peinados, como una joya para muchas temporadas, cuando es “demasiado tarde para hablar de las modas de verano y demasiado temprano para las de invierno (o incluso de otoño)”, se exhibe el luto de un libro romántico para ser consumido por la triste admiración. Tampoco un libro absoluto, intentado sin saberlo por cualquiera que haya escrito, podría existir y al mismo tiempo escapar de ese destino circunstancial, azaroso. Pero la moda, la perpetua impermanencia, deja su marca incluso en el recuerdo de un muerto demasiado joven, en el absurdo traje de marinerito que se repite por generaciones en los cuerpos de los niños reducidos a miniaturas de otro mundo, adulto. Porque, ¿qué puede significar ese traje? ¿Y qué siniestro se vuelve su sinsentido cuando la única navegación pensable, imaginable, se hace sobre las aguas de la Estigia? Entonces es cuando la Moda revela su lazo con el final del cuerpo vivo que cree sostenerla, pero que sólo es su maniquí, y se vuelve una especie de *memento mori*, al igual que las fotos de otras décadas. Tal como escribe también Arturo Carrera, en su libro *La inocencia*, quizá pensando en la tristeza de Mallarmé o en la de muchos otros:

En cualquier lugar y en cualquier extremo  
aunque éramos nosotros niños,  
nosotros marineritos estúpidos  
en la marea de la Moda  
abrazada a la Muerte.

La misma ola de una circunstancia temporal, una fecha y un destino, contiene la agitación de la muerte por enfermedad y la ridiculez de los trajecitos que ya nadie usará. Lo terrible es a la vez ridículo, si pensamos como Mallarmé que el niño no conoce demasiado bien la idea de la muerte o que ignora su sentencia. Así, increpa a la muerte como si fuera un personaje alegórico:

¡muerte – ridícula enemiga  
– que no puedes infligirle  
al niño la noción que eres!

No obstante, esa ridiculez de lo ignorado aumenta el peso que se atribuye el padre, que no puede negar lo evidente pero tampoco aceptarlo: “verlo *muerto*”, escribe. Y en el mismo fragmento, agrega: “voz que grita hasta / entonces – por el hijo mudo”. Aunque en el grito con que el poeta se enfrentaría a la muerte se esconde el triunfo final de ésta, que en su inexistencia, en su ser pura nada, no puede enfrentarse materialmente, con la materia de una lengua. En el papel 128, leo:

padre reinicia  
ritmo tomado aquí  
del acunamiento de  
madre  
suspense – vida  
muerte –  
poesía – pensamiento

Entre pensamiento y poesía, entre la idea de la muerte y la música recuperada de las palabras, el padre intenta acunar al niño, suspendiendo así el desenlace, en vano. Quisiera negar lo inmodificable, no abandonar ese cuerpo en su derrota como el cadáver de un naufrago que deriva sin ritos, sin ritmos. Y escribe lo imposible, lo inolvidable, lo que no puede someterse a la vanidad de un bibelot musical hecho de palabras:

cerrar los ojos  
– no quiero  
cerrar los ojos –  
– que me mira-  
rán siempre

Aun cuando el cuerpo se vaya borrando, enterrado al fin, como letras de grafito en un papel abandonado por la blancura, de todos modos el pensamiento sigue presente y el vacío toma la

forma del espacio desocupado, la ropa guardada, el borrador envuelto para cuando ya no sea preciso ser artífice de una obra.

verdadero duelo en  
el departamento  
– no cementerio –  
  
muebles

Y sigue en otro papel:

encontrar ausencia  
únicamente –  
– en presencia  
de ropitas

Aunque quiere idealizar la memoria del muerto, transformarla por el poema en “espíritu puro”, el padre siente que lo invade la nada. La noción pura sugerida por el artificio superior, que remediaría la arbitrariedad o artificio azaroso de la lengua y la historia, no puede originarse en el punto delimitado de un hecho terrible, donde introducir veladuras y combates con la mera designación de lo que fue sería más difícil de sobrellevar que declararse “perfectamente muerto”. La música se rompe en el borrador para atestiguar un pensamiento y un dolor que ningún ritmo regular podrá velar. ¿Será otra música ésta, quebrada, gráfica e impublicable, que representan los 202 papelitos para el hijo perdido?

Qué, lo que digo  
es cierto – no es  
solamente  
música -----

Acaso la música de lo terrible sea el destino de no conclusión que une toda obra a una vida cuya meta final es demasiado conocida. Así, Anatole se encontraría en una zona de lo inconcluso con la sanguinaria Herodías, uno de los últimos proyectos de Mallarmé que aspiraba a titularlo como “un misterio”. ¿Qué misterio? El de la unión entre la música del





la espada ayudó en suicida  
la fulguración sentado  
donde se hundía el ser

Y en el último fragmento inconcluso, se describe como espada de la lucidez, novia inaccesible y fatal:

Surgida con el rayo dispuesto por su gesto  
la novia adorable y funesta  
en su vaina parada, nula de firmamento  
apenas el minuto inolvidablemente  
acá abajo crisis  
gota a gota atesora  
levanta sin nostalgia y sin dañar  
al intruso ya muerto  
al intruso que cada niega  
una virginidad para genio

La pureza mortal de Herodías en sus bodas no consumadas, heredera de un antiguo proyecto que habría debido ser el drama total, la más audaz excavación del verso donde se destilaría un efecto pensado como absoluto, termina en su más íntima crisis, cuando las palabras ya no significan, ni apuntan siquiera a la nada como tesoro de sonidos. Sin embargo, aquí abajo, mientras vive el que hace los versos y trata de pensarse, se levanta gota a gota, sílaba a sílaba, un testimonio de haberlo querido todo, lo imposible y la literatura, la fascinación y el dolor.

## *El giro autobiográfico*

Hay un sentido muy general en que se dice que toda escritura sería autobiográfica. Dado que es imposible no estar condenado a ser uno mismo, tampoco lo que se puede escribir podría modificarse demasiado. Pero este sentido, que no se somete a ninguna decisión, que no es voluntario ni deseado, por eso mismo termina no afirmando nada. ¿Qué quiere decir entonces darle un giro autobiográfico a lo que se escribe? Quizá en esa expresión el núcleo intenso se esconda en el giro, en un movimiento o gesto que busca un lugar más definido o distinto para el yo. Sabemos también que toda habla se hace desde un yo, tácito o avanzando hacia el proscenio de lo dicho. Pero el yo del “giro” hacia la propia vida debería tener una manera de exposición donde se notara el movimiento realizado, porque parece estar inmóvil, casi siempre mirando su pasado, pero en realidad es presa del vértigo, como esos trompos que tirábamos de chicos y que por unos segundos parecían flotar en el asfalto imperturbable de la siesta. Un proyecto, un hilo de intenciones lo ha lanzado en busca de un punto o una serie de puntos. El problema es que el trompo no recorre el abismo que separa cada punto vivido del otro. Quizá por eso lo autobiográfico siempre implica una reflexión sobre el tiempo. Escribo en el espacio, entre puntos, anécdotas, chispazos de recuerdos, encubrimientos e invenciones en los que puedo poner poca o mucha fe, pero lo que quisiera es el movimiento, el tiempo del cuerpo, su felicidad anterior y su desgaste presente. ¿Cómo hacer tiempo continuo con la discontinuidad del lenguaje? Esta es la cuestión autobiográfica, que alberga un misterio, algo que debería asombrarnos porque, ¿cómo es posible que el lenguaje diga algo que no sea él mismo, cómo es posible contar la diferencia además de cantar la repetición de las palabras? Y sin embargo, el yo avanza y recuerda, o vive y registra el día a día. Pensémoslo de otro modo, no como problema de expresión sino como búsqueda del lugar propio, pensemos en cómo alguien puede llegar a hablar de su vida, imaginarla por escrito, y desde dónde.

En primer término, quisiera despejar un equívoco. Pareciera que aquel que cuenta su propia vida está vuelto hacia sí mismo, encerrado, incluso aislado sonoramente del mundo como entre las paredes de corcho de Proust, pero en verdad está escuchando incesantemente a los otros, se ha convertido en un dispositivo de recepción de frases y de imágenes de lugares donde esas frases tienen o tuvieron algún sentido. Me explico: si uno escribe sobre un tema que le interesa, concibe un objeto, que puede ser descripto o sugerido, en una operación donde el yo se esconde detrás de lo que presenta aunque al mismo tiempo usa lo presentado como figura metonímica o metafórica de sí mismo, de modo que ese poeta objetivo reduce toda cosa y aun toda escena, en la que se dice ausente, a una expresión traspuesta de sí. Fascinado por el

objeto, no escucha. Incluso ese objeto pueden ser los libros, la fascinación por la forma de esos estilos que amó y con los que quisiera confundirse. Pero el último objeto de esa fascinación es la propia muerte, dado que muchos de los estilos que cautivan al incauto lector están signados por la muerte, están completados por el silencio final. Entonces, un yo que se sustrae y que presenta objetos, escenas, personajes, que oculta su presente en aquello que representa, está buscando en el fondo de las cosas y las frases que maneja, más allá del placer que le da ese dominio, su propia aniquilación. Por eso, en realidad, nadie más que él existe. En cambio, el yo que cuenta su vida, el que registra, el que recurre descaradamente a la anécdota e incluso al testimonio vanamente reconstructivo, necesita a los otros. Desde el momento en que pretende encontrar puntos vitales, con algún sentido, no puede prescindir de cierto matiz celebratorio, engrandecer esos puntos para que se vuelvan visibles, poner no un mundo sino una vida entera como decidida, predicha en cada episodio. Cada momento de vida, donde el yo se hace personaje sin llegar a ser un mero objeto puesto que no se distancia lo suficiente, puesto que aprecia esa pobreza de su actor y quiere redimirlo, rescatarlo de la escena todo el tiempo, se vuelve entonces un punto culminante, lo que en griego se llamaba una *acmé*. Para lograr algo así, hay que recuperar frases dichas y oídas, tiene que haber otros, testigos del acontecimiento, interlocutores de esa alta estima con que el yo ha investido su momento como para que ahora quiera inscribirlo en la lengua. Así, el poema se puebla de personajes; el yo los escucha para escucharse, los admira para no aniquilarse.

Aunque precisamente el *acmé* donde alguien se cree ver, donde se produciría lo decisivo, la culminación y la crisis imaginadas en un punto del tiempo vivido, también puede ser una contemplación, una percepción del acontecimiento en otros o gracias a otros. El problema de escribir sobre la propia vida, ese giro que nunca termina de darse, tal vez no esté del todo en la intención, sino más bien en la atención. ¿Cómo atender a eso que creemos continuo, pura ilusión del flujo de palabras interno que todo el tiempo se interrumpe por el sueño, la embriaguez o el descuido, cuando su materia se ha como desmigajado, se descompone hasta el infinito en fragmentos? Aun cuando le adjudiquemos a cada anécdota una intensidad máxima y creamos por un momento, como entusiastas de las palabras, en su exaltación, siguen siendo partes. Por otro lado, si resumiéramos las partes en un sentido general, tendríamos máximas y aforismos, no habría autobiografía, ni ese costado novelesco del poema que registra un hecho. Un hacedor de máximas bastante peligroso veía incluso en el yo un obstáculo para alcanzar la verdad sobre uno mismo. El yo que piensa, el yo que se mira vivir, el yo que se va contando lo que hace en el mismo instante en que lo hace, le parecía detestable; o más bien se imponía odiarlo, como en un esfuerzo ascético. Pascal, a él me

refiero, quería desaparecer como sujeto de deseo para que lo alcanzara Dios. Estaba muy lejos de la helénica *filautía* que pregonaba la jovialidad antigua. Los griegos dirían que para llegar a la verdad hay que hacer algo con uno mismo. Lo que sin embargo no implicaba, me parece, una introspección, una elaboración de la conciencia, sino alguna regla de conducta. Por ejemplo, yo digo: escribir me hace bien, *ergo* no debería actuar de formas tales que me impidan el acceso a la escritura. Pero escribir es encontrar un acceso a la verdad, que a su vez está en otra parte, en otras necesidades y placeres para uno mismo y para los demás. La *filautía* no deja de estar ligada con cierto altruismo, donde igualmente se aloja un bien para el yo. ¿Qué es escribir, en el fondo, si no creer secreta, desesperadamente en la lectura, es decir, en el otro? Y en esa idea de transmisión, ¿no estará la única verdad que a cada uno le toca? La escritura de lo que se imagina como la propia vida es una persecución interminable de la verdad, que no aparece nunca en el acontecimiento narrado sino en lo que brilla por encima de éste. Angelus Silesius decía: “No sé lo que soy y no soy lo que sé.” No soy religioso, por si cabe aclararlo, pero necesito creer en mí desde la niñez, y esa es una especie de religión absoluta, llena de ritos, reglas, mandatos, que además pueden girar sobre sí mismos y transformarse en otros, sin que por ello deba albergar vanas esperanzas de cambio.

Según decía Borges, luego de celebrar un éxtasis pensado como desaparición del yo fuera del tiempo, como anulación de la personalidad: nuestro destino es inexorable y de hierro. Nietzsche, que conocía bien los repliegues de la *filautía*, su afirmación tras la falsa modestia, le decía que sí a ese hierro de ser lo que se es, que entonces se convierte en un hilo de seda, brillante, amable, que queremos seguir hasta que se corte, si es posible bailando. Ese destino que uno es parece inexorable, pero cuál es precisamente, por qué ése, cómo se fue desenvolviendo, adónde me llevará, son preguntas que lo hacen flamear, lo ondulan, lo enlazan con otros incesantemente. “No sé lo que soy”, decía Silesius, y es la parte fácil de su sentencia. Soy alguien que quiso y quiere escribir, aunque no sepa por qué, ni haya sabido qué escribir, y estas incertidumbres hacen necesario el giro autobiográfico. Pero tampoco “soy lo que sé”, es decir: si supiera quién soy o para qué vivo, todavía no habría accedido a lo que soy.

En uno de los más interesantes intentos de poema autobiográfico de la literatura argentina, escrito por Silvina Ocampo y publicado póstumamente con el título de *Invenciones del recuerdo*, puedo leer:

Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad:  
son como tarjetas postales,

sin fecha,  
que cambiamos caprichosamente de lugar.  
Algo se interrumpe y se corta para siempre.

El problema, entonces, de la autobiografía es el tiempo, como ya dije, pero es una cuestión que se agudiza cuando se trata de la infancia, de la cual se puede recordar mucho, pero de la cual sobre todo se sospecha que contiene una gran masa de olvido. El misterio es todo aquello que se corta para siempre, el intervalo oscuro entre tarjeta y tarjeta. Lo que hacíamos con atención, según los relatos ajenos, no está más, y a menudo lo que era pura distracción, algo repetido y banal, permanece, reaparece y hasta se vuelve una fuerza que nos asedia. En el extenso poema de Silvina Ocampo, la discontinuidad insalvable está marcada por las conjunciones reiteradas, mediante las cuales cada fragmento, cada recuerdo de infancia se une a los otros con la arbitrariedad de la enumeración caótica, que puede volver atrás, que puede expandir y precisar uno de sus elementos y dejar otros apenas mencionados. Sin embargo, hay un continuo de la propia selectividad de la memoria: las cosas que se recuerdan, o que se inventan en la creencia de estar recordando, parecen tener relaciones entre sí. El libro de Silvina habla de la pérdida de la inocencia, que casi se remontaría hasta el origen de la conciencia, esa autoconciencia que da el lenguaje y la representación interna de la propia imagen. En la tapa del libro, llama la atención la seriedad arreglada de esa niña de 7 años que está, como decían las abuelas, de punta en blanco, con su moño en el pelo, el vestido con puntillas y mangas abullonadas, los botines blancos, mirando decididamente a la cámara. No menos sorprendente es la precisión del instante que confirma la sustracción de la inocencia anticipada en la mirada de la foto. ¿Será que la inocencia que describe tan minuciosamente el libro de Silvina sólo existe en el momento en que se pierde? ¿Será que ahí se encuentra la propia imagen?

Otro libro reciente se plantea la cuestión de la imagen de la propia infancia. Como el de Silvina Ocampo, juega con una distancia en la que el niño que se pudo ser, los encubrimientos que se creen recordar, son tratados a veces en tercera persona, me refiero al libro de Arturo Carrera que se titula *La inocencia*. Allí la tapa es una foto del autor-niño, pero a los 2 años, es decir, cuando lo que sea que imaginamos con la palabra “inocencia” puede pensarse que permanece, que no se ha perdido, sobre todo porque es difícil que esa edad engendre un recuerdo, algo que por Ocampo sabemos que sería la invención de un relato sobre la pérdida de la inocencia. ¿Qué significa esa imagen, qué relaciones se pueden tener con esa imagen? ¿No refleja acaso, en la misma distancia insalvable que media entre la infancia y el momento

de escribir, una constitución de la propia imagen? ¿No exhibe ese gesto de poner una foto del niño que, dicen, se pudo ser alguna vez, la peligrosa operación de hacerse una imagen, presentarse como un yo que habla de su vida, por fragmentos, por iluminaciones arbitrarias y casi inexplicables? ¿Y para quién ese yo podría ser una imagen perceptible? Además, Carrera complica el juego entre el interior y el exterior de su libro, porque en un poema describe la foto de tapa, pero como de soslayo, deteniéndose en un punto que no es el niño avanzando en primer plano, sino un extraño de espaldas, que se va alejando y acaso camine, supone el poeta, hacia el arroyo del pueblo, cito:

“... el mismo que  
en la fotografía de la tapa de este libro  
es el punto de fuga; hacia donde se mueve  
el hombre que va caminando displicente,  
apurado, enérgico pero  
quizá perdido...”

... y el niño o deseo que avanza  
parece que desanda nuestro propio decir...”

En la foto, ayudado por la descripción como transcripta de un relato explicativo, con los puntos suspensivos de lo que se olvida o no se escucha o simplemente de las pausas, veo al hombre alejándose con su gabán oscuro, rumbo al arroyo o quizás sin rumbo, pero sobre todo veo, cada lector podrá ver, la sonrisa del niño con pantalones cortos de talle alto, los dos grandes botones claros del primer Mickey Mouse en el frente, la geometría apacible de unos triangulitos en el suéter, pero sobre todo la risa, la expectativa, esa alegoría de un deseo que avanza para realizarse de algún modo, tal vez, en el abrazo de alguien que le saca la foto sin pensar en ninguna eternidad. Todo lo que el poeta dice seguiría ese paso, pero otra vez seríamos nosotros volviendo sobre nuestro propio decir. Y si la circularidad del lenguaje no podría llamarse un bien, porque negaría los pasos reales, los pasos dados y las edades, por suerte o por desgracia, alcanzadas, en cambio sí podría haber un bien en cada punto, en el grano de la foto y en la textura de las sensaciones, un bien de la memoria propia cuyo círculo no es repetible, cuyo retorno sería una afirmación. Porque éste es otro problema de la autobiografía, más allá de la discontinuidad de su desarrollo que es impuesta por el lenguaje y que la poesía destaca porque nunca se desentiende de los cortes del sentido, me refiero al

problema del retorno de ciertos instantes o sensaciones y no de otros. Ya que ese retorno anula el presente para llegar a la representación, pero al mismo tiempo anula todos los momentos que son presa del olvido. De allí que la poesía de Carrera no se contente con la memoria, sino que suele recurrir a los testimonios, los documentos, toda una etnografía de lo que pudo haber sido una vida, la suya. Pero igualmente, ¿no estamos todos en lo mismo, escribiéndonos desesperadamente para no ceder, como decía Michaux, a la tentación cómoda de no dejar huellas?

## Noticia bibliográfica

“Presencia de la suerte” se publicó en *Nombres*, Revista de filosofía, Córdoba, Año XVI, nº 20, agosto de 2006.

“El amor y el origen de la poesía”, en *Nombres*, Revista de filosofía, año XV, nº 19, Córdoba, abril de 2005.

“Poesía y melancolía”, en revista *El banquete*, Año X, Nº 5, Alción Editora, Córdoba, septiembre de 2007.

“Ortiz: preguntas a la alegría”, en diario *La voz del interior*, Córdoba, 28 de agosto de 2003.

“Girri: de abrir los ojos y no oír”, en *Nombres*, Revista de filosofía, Año VI, Nº 7, Córdoba, Abril de 1996.

“G de Girri”, en *Diccionario*, revista de letras, Año I, nº 3, Córdoba, abril de 2008.

“Viel Temperley: Legión extranjera” y “Viel Temperley: Crawl”, con otros títulos, formaron parte de un dossier sobre Viel en la revista *El niño Stanton*, Nº 3, Buenos Aires, Agosto de 2007.

“Viel Temperley: Hospital Británico”, se publicó en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, Diciembre de 2005.

“Lamborghini: voz y escritura”, en revista *El niño Stanton*, Nº 2, Buenos Aires, Marzo de 2007.

“Nerval y Giannuzzi: el laúd constelado y la torre abolida” fue presentado en las “VI Jornadas de Filosofía Política: *Política y soledad*”, Universidad Nacional de Córdoba, 2 al 4 de mayo de 2007.

“Schilling: variaciones sonoras del silencio” se publicó como epílogo a la segunda edición de *Mudo*, de Carlos Schilling, Alción, Córdoba, 2004.

“Cassara, Bossi, Cazes: fuera de contexto”, con otro título, formó parte del libro colectivo *Los '90. Otras indagaciones*, Epoké ediciones, Córdoba, 2005.

“Casas, Garamona, Wittner: versos sobre uno” se publicó en revista *El niño Stanton*, Nº 4, Buenos Aires, diciembre de 2007.

“Rodríguez: el nacimiento del presente”, en revista *El niño Stanton*, Nº 5, Buenos Aires, abril de 2008.

“Memorias de un poeta ruso”, en revista *El banquete*, Año XI, Nº 6, Alción, Córdoba, 2008.



“El silencio de la esfinge: Hegel, Borges y la alegoría”, en *Escribas*, Revista de la Escuela de Letras, N° IV, Córdoba, 2007.

“Música rota: lo inacabado en Mallarmé”, en *Nombres*, Revista de Filosofía, año XVII, n° 21, Córdoba, diciembre de 2007.

## Índice

Agradecimientos

Prólogo.....

### **I. Genealógicas**

Presencia de la suerte.....

El amor y el origen de la poesía.....

Poesía y melancolía.....

### **II. Poéticas**

Ortiz: preguntas a la alegría.....

Girri: de abrir los ojos y no oír.....

G de Girri.....

Viel Temperley: Legión extranjera.....

Viel Temperley: Crawl.....

Viel Temperley: Hospital Británico.....

Lamborghini: voz y escritura.....

Carrera: el escriba no ha desaparecido.....

Carrera: la inocencia de la poesía.....

Nerval y Giannuzzi: el laúd constelado y la torre abolida...

Raimondi: una poética industrial.....

San Cucurto.....

Schilling: variaciones sonoras del silencio.....

Arteca: la combustión de los nombres.....

Cassara, Bossi, Cazes: fuera de contexto.....

Casas, Garamona, Wittner: versos sobre uno.....

Pavón: la expansión del instante.....

Rodríguez: el nacimiento del presente.....

### **III. Propositiones accesorias**

Memorias de un poeta ruso.....

El silencio de la esfinge: Hegel, Borges y la alegoría.....

Música rota: lo inacabado en Mallarmé .....

El giro autobiográfico .....

**Noticia bibliográfica**.....