



La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

Silvio Mattoni
Anahí Mallol

(Coordinadores)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales
UNLP

La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

Silvio Mattoni

Anahí Mallol

(Coordinadores)



2023

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2023 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2251-9

Colección *Colectivo crítico*, 10

Cita sugerida: Mattoni, S. y MalloI, A. (Coords.). (2023). *La poesía como transterritorio: Trayectos teórico-críticos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico ; 10). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2251-9>

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/217>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Juan Antonio Ennis

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(IdIHCS-UNLP/CONICET)

Directora

Gloria Beatriz Chicote

Vicedirector

Antonio Camou

Contenido

<u>La poesía como transterritorio</u>	
<u>Anahí Mallol</u>	<u>9</u>
<u>La poesía como transterritorio</u>	
<u>El no-lugar del poema</u>	
<u>Mariano Calbi</u>	<u>29</u>
<u>Escribir la voz, figurar la letra. Ficciones para un</u>	
<u>materialismo fónico</u>	
<u>Gabriela Milone</u>	<u>41</u>
<u>Poéticas de un territorio intocado</u>	
<u>Violeta Percia</u>	<u>59</u>
<u>Poesía: Coeficientes genéricos de desterritorialización</u>	
<u>Anahí Mallol.....</u>	<u>75</u>
<u>Todo es traducción: En torno a la poética de Alberto Girri</u>	
<u>Silvio Mattoni</u>	<u>101</u>
<u>El poema y la traducción. Apuntes para una tradición argentina</u>	
<u>Santiago Venturini.....</u>	<u>129</u>
<u>La re-presentación del espacio: Ciudad, paisaje, nación</u>	
<u>“Hacia la existencia en la pura relación”</u>	
<u>Una lectura de <i>El Gualguay</i> de Juan. L. Ortiz.</u>	
<u>Franca Maccioni</u>	<u>153</u>

<u>El espacio poético yeatsiano: Fugas en los lindes del mito y la nación</u>	
<u><i>Silvana Fernández</i></u>	<u>169</u>
<u>La poesía como re-construcción del paisaje de la memoria. Huellas del romanticismo y la infancia en <i>Stone and Flower</i> de Kathleen Raine</u>	
<u><i>Dolores Aicega, María Celeste Carrettoni</i></u>	<u>181</u>
<u>Literatura en movimiento. Poesía argentina “Fuera de lugar”</u>	
<u><i>Guillermo Siles</i>.....</u>	<u>195</u>
<u>El espacio virtual: Tecnopoéticas contemporáneas y cruces estético-discursivos</u>	
<u>Traducciones expandidas en territorios interzonales: La disemINación de la poesía digital en el ciberespacio</u>	
<u><i>Verónica Paula Gómez</i>.....</u>	<u>231</u>
<u>El trazo conceptualista de Mirtha Dermisache</u>	
<u><i>Paula La Rocca</i></u>	<u>255</u>
<u>Poemas en cuadernitos y sonido alternativo en Rosario Bléfari</u>	
<u><i>Flavia Garione</i></u>	<u>275</u>
<u>Letras de pie: <i>Una escritura nacional móvil</i></u>	
<u><i>Omar Chauvié</i></u>	<u>295</u>
<u>Ritornelos poéticos: Voz, escucha y territorios multimediales en la poesía argentina contemporánea</u>	
<u><i>Matías Moscardi</i>.....</u>	<u>313</u>
<u>Experiencia temporal y espacial trans-territorio: Viajes por la tradición, las culturas, los géneros</u>	
<u>Mutaciones del símbolo en la poesía latinoamericana de entresiglos (XIX-XX)</u>	
<u><i>Carlos Battilana</i></u>	<u>343</u>

<u>Entre bucólico y castellano: El <i>paisaje</i> agreste como clave de la <i>antimodernidad</i> de la poesía dispersa de Jacobo Fijman</u> <u>Enzo Cárcano</u>	<u>359</u>
<u>Alejandra Pizarnik y los poetas malditos: Formas y valores de una desterritorialización</u> <u>Hélène Davoine.....</u>	<u>385</u>
<u>Imágenes de la duración: El <i>Poema a la duración</i> de Peter Handke</u> <u>Paula Poenitz</u>	<u>397</u>
<u>Epílogo</u> <u>Silvio Mattoni</u>	<u>407</u>
<u>Quienes escriben</u>	<u>419</u>

La poesía como transterritorio

Anahí Mallol

Este libro surge a partir de la propuesta de considerar la poesía como un género vinculado en su cruce teórico con la idea de territorio¹, y se construye en consecuencia como pensamiento generado a partir de la tensión entre territorialización y desterritorialización de lenguajes en el espacio poético. El planteamiento general de este trabajo es el de que en la dimensión poética el lenguaje se abre hacia conceptualizaciones más amplias y propicia la idea de pensarlo como transterritorio, es decir, como un territorio que atraviesa a los otros, des-territorializándolos y re-territorializándolos, pero también como un territorio que se deja atravesar por otros discursos, proponiendo territorializaciones nómades.

Como dice el artículo que analiza el marco teórico

La poesía es ese discurso que, al potenciar las posibilidades del lenguaje a todos sus niveles, el de la sonoridad, el del léxico, el de la sintaxis, el de la semántica, permite operar aperturas territoriales que insinúan trayectos alternativos, desmarcan las grandes vías de los procesos de significación para proliferar en ramificaciones y dar paso a líneas divergentes (divergencias semánticas, simbólicas, ideológicas, afectivas, estéticas) (Mallol, 2023, p. 75).

¹ Inicialmente convocados por la temática del Congreso Orbis Tertius y reunidos en uno de sus Simposios, este libro reúne los trabajos de algunos de los participantes.

Este libro presenta entonces un panorama de lo que el discurso poético permite leer y pensar, proyectar e imaginar, desde esta perspectiva teórica, y desde el análisis de diferentes poéticas, a través de los trabajos críticos de reconocidos investigadores del país y del extranjero. El material reunido da cuenta de algunas líneas de investigación que han surgido recientemente, en este sentido constituye una puesta al día de estos temas, y plantea un renovado estado de la cuestión. Además nos da una idea del amplio panorama de temas, materiales y modos de trabajo, que permiten analizar en detalle los pormenores de ciertas cuestiones teóricas sobre estos asuntos, y también los métodos de análisis que se utilizan a la hora de estudiar determinadas poéticas, o el cruce específico de estas poéticas, en función a la complejidad que ha ido modificando el género. La poesía, a pesar de que ha demostrado ser un género muy tradicional, no ha dejado de actualizarse y renovarse, impelido por los cambios tecnológicos y los cruces con otras artes, prácticas y medios.

Es habitual que los trabajos sobre poesía circulen de manera atomizada, muchas veces producidos en relación con autores o temáticas muy específicas, y eso impide una mirada de conjunto. Esta publicación apunta entonces a comenzar a saldar esa deuda con los discursos teóricos y críticos acerca de la poesía como mirada sobre las cuestiones más destacadas por los avances recientes: teorías de la posnacionalidad, de las tecnologías digitales y su impacto en las estéticas contemporáneas, de la performatividad de subjetividades emergentes, entre otras. A los fines de ordenar el material, proponemos cuatro grandes ejes de legibilidad:

La poesía como transterritorio: Los modos de significar en la poesía como género.

La lírica como género ha recibido diferentes definiciones a lo largo de los años, dependiendo del marco teórico, de las poéticas consideradas, de los conceptos filosóficos y estéticos puestos en juego.

Sin embargo hay cierto consenso en conceptualizar a la poesía como un género discursivo que posee unos protocolos diferenciales respecto de los modos de operar con los sentidos. Este eje está dedicado a las cuestiones teóricas y metodológicas relativas al género en cuestión, a las discusiones atinentes a los procesos de significación, a la traducción de poesía como disciplina particular, y al espacio significativo que allí se abre, más allá de la gramática y la significación corrientes. El pensamiento de lo poético como territorio que se revela siempre al borde de su propia desterritorialización, permite pensar el espacio del poema como no-lugar, como ficción de la lengua, como territorio trans, como espacio imaginario previo a su propio origen, así como a la materia significativa como ficción de, a la vez, errancia y ritornelo, configuración de espacio intermedio entre lo propio y lo ajeno en la traducción.

En esa dimensión más teórica de presentación del problema, que ubica a la poesía como objeto de estudio, es decir, como objeto para un sujeto, Mariano Calbi instala, en lugar de certezas, preguntas que son otras tantas aperturas: “¿no sucede que a veces, en el mismo acto (en que se pregunta por sí, la poesía) repele su condición de objeto y deja —sin que este “dejar” pueda ser confundido con una causa—, el rastro imperceptible de su decir en lo efectivamente dicho? ¿Qué tipo de estudio engendra un objeto que se resiste precisamente a ocupar ese lugar? ¿La poesía no haría entonces que el lenguaje deje de ser una evidencia, para mostrarnos los rasgos inasibles que permanecen enmascarados bajo la “creencia-contrato” que nos liga y nos permite suponer que mal o bien nos comunicamos y nos entendemos?”. Delinea ese el territorio ilimitado del poema en que es poesía lo que se retira y abisma en el lenguaje, y exhibe su “disposición de resonancia”.

La tarea crítica se reescribe entonces como la de relocalizar los registros sensoriales en un espacio no cuantificable, en que el espacio se vuelve el tiempo fuera de sí, o el fuera de sí es visto como relación

consigo del tiempo. Así acontece la “vida del instante” que con el instante muere antes de haber nacido. La poesía como espacio entonces no representa nada: sólo el desprendimiento del plano de una vida que vive sin lugar, donde el poema no deja de resonar.

Gabriela Milone articula su reflexión sobre un espacio de *signos fónicos*. A partir del concepto de *ficción teórica*, que parte de la apuesta por un *uso libre* de la potencia común de la ficción para la teoría, y abre la posibilidad de habilitar la apertura de un método que combina *imaginar* y *hacer*, propone reflexionar y operar críticamente en el ejercicio de leer teorías y ficciones en el marco de un pensamiento que las pone a funcionar en una misma zona de apertura y consonancia. Ese espacio teórico-ficcional se pregunta por el paisaje sonoro que se diagrama en la textualidad, ahí donde la *voz se escribe*. Se pregunta entonces por la “materia sonora fluctuante”, un espacio o territorio donde las voces arman un paisaje de “materia sonora” y su relación con la *pura intención de significar*, esa potencia que muestra el lugar de acontecimiento de la experiencia de la lengua y al mismo tiempo que se sustrae.

En el máximo de la intención de significar, está la poesía, donde la lengua se tensa en lo sonoro para exponer su tejido, su materia, en el mismo espacio en que se mueven sonidos irreductibles al sentido, y delinea los momentos de mayor espesura de la escritura de la voz estarían dados en aquellos pasajes (paisajes, parajes) donde “no se sabe lo que dice”, en esa “glosolalia diseminada en fragmentos vocales que incluye palabras que vuelven a ser sonidos zona de la lengua que Barthes llama “susurro”, Agamben “experimentum”, de Certeau “imaginaciones”. Se circunscribe así el territorio de ese *algo imaginario de la voz* que se cuela entre las letras.

Es posible concebir a la poesía como el territorio de lo irrepresentable, porque se puede postular que la potencialidad del poema no sea la de representar sino la de “crear las condiciones de una escucha, ha-

cer visible lo que se mueve en el silencio, lo que se levanta en el ruido, forjar un oído para lo que deviene en función de sus causalidades y al mismo tiempo concebir lo que se origina en lo incondicionado, lo que habla y no puede ser hablado”. La transterritorialidad estaría marcada como un espacio afuera del libro. Esto es lo que investiga Violeta Percia, en dos experiencias diversas y hasta opuestas. Por un lado, la línea de Mallarmé, que pone en escena modos de descomposición de la palabra, desarticulada en el artefacto del texto o del libro en el momento en que éstos enfrentan instancias no sólo de descentramiento y aleatoriedad sino también de disolución, escenarios que se proyectan al mismo tiempo en el espacio comunitario que el libro había imaginado refundar

Por el otro, esa palabra poética que nace, emerge e insiste en la anterioridad del lenguaje como una potencia del pensamiento, en la constitución de un lugar privilegiado para abordar un territorio intocado del sentido, que se abre en la intemperie de todos los sentidos. En ese contexto la poesía se concibe como una respiración con el mundo, en un trabajo insinuado con el sentido. Se concibe entonces “como un órgano del lenguaje” que despliega la percepción de lo sensible y se hace forma del pensamiento mismo.

Entendida así, la necesidad de la palabra poética surge no sólo como forma bella de re-presentación, sino fundamentalmente como una forma de pensamiento, como la actual poesía en lenguas indígenas, que desde la última década del siglo XX.

La palabra que hace tambalear la legalidad del libro como normativa de la representación, puesto que dialoga en otro lugar, conoce en otro lugar, no se sustenta ni sedimenta en las letras, sino en otros territorios, en tanto gran parte de las epistemes indígenas conciben una poética convocante que no queda reducida a las ruinas del lenguaje sino que presentan un mundo que está alerta, latiendo, atravesando instantes y poniendo en juego una pedagogía que ubica

la hermenéutica en el seno y en las formas del territorio concebido también como una poética; fuerza circulante que hilvana el recuerdo del origen, y los hilos de lo comunitario y la memoria, como identidad abierta sobre el cambio.

Los desafíos intrínsecos al trabajo de la traducción de poesía, y la relación íntima que existe entre traducir y escribir, que le hace decir a Girri que “todo es traducción”, permite pensar la poesía como territorio de entre-lenguas, ahí donde la lengua propia es llamada al cruce con lo otro, a hacerse extranjera, o a hacer propia la lengua del otro, en una zona fronteriza en negociación constante con el idioma, la cultura, la tradición literaria, las poéticas del traductor y de lo traducido.

Silvio Mattoni, hilando una lectura finísima de los textos poéticos y los ensayísticos de Alberto Girri, analiza un territorio, entre la poesía y el ensayo, la lírica y la metapoesía. Así, la construcción de un territorio de lecturas en movimiento, citas, glosas, alusiones, y en cierta etapa, imitaciones, funcionan como el sustrato de una poética extensa. En Girri, progresivamente, junto al crecimiento de la importancia de las traducciones en la escritura, la lectura de otros poetas o la experiencia de otras artes llegan a dar el motivo, el tono, y hasta el inicio de su forma al poema. Sus poemas, después de los primeros textos, empiezan a armarse como una meditación, un poema que dice algo de la poesía, sobre los estados del pensamiento y sobre las relaciones entre las palabras, el cuerpo y las cosas, a la vez que la letra de lo propio se hilvana sobre un territorio de lecturas, traducciones, imitaciones intensas. Esta intensidad de la lectura como trabajo entre lo propio y lo ajeno se deja leer no sólo en aquellos textos que a partir de *El ojo* de 1963, incluyen al final “versiones”, casi siempre de poetas norteamericanos o ingleses y de otras lenguas, además del homenaje a Williams, sino encarnada en su propia poética. La traducción comenzó a ser pensada, gracias al aporte de los denominados Transla-

tion Studies y sus derivaciones, como un fenómeno de largo alcance en la configuración y la dinámica de las culturas nacionales, así como también de la hoy tan mencionada “literatura mundial”. Es cierto que la poesía, definida como una especie de absoluto literario, parece tener un estatuto diferente frente a la traducción. Como discurso, como forma, como organización sensible de la lengua, como apoteosis de la forma, la poesía resiste a la traducción.

Venturini trabaja en la línea de una reconstrucción del pensamiento sobre la traducción de poesía en la Argentina, hecho a partir de fragmentos, de retazos: declaraciones, afirmaciones, representaciones sobre la tarea de traducir poesía, líneas que no dejan de relacionarse con un pensamiento sobre la misma que excede el marco nacional. La idea de la traducción, en cada caso, está en conexión, con una representación y una teoría, explícita o implícita, de la poesía, porque, para citar a Henri Meschonnic, “una traducción muestra en primer término su representación del lenguaje y de la cosa literaria, antes de mostrar lo que se considera que ha traducido” (2007b, p. 22).

En este sentido es posible señalar que el pensamiento acerca de la traducción de poesía parece continuar atrapado en una antigua encrucijada, la de la sospecha constante, mezcla de sacralización y resistencia al discurso poético. La poesía, considerada difícil, inaccesible, perteneciente y activa realizadora de un mundo hermético, plantea entonces sus propias encrucijadas a la traducción, y exhibe sus contradicciones intrínsecas como género.

La poesía en su relación con la re-presentación del espacio: La ciudad y el paisaje.

Desde mediados del siglo XIX, con el surgimiento de la poesía propiamente moderna en Baudelaire, la ciudad, como espacio habitable o inhabitable, con su contrapartida, el paisaje natural, han delimitado tensiones, discusiones, y polémicas en el seno del campo.

Este eje permite repensar esas tensiones, tanto en sus formulaciones delimitadas históricamente, como en la actualidad, en el espacio expandido que nos presenta la ciudad globalizada.

Heredera de la gran tradición de la poesía urbana, que pone en cuestión una concepción de lírica que no termina de apagarse, la poesía se posiciona como el lugar en que se funda y se desfonda la invención de la nación, como territorio, como lenguaje, como modo de ser en las palabras. Es también una manera de decir presente en los espacios públicos, de derramarse en lo común de los territorios compartidos, allí donde se abre hacia los bordes en que el poema se transforma en otra cosa: cartel, señal, y permite volver a pensar la vieja pugna estética, tan agudizada en el siglo XX, entre la poesía social y la intimista, pero también cruzar un íntimo político con una política de lo íntimo en el movimiento de las dominantes poéticas cambiantes. Pregunta entonces tanto por el sujeto como por el objeto, así como por el sentido: otra vez el territorio es más pregunta y pasaje que delimitación cerrada.

La poesía, entonces, entre lo urbano y el paisaje rural, o natural, como territorio de tensiones, discusiones, y polémicas, como arena de lucha de una controversia de larga duración, muestra las huellas de la lucha por definir la dimensión de lo humano y de la historia, en las denominaciones topográficas o en la proliferación de territorios imaginados. Abre la posibilidad, desde la instauración de un margen, de ejercer la crítica social, y aún la crítica de la modernidad, tanto desde una concepción de poesía comprometida, cuanto de poéticas negativas que se despliegan en franca oposición a lo social, en la lectura adorniana; funda un espacio de análisis de la contemporaneidad, y engloba las tensiones que subyacen los lenguajes enrarecidos de las culturas en contacto en situaciones coloniales y decoloniales, en los sitios de pasaje, en las consecuencias sociales, lingüísticas, subjetivas y objetivas de las migraciones.

En la segunda sección, Franca Maccioni parte de la relación entre escritura, historia y territorio, que denota una política del sentido particular, para hacer una lectura de “El Gualeguay” de Juan L. Ortiz. Allí, dice,

el poeta hace algo absolutamente singular con la historia, con la geografía, con la economía y la política del sentido y, al mismo tiempo, le hace algo a la historia, a la geografía, a la economía, a la política y al sentido. Y lo hace interviniendo aquí (Ortiz, 2004, p. 70).

Juan L., lejos de la “política del sentido” signada por la lógica de la equivalencia general del capital en la que las existencias aparecen expuestas y dispuestas como recursos sujetos a la violencia de una relación de dominio y explotación permanente, construye el río desde el gesto fundante de escribir un comienzo (del río, de su entorno, de la historia) desde una política del sentido radicalmente distinta. El poema se arma desde un vórtice entre materia y lenguaje que continúa en la forma-poema la fuerza de los cuerpos en formación, y que sólo existe por el uso singular de la materia de la escritura que el poema hace en su materialidad significativa. Se levanta así como una utopía que propone y establece otra relación con lo viviente como co-presencia, leído en el espacio transterritorial en el que convergen la poesía y la filosofía del presente.

El trabajo de Silvana Fernández sigue la construcción que hace el poeta Yeats de un territorio, a la vez mítico y poético, de Irlanda, a partir de su convicción de que era necesario escribir una poesía irlandesa en lengua inglesa que emulase la autenticidad de los grandes bardos gaélicos. Ese territorio de la imaginación poética yeatsiana revelará una Irlanda prístina de tradiciones antiquísimas y creencias mágicas largamente reverenciadas. A Yeats esta imagen nostálgica de Irlanda le servirá de herramienta ideológica para articular una unidad y una homogeneidad irlandesas ligadas a su deseo de recartografiar el espacio real y simbólico de una nación entendida como identidad en proceso de constitución, una geografía espiritual y una Bizancio de la imaginación.

Dolores Aicega y Celeste Carretoni indagan en las relaciones que se establecen entre naturaleza, poesía y experiencia en la visión poética de Kathleen Raine, especialmente en su libro *Stone and Flower* (1943), en pasajes de sus ensayos y en su larga autobiografía. En la estética de esta poeta británica, ligada crítica y conscientemente con la gran tradición del romanticismo, en especial con la figura liminar de Blake, y con los poetas de la imaginación, la subjetividad de la voz lírica se funde con los elementos de la naturaleza, y el pasado y el presente convergen para producir un efecto de intemporalidad. Así, el símbolo y los elementos del mundo natural, destacan como vehículos privilegiados para acceder a planos de la realidad que exceden el mundo material.

Guillermo Siles estudia los aspectos involucrados en el desplazamiento geográfico con respecto a las relaciones entre autor, lengua y nación, atendiendo a la idea de que las literaturas nacionales no pueden renunciar a un “fuera de lugar” que también las constituye. Analiza entonces un corpus de escritores argentinos de la segunda mitad del siglo XX, que residieron o residen en el extranjero y no cambiaron de lengua literaria al escribir poesía: Juan Gelman, Luisa Futoransky, María Negroni, Mercedes Roffé. Estos poetas expresan de diverso modo los sentimientos de otredad, ajenidad y extranjería de acuerdo con las experiencias que les tocó vivir y en función de sus búsquedas estéticas. Así, Gelman multiplica los nombres de poeta y abre sus lenguas, Luisa Futoransky recorre los modos de sentirse otra en los diversos paisajes que recorre y delinea una mirada crítica y reflexiva en relación con la experiencia de cada sitio; Mercedes Roffé desdibuja los referentes reconocibles de una identidad y una cultura argentina por medio de la apropiación y reinscripción que abogan por el nomadismo en la escritura y Negroni ensaya una subjetividad extrañada en lugares y tiempos remotos.

La poesía en el espacio virtual: Tecno-poéticas contemporáneas y cruces estético discursivos.

Este espacio de reflexión está abierto a las discusiones y a las producciones estéticas más recientes, que tensan las opciones desde el marco de las eco-poéticas, que se oponen a la globalidad virtual y la hiper-tecnificación de la vida, hasta su opuesto, las tecno-poéticas, que celebran la apertura del espacio virtual con sus posibilidades experimentales hacia una escritura no-creativa. Esta apertura es también una apertura discursiva, que incluye la inespecificidad de lo poético como uno de sus componentes fundamentales, y se instala con comodidad en los cruces de discursos y de las antiguas disciplinas artísticas, tendiendo hacia la performance, el objeto poético virtual, la poesía en el borde con la plástica, con la música y el rock, las experimentaciones conceptuales de las poéticas negativas, las poéticas trash, las literaturas de la post-experiencia y el posgénero, entre otras.

La porosidad entre discursos estéticos, la proximidad de materiales de la cultura popular, o mercantil, desdibujan las fronteras entre poema y canción, poema y publicidad, poema y nota periodística. Ahí donde el poema surge de, y va, hacia su entorno más mercantil o comunicacional, o hacia la música, las artes plásticas, las artes teatrales, se hace cuerpo material, o se deshace, y el poema ya no es casi poema sino que se pregunta por su ser mismo como objeto de las artes.

En esta zona de investigación Verónica Gómez, guiada por una pregunta (“¿cuál es el domicilio político (Derrida, 1997) de la literatura digital al producirse, consumirse y circular en el ciberespacio, cuyo nomadismo y fluidez torna difícil visualizar fronteras concebidas en términos modernos?”) centra su trabajo en la consideración de la corrosión del carácter nacional de las producciones de literatura digital a partir de la transformación de tres determinantes: las territorialidades —del territorio nacional soberano al ciber-espacio—; las tecnologías -del soporte impreso al soporte digital—; y los

lenguajes —de la lengua nacional homogeneizadora a los lenguajes inter/transmediales—.

A partir de allí propone observar cómo la poesía digital se inscribe en un territorio interzonal. Este territorio se abre cuando se corren los lazos y los criterios de pertenencia a una lengua nacional y se desplazan hacia lenguajes intermediales, a partir de los cuales una misma obra re-produce el poema traducido distintivamente en imágenes, música, movimiento, código, etc. Ello da lugar a una auténtica diseminación de la poesía en el ciberespacio, en la que los bienes culturales son producidos desde los márgenes ambivalentes de las acciones locales y las globales. A partir de allí analiza tres trabajos de poesía digital: “Ros(z)a” de José Aburto, “Sabotaje retroexistencial” de Belén Gache y “Códigos” de Milton Läufer.

Las nuevas tecnologías producen una experiencia de desanclaje de las coordenadas modernas que deslocalizan la idea de territorio. Se establece un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos y la circulación de los bienes culturales que convoca nuevos modos de comprender la actualidad de los procesos culturales, abrir los cuerpos disciplinares que limitan campos de saber restringidos, y el corrimiento de los límites disciplinares.

El trabajo de Paula La Roca parte también de la modificación de la idea de espacio tridimensional potenciado con la internet, pero iniciado mucho antes por el conceptualismo. El salto tecnológico que el espacio virtual impuso cambia los criterios de cercanía y lejanía y la idea previa de espacialidad. Hay ahora un espacio global trabajado por soportes estéticos en las producciones artísticas, que se englobaron bajo las estrategias de los conceptualismos, siguiendo una tendencia previa a la aparición del espacio virtual. Pero ya se había destacado la espacialidad en el arte como conflicto y la imaginación territorial en disputa.

Si el proceso artístico a escala global se desarrolla de diferentes modos según el territorio geográfico, que marca tensiones geopolíti-

cas, en el marco de una situación estética globalizada el problema de las formas y la disputa en torno a ellas se vuelve territorial, de manera que las condiciones se inscriben en el material. Este problema se ve claramente en la artista Marta Dermisache, quien, en los años 70, por medio del desarrollo de una gráfica experimental, entre la plástica y el signo, hace que el espacio de exploración se vuelva terreno material de disputa. Allí la espacialidad se ejerce como praxis política, desarrollando el medio gráfico pero también la dimensión semántica. Dermisache desarma la estructura que sustenta la red de información gráfica, cuestiona las posibilidades de “decir” en el marco de los sistemas de poder vigentes y pregunta por los territorios del habitar común.

La escritura poética es también un vehículo de transición hacia otras disciplinas artísticas, especialmente la música, y eso es lo que Flavia Garione estudia en la producción de Rosario Bléfari. Advierte allí una inclinación hacia la escritura poética entendida como espacio, sala de ensayo, laboratorio de ideas y de otras prácticas: una capacidad sonora que puede ser armónica, melódica, rítmica, pero siempre performativa. Analiza entonces las relaciones entre poesía y música como prácticas posdisciplinarias que buscan articular distintos lenguajes que se pensaban por separado. Emerge un espacio distinto “en el que una lengua se encuentra con una voz y se deja oír; para convertirse luego en materialidad fónica que surge de la garganta, el lugar en que el metal fónico se endurece y se recorta; es decir, el significante que se constituirá como grano de la voz y que adquiere una doble postura, una doble producción: como lengua y como música”, dando lugar a un paisaje sonoro. La poesía se transforma en su tensión con la música, y potencia sus valencias sonoras y semánticas, como intervención sobre la sonoridad de las artes verbales.

Por su parte Omar Chauvié, a partir de la comprobación de que la acción cultural y política en Argentina localiza parte de su tradición en superficies alternativas de difusión y, de modo particular, en obje-

tos como carteles, letreros, pintadas, se dedica al estudio de la poesía vehiculizada en variedad de soportes, formatos, tipos, convenciones y condiciones de la letra, en los que la poesía y, fundamentalmente, los usos de la palabra en su condición poética y con una posición distintiva en el espacio, requieren ser considerados en una historia de producción artístico-cultural. Los análisis revelan que las superficies en que se inscriben los textos tienen valor y peso propio, de igual modo, el vínculo que mantienen con las estéticas y con la época en que circulan, así como sus representaciones en los textos y la conformación política que adquieren en su relación significativa, y dejan ver quién puede tomar parte en lo común a partir de las posibilidades con que cuenta para desarrollar su actividad. Toma la perspectiva de la palabra como un objeto que, al mostrarse en tanto tal, amplía su volumen; juega entre distintas zonas de la producción artística, entre palabra e imagen; y se posiciona como objeto de y frente al arte y como artefacto con posibilidad de incidencia con un potencial político.

El trabajo de Matías Moscardi, en el contexto actual de circulación de poesía en festivales y lecturas, es decir, de voces articuladas en distintos *territorios multimediales*, festivales, lecturas, voces grabadas en formato digital y posproducidas, se pregunta “¿cuáles serían los territorios para escuchar las voces de la poesía argentina contemporánea? ¿Qué suena en el campo poético actual? ¿La poesía circula y funciona de la misma manera en territorios distintos? ¿Cuáles son las incidencias mutuas entre poesía y territorio? ¿Y qué lugar ocupan la voz y la escucha en estas transformaciones?” En estos escenarios, en los que se da otro tipo de reorganización sensible centrada en el accionar simultáneo de lo auditivo y lo visual como coordenadas de significación, hay un tipo de territorio en constante expropiación, donde se suceden múltiples actos de localización y extracción auditiva de alguna propiedad vocal determinada que luego se reinscribirá en su correspondiente instancia de vocalización poética.

Se descubre, en el análisis de ese material, modos afines de decir el poema, inflexiones melódicas parecidas, formas del corte de verso que retornan, constelaciones de ritmos, conjuntos de dicción que permiten trazar relaciones que permiten pensar otros movimientos de territorialización y desterritorialización.

La poesía como trans-territorio: Viajes por la tradición, viajes por las culturas, viajes por los géneros.

La poesía ha sido definida a la vez como el más tradicional de los géneros y como el más experimental. La primera afirmación se refiere a una larga tradición de poetas como lectores y traductores de otros poetas, y a la poesía como parcial reescritura. En este sentido la poesía es un espacio de lucha, afirmación, reinención, de tradiciones, culturas, géneros. Este eje permite concebir a la literatura como una territorialidad trans, una máquina de guerra lingüística que atraviesa, a la vez, sincronía y diacronía, en un diálogo siempre abierto con la tradición, con las culturas, con los géneros literarios, y con las otras artes. Más que territorio, frontera. En este sentido es posible pensar ciertas poéticas como territorios de pugna para el cambio cultural y estético, los procesos de transformación de las coordenadas epocales (o de reparto de lo sensible), las redefiniciones de los símbolos que representan a una cultura o una estética, la dimensión temporal del pensamiento del espacio, la mutación de las figuras de poeta y los lugares de la literatura en relación con los paradigmas dominantes.

El recorrido final del libro, atravesando cuestiones teóricas y poéticas, permitirá al lector acceder a ese movimiento por el cual la poesía, como género, es a la vez el más antiguo y el más actual, en la medida en que, por su carácter transterritorial, da a leer y a pensar, de manera renovada, las cuestiones que hacen a la subjetividad, el medio, el lenguaje, y de cuya pregnancia da testimonio la expansión contemporánea del género.

En Battilana la indagación se produce en torno a la idea del símbolo, como elemento fundante de lo poético, pero también del proceso de simbolización, del modernismo al posmodernismo, como territorio de pugnas y cambios estéticos. Los aspectos simbólicos del poema se transforman, desde un código compartido con el público lector a fines del siglo XIX, al código insular, propio del sujeto lírico, a principios del XX. En este último caso, el hermetismo poético se presta a una interpretación plural y hasta contradictoria por parte de los lectores y, a menudo, a su perplejidad.

En su trabajo analiza el símbolo del ave, de una extensa genealogía, y su metamorfosis, desde el cisne hasta el búho: el cisne áureo y aristocrático se politiza, progresivamente, y se constituye en la figura que defiende la cultura de lengua española y su inflexión latinoamericana. Así, la sensibilidad modernista encuentra una inflexión de épocas, imaginarios y lugares distantes que surgen como extraños paisajes de cultura, mediante la política de apropiación cultural de lo extranjero en el propio ámbito de enunciación, y, una vez consolidado ese ámbito, por la inclusión de imágenes relativas a especies autóctonas.

A partir de la definición de desterritorialización de Deleuze y Guattari (1972) como la descontextualización de un conjunto de relaciones, que permite su actualización en otro contexto, al igual que la producción de nuevas formas y valores, Helene Davoine trabaja la manera en que Alejandra Pizarnik, en sus escritos autobiográficos, y en particular en su diario de autora, se apodera de una tradición literaria, la de los poetas “malditos” franceses, de Charles Baudelaire a Henri Michaux, a fin de apropiársela.

Recorre imágenes, temas y motivos, los géneros y las formas que la poeta argentina descontextualiza y resemantiza. Por medio de ese gesto que consiste en reivindicar una herencia europea y esencialmente masculina, conquista, poética y políticamente, un espacio para sí misma, diseña una posición a contrapelo de las poéticas dominantes de su época, y construye una lírica personal.

La desterritorialización como concepto permite hacer una lectura más compleja y creativa de la relación entre los textos de otros autores y entre los diferentes géneros cultivados por Pizarnik, mostrando esas tensiones como un juego siempre en proceso.

En un poeta como Jacobo Fijman, en cambio, la configuración paulatina de un paisaje agreste que oscila entre la estilización bucólica y el rechazo por la urbe moderna, vista como escenario de degradación, violencia y vorágine, hay un reparto del territorio según coordenadas simbólicas, y aún morales. Enzo Cárcano estudia en este autor la configuración de un espacio que ya no se concibe como dato a priori, sino como un mero marco de la actividad humana, una construcción dinámica que afecta y es afectada por el hombre.

El espacio representa valores y significaciones de un imaginario íntimo e implica un potencial de invención lingüística y trabajo poético formal. A partir de esta premisa, el investigador retoma y profundiza la noción de paisaje de Jean-Pierre Richard (1974), que “no designa evidentemente el o los lugares donde un escritor ha vivido o viajado y que ha podido describir en su obra, sino una cierta imagen del mundo, íntimamente ligada a su estilo y a su sensibilidad”.

En Handke los territorios, en cambio, se construyen a partir de un trabajo con la noción de duración y su espesor estético y filosófico en relación con el poema. En su poesía es posible, dice Paula Poenitz, escuchar los espacios de la duración, la esencia y la práctica de la misma, porque los poemas van desplegando los lugares y tiempos en los que la duración se realiza de un modo muy cercano al pensamiento oriental en el “estar ahí” del acontecimiento, como una “práctica”, o una convergencia de imágenes. Esa práctica es, en definitiva, la escritura del poema, y de allí mismo nace la duración en tanto la poesía se manifiesta como la “práctica” de una vida y un pensamiento ritmados.

Si las imágenes son en el poema de Handke espacios y tiempos de una *Wanderung* por lugares en los que se vivencia la duración: el lago

de Griffen y el de Doberdob, la Porte d'Auteuil y la Fontaine Sainte-Marie, no se trata de consignar o describir postales, sino de señalar como acontecimiento el instante de la vibración en el que el tiempo crea un espacio subjetivo, que anuda la escritura a la vida en la duración que es el poema.

Conclusión

Recorridos teóricos, análisis, relecturas, diseñan un concepto, riguroso y a la vez lúbil, de transterritorio que, al propiciar al mismo tiempo un pensamiento de la poesía más contemporánea, y la relectura de autores y marcos conceptuales históricos, demuestra su pertinencia y su pregnancia teórica, confirmando que la poesía es el género que se hace en su propia transformación. Esperamos que este sea el inicio de futuros trayectos que permitan abrir éste, el más tradicional y el más cambiante de los géneros, a los lectores actuales y futuros.

Anahí Mallol, La Plata, mayo de 2020.

La poesía como transterritorio

El no-lugar del poema

Mariano Calbi

Resonancias

Si la poesía se transforma en objeto de estudio (es decir, en objeto para un sujeto) y adquiere, de ese modo, existencia ¿no sucede que a veces, en el mismo acto, repele su condición de objeto y deja –sin que este “dejar” pueda ser confundido con una causa–, el rastro imperceptible de su *decir* en lo efectivamente dicho? ¿Qué tipo de estudio engendra un objeto que se resiste precisamente a ocupar ese lugar? Quizás, una experiencia de esta índole pueda consistir en *no saber qué* es exactamente lo que se estudia. Sin embargo y a pesar de todo, ese “sin saber qué” puede resultar ser, paradójicamente, el rumbo posible de una práctica crítica. Cabe preguntarse además, cuáles son no sólo los conceptos sino también los afectos allí implicados. Cuando la poesía tiende a prescindir del juicio que busca integrarla en un entendimiento taxonómico y falsamente común, el asombro agrieta la episteme. Si bien siempre estará tironeado por el empuje incesante hacia la finalización rápida de la búsqueda, un “encontrar” sin objeto (o lo que es lo mismo, un “puro encontrar”) hará todo lo posible por evitar su clausura:

La etimología del término *studium* se remonta a una raíz *st-* o *sp-* que indica los choques, los *shocks*. Estudiar y asombrar son, en este sentido parientes: quien estudia se encuentra en las condiciones de aquel que ha

recibido un golpe y permanece estupefacto frente a lo que lo ha golpeado sin ser capaz de reaccionar, y al mismo tiempo impotente para separarse de él (Agamben, 1985/1989, p. 46).

Más que de un uso particular del lenguaje, ¿la perplejidad que la poesía libera no procede en última instancia del lenguaje mismo, independientemente de los distintos matices instrumentales que desde un punto de vista epistémico se le decida atribuir? ¿Y ese “mismo lenguaje” no se hace ya *otro*, cuando trata paradójicamente de valerse de sí para auto-denominarse e ingresar en su presunta interioridad? ¿La poesía no haría entonces que el lenguaje deje de ser una evidencia, para mostrarnos los rasgos inasibles que permanecen enmascarados bajo la “creencia-contrato” que nos liga y nos permite suponer que mal o bien nos comunicamos y nos entendemos? “Filología primera” (Hamacher, 2010/2011) y ansia o afecto (*philia*) del lenguaje por un lenguaje siempre venidero más allá de todo lenguaje dado, la poesía se torna búsqueda de sí y diferencial de sí misma. Cada uno a su modo, Agamben (1982/2003) y Jean-Luc Nancy (2002/2015) se han ocupado de conceptualizar este diferencial. Mientras que Agamben encuentra en la sonoridad de la experiencia poética el soporte “mnemotécnico” del retorno hacia el futuro de un pasado que jamás se hará presente (la repetición insistente e infinita del recuerdo de una voz activa en su inexistencia), Jean-Luc Nancy se detiene también en la musicalidad en general y (en la de la voz en particular), pero no ya como conmemoración del decir que en lo dicho se vuelve indecible, sino como aquello que en el cuerpo resuena y lo determina como sujeto de un sentido que es exclusivamente resonancia o “ataque sonoro”:

un frotamiento, el escozor o el rechinar de un efecto gutural, un borborismo, un crujido, una estridencia en la que sopla una murmurante materia pensante, abierta en la división de su resonancia (...) grito naciente, (...) llamado o queja (...) un alzamiento articulatorio aún sin intención y sin visión de significación, (...) que se asemejaría tal vez a

esos arrebatos verbales cuando en verdad no hay nada que enunciar (...) (Nancy, 2002/2015, pp. 56-57).

Se trata de las modulaciones crecientes o decrecientes de una tensión que no remite a otra cosa que no sea su propia circulación. Anterior o posterior a toda significación, la resonancia puede modificar su intensidad, pero nunca se cierra o clausura bajo un concepto, una idea o un paquete de información. Es la radicalización de la “voz fenomenológica” reconocida por Derrida en Husserl:

una diferencia que no se contenta con dividir o diferir la presunta unidad primera (...) pero que no es otra cosa (...) que la remisión a sí de la que el sí mismo se sostiene, pero de la que sólo se sostiene como dehiscencia o diferencial de sí (...) (Nancy, 2002/2015, p. 57).

En este marco, podemos afirmar que la poesía es lo que se retira y abisma en el lenguaje. Se mantiene suspendida entre su llegada y su partida, pero no implica una privación sino una “disposición de resonancia” (Nancy, 2002/2015, p. 45).

Si la voz en su auto-afección fónica, lejos de consagrar la interioridad del habla, implica el abandono del encierro en la presencia de un ente presente y por consiguiente, un espaciamento del tiempo kantiano su “fuera de sí” o la destrucción de la posibilidad interna del objetivar (Derrida, p. 144), la sonoridad de la voz (lo que suena en una garganta humana sin ser lenguaje) no conduce a un “sí-mismo” (yo) sino que constituye un reenvío “omnidimensional” que, al resonar de sí para sí, considera intercambiables las experiencias de la escucha o la emisión. El *llamar-se* al orden del “sí mismo” evidencia paradójicamente la operatoria por la cual se hace lugar un “sentirse-sentir” que es pura exterioridad: el tacto, el olfato, la vista, el gusto o cualquier otro registro sensible no localizado necesariamente en un órgano o función (el pulso, la tensión muscular, la amplificación respiratoria o el estremecimiento epidérmico) ponen en suspenso el

entendimiento y activan la escucha de lo no codificado por la red de signos o señales (Nancy, 2002/2015). De la misma manera que entre los componentes de la acústica se establece un acuerdo discordante de la altura, la duración, la intensidad, los ruidos “parciales”, los ruidos de fondo, las consonancias y las disonancias, en la estructura del “sentirse-sentir”, cada registro establece entre sí relaciones de oposición, complementariedad o incompatibilidad determinadas por la singularidad plural de un conjunto que no cierra y tampoco tiene centro. Por eso, Nancy afirma que nada se dice de lo sonoro que no deba a la vez valer para y contra los otros registros sensibles e incluso también, para las interacciones e interferencias entre el sentido como reverberación del sonido y el sentido de las prácticas significantes:

el sonar actúa como el “alumbrar” o el “oler” (...), e incluso como el “palpar” del tacto (...) Cada sentido es un caso y una desviación de un “vibrar(se)” semejante, y todos los sentidos vibran entre sí, unos contra otros y de unos a otros (...) (2002/2015, p.22).

La resonancia no está presente ni ausente: es el “rebote” del ahí, el desligarse del presente consigo mismo o la expansión repentina de una “cámara en eco”, en la que por participación, contagio o contaminación se diseminan sin freno múltiples interacciones sensibles. El ritmo (“figura iniciada por el tiempo”) se conjuga, móvil y fluido, con el timbre por el cual un sujeto se ausenta y adviene en tanto que eco de otro: “golpe, danza y resonancia, puesta en marcha y eco” (2002/2015, p. 88). Embriaguez de un cuerpo escuchante que al escuchar suena con anterioridad a cualquier relación de objeto. Y cuando decimos “cuerpo” corresponde aclarar, sobre la base de lo antes expuesto, que no nos referimos a una realidad anatómica sino a un “estar afuera” que repele la medida unitaria del “interior” del “ser consigo mismo” (2002/2015, p. 100). La sensibilidad sólo acontece. No tiene sede ni adentro.

La ambigüedad del instante

Abandonar la relación especular entre sujeto y objeto y en consecuencia, al sujeto cartesiano como garante de la corrección del representar, nos lleva a preguntarnos bajo qué condiciones los sentidos de las prácticas significantes interactúan con las resonancias multidireccionales que en cada registro sensible se ponen en juego. Si todavía pensamos en ellos, es sólo para señalar que las reverberaciones del “sentirse-sentir” pueden precisamente interrumpir las predicaciones judicativas que organizan el mundo de los trabajos, los deberes y los objetivos y en definitiva, el mundo del animal humano inscripto en las leyes de la actividad empresarial. Estas perturbaciones exigen entonces relocalizar los registros sensoriales en un espacio no cuantificable, que prescindiera de todo anclaje anatómico. Allí se vuelven “sentidos”, es decir, pura inconsistencia circulante en la que aquello que circula sólo puede ser reconocido en una fuga que no cesa de tener lugar. En cierto modo, el eventual amarre significativo de la experiencia poética resulta apenas un residuo de la tentativa de dotar de base a aquello que no la tiene y de rechazar la angustia que de ese mismo ausentarse se alimenta y nos deja, por así decir, “pensativos”. En el *decir* de Agamben (1982/2003), la voz es una “bestia en fuga” detrás de la cual el pensamiento piensa sabiendo que no piensa ya en nada, porque no hace falta un objeto pensado para que el pensar pueda simplemente ocurrir. La voz es aquello que se agita por fuera de lo dicho y detrás de lo cual, una a una, las palabras se dejan caer: “Pensar es algo que sólo podemos hacer si el lenguaje no es nuestra voz, sólo si en él medimos hasta el fondo –no hay en verdad fondo– nuestra afonía. Lo que llamamos mundo es ese abismo” (Agamben, 1982/2003, p. 175). Esta voz no es la voz de la fonología ni de la fonética. Es la voz de la resonancia de la que, siguiendo a Nancy, hablábamos antes, al situar todos los registros sensibles en una exterioridad caracterizada por el entrevero aleatorio de sus relaciones y por su precedencia frente a

la interioridad constituyente de la fenomenología. El desdoblamiento del instante (Ritvo, 2000) –y su consecuente ambivalencia: estar adentro y afuera de la sucesión– es correlativo del no tener voz que la proliferación de lo dicho enmascara cuando se dice “ahora” o se dice “yo”. En la emisión sonora se hace particularmente evidente la negación de la horizontalidad del tiempo. Las locuciones adverbiales del tipo “ya”, “ahora” o “en este momento” son las “sombras” que al proyectarse sobre su fluir inaprensible hacen brotar la ambigüedad del instante. Fuera de la experiencia, dice Ritvo (2000), en ella misma se desdobra, como lo que pasa sin retención ni protensión. El espacio es el tiempo fuera de sí o el fuera de sí como relación consigo del tiempo:

Antes y después de sí desdeña el sí mismo que, no obstante, implica. Ningún sí mismo está a la espera de que alguien finalmente llegue; el sí está disuelto en sí sin haber estado jamás replegado sobre sí; no hay repliegue o el repliegue se confunde con el pliegue; tan sólo un aura de dispersión que –al contrario de los círculos concéntricos en el agua cuando cae la consabida piedra– existe y se manifiesta en el diferencial que fuerza la preservación de la diferencia multilateral (Ritvo, p. 133).

Contrapuntos

¿Qué sucede cuando nos preguntamos por ese “fuera de quicio” del tiempo? ¿Hasta dónde nos es dado pensarlo? Quizás haya que preguntar por la pregunta acerca de este “afuera” y avanzar simplemente en la dirección que ella misma eventualmente nos indique. Si el tiempo implica una desaparición del “yo” en el mismo instante en que el “yo” se pronuncia, estamos permaneciendo aún dentro de una relación y por lo tanto, al resguardo del desligarse que prevalece en ella. Dicho esto, podemos preguntarnos si el tiempo necesita de alguien que lo piense para que pueda efectivamente seguir siendo tiempo. ¿Hay un tiempo que pasa independientemente del hecho de que pase para alguien? ¿Necesita de alguien que lo interroge o en todo

caso lo mida para seguir transcurriendo? Si el instante es el tiempo fuera de sí, ¿la palabra “tiempo” no se vuelve quizás “provisoria”, ya que no sólo sería un “afuera del tiempo”, sino una pura operatoria de un “afuera” que no contiene ni se contiene en totalidad alguna? ¿Podríamos hablar de una “espera” sin tiempo ni mundo y en consecuencia, sin alguien que espera o sea esperado? ¿Esta “espera” no resulta acaso abierta por el carácter inarticulado y múltiple de una voz que no articula con hablante alguno? ¿Pero si la voz resulta inarticulada por los hablantes y la relación se deshace, subsiste alguna relación de esta voz con un viviente? ¿Articula esta voz con algún tipo de vida? Y a la vez, preguntar por esta articulación ¿no sería tal vez buscar nuevamente el amparo de una relación que nos preserve del carácter impensable –pero no imposible de pensar– del afuera que se resiste a ser pensado? ¿No practica el poema una fidelidad a ese “afuera”, sin que pueda en rigor jamás saberlo porque sólo en la espera –sin relación ni correlación– se libera lo que no admite relato y se llama “vida del instante” que con el instante muere antes de haber nacido?: “lúcida oscuridad” o “luminosa estupidez”, la llama Clarice Lispector. “No voy a ser autobiográfica”, dice. “Quiero ser *bio*” (1973/2008, p. 38). El suspiro. Un silbido en la oscuridad. El oleaje de la superficie. La vida sin cantidad ni medida desprendida de su extensión y de su duración, más allá de las categorías que la sostienen y la cercan. Inscripción que no cesa de no inscribirse en el tiempo de la prehistoria. Pura exposición, este punto no representa nada: sólo el desprendimiento del plano de una vida que vive sin lugar. Punto impredecible y por eso mismo inexistente. En este contrapunto, el poema resuena.

La mediación

¿Qué nombres desplazan o intentan puntualizar los contrapuntos de lo existente? Plantas, animales, fenómenos atmosféricos, constelaciones, planetas o estrellas despliegan, entre otros, un imaginario que enmudece para que el pensamiento pueda autodeterminarse huma-

no o humanista. De esa manera, bajo la mediación de microscopios, satélites, telescopios o aceleradores de partículas, las ciencias de la naturaleza suelen pasar por alto el carácter inanimado de sus observaciones y la caracterización de la modalidad viviente que permitiría decidir a partir de qué forma, altura o grado de vida también podría mirarse y vivirse el mundo. Así soslayan no sólo el punto de vista, sino también el punto de *vida* del ojo cósmico que ellas mismas encarnan. ¿Cuál sería ese *contrapunto* a partir del cual se haría lugar una configuración gnoseológica que, atenta a su propia contingencia, cuestionara, por ejemplo, la superioridad de la vida animal sobre la vida vegetal y el derecho de vida y de muerte de la primera sobre la segunda? Animales o humanos, dice Coccia (2016/2017), viven la vida de otros a partir del intercambio recíproco en la cadena alimentaria. En el seno de la perspectiva zoocéntrica que prevalece en el evolucionismo de la biología, la vida parece alimentarse sólo de sí misma. Sin embargo, a ese canibalismo universal y autorreferencial del viviente animal o humano (una tautología cósmica que se presupone a sí misma y no se produce más que a sí misma), Coccia opone la precedencia de todas las formas de vida capaces de fotosíntesis y de *hacer mundo*. Si hace cientos de millones de años fueron las cianobacterias o algas verdeazuladas las que permitieron que la cantidad de oxígeno libre superara el nivel de oxidación y se acumulara libremente, son las plantas las que han resultado primeras en volver habitable la tierra. Por esta razón, dice, las plantas han “visto” el mundo ancestral, antes de que éste pudiera ser habitado por otras formas de vida, que recibirían de ellas la materia y la masa orgánica destinadas a nutrirlas: “es por la fotosíntesis que nuestra atmósfera está masivamente constituida de oxígeno; incluso es debido a la vida de las plantas que los organismos animales superiores pueden producir la energía necesaria para su supervivencia” (Coccia, 2016/2017, p.23). Las plantas transforman en vida todo lo que tocan. Y si nuestro planeta antes que animal es un

hecho vegetal, ¿por qué no preguntar a las plantas qué es el mundo si son ellas precisamente las que lo hacen y sostienen?:

El estar-en-el-mundo de las plantas reside en su capacidad para (re) crear la atmósfera. Desde un cierto punto de vista, el viviente mismo –cualquiera sea el orden o el reino al que pertenezca– es considerado en función del tipo de atmósfera que produce, como si estar-en-el-mundo significara sobre todo “hacer atmósfera” y no a la inversa (Coccia, 2016/2017, p. 53).

De aquí procede una consecuencia más: gracias a las plantas, la Tierra se vuelve un astro que se nutre del Sol y se construye con su luz. Ellas convierten “la luz en sustancia orgánica y hacen de la vida un hecho principalmente solar” (2016/2017, p. 88). La Tierra deja de ser entonces el espacio métrico definitivo y, si hundirse en ella hasta las raíces es siempre elevarse hacia el Sol, se refuerza el carácter afirmativo de su continuidad material con el resto del cosmos. Y por último: nada en la naturaleza indica que la Tierra sea un planeta naturalmente habitable. La condición de su habitabilidad no es necesaria sino contingente: “Hacer de la Tierra un cuerpo celeste es hacer nuevamente contingente el hecho de que ella represente nuestro hábitat” (2016/2017, p. 95).

Ahora bien, del diagrama “epistémico” diseñado por la mediación vegetal y heliocéntrica de Coccia pueden desprenderse también algunos de los nombres que, en su contingencia, buscan paradójicamente volver puntos los contrapuntos de lo existente en los que el poema resuena. De la *no relación* del instante en su desprendimiento del antes y el después se libera un tiempo sin ley que resulta capaz de destruir toda ley física (Meillassoux, 2006/2018, p. 103). Ya no hay principio de razón suficiente o última –pensable o impensable– sino sólo la *potencia de una contingencia extrema* por la cual ante la manifiesta gratuidad de lo dado, irrumpe la posibilidad sin límite ni ley de su emergencia, destrucción o preservación. Lejos de garantizar un orden, sólo asegura la posibilidad de su aniquila-

miento, de la misma manera en que puede incluso destruir el propio devenir, haciendo advenir lo fijo, lo estático o lo muerto (Meillasoux, 2006/2018, p.107).

Muchos de los poemas de Amelia Biagioni (2009) operan un imaginario aéreo y exigen el nacimiento de un nombre. El poema es un “avellave” en el cenit (p. 521). Abre un espacio nuevo en el que nómades o sedentarios se vuelven intercambiables y ofrecen la traza imprevisible e inaparente de lo que antes hemos llamado la no inscripción del instante en el tiempo de la prehistoria: “fulgor inmóvil ojo/ de cerradura inmemorial” (p. 521). Espaciamiento interminable e intotalizable libera el nombre o la fosa, es decir, la copertenencia de vida y muerte por la que cada resto se vuelve presa de la arqueología atroz e impropia de las voces inhallables de sueños o pesadillas: “muchedumbre en lámina/sin mí” (p. 537). Por eso, en la poesía de Biagioni, el “cielo” no está encima de la Tierra. Es el nombre de una multiplicidad de puntos (o contrapuntos) por los que la Tierra pierde su carácter geocéntrico y pasa a formar parte de un continuo estelar o galáctico. El cielo está por todas partes. Es una ondulación infinita en la que la Tierra sólo expresa el carácter contingente de su habitabilidad. En esa dirección, la poesía de Biagioni recurre en el tropo de la fuga: “No huiste lo bastante/ dice mi espalda/ y me levanta” (p. 409). El tropo de la fuga es correlativo del de la cacería: “Mis actos/ me mostraron/ que el universo es un oscuro claro andante/ donde todo movimiento es cacería” (p. 361). La voz es un animal en fuga, pero también al acecho: “Yo estoy/ dentro del bosque/ dentro del tiempo/ Y él/afuera/temiéndome/sentado sobre mi piel” (p. 307). Está dentro y no afuera, ¿pero este interior no es acaso el afuera contigo al del uso instrumental del lenguaje? ¿No abre el espacio en el que, errantes, los nombres se pierden? Y el afuera, ¿no es el del orden y del objetivo y en definitiva, el del reposo sobre la taxonomía, por la cual el viviente humano experimenta la afonía que agrieta, subrep-

ticiamente, el lenguaje convertido ahora en arma o herramienta? La poesía de Biagioni presente, sin embargo, la no relación que afecta al instante, allí donde la escena de la cacería queda detenida en la correlación del cazador y la presa: “En la curva del salto / rujo” (p. 307). La búsqueda del sin-nombre que la voz arrastra como afonía del mundo constituye la sombra transitoria de una ley sin contenido. Esta sombra retira los nombres y la posibilidad del uso predicativo del lenguaje: “Fija, vaciada, ausente, / un agujero soy / por donde pasa el mundo, (...) / Suplico sin lengua, / me interpongo sin cuerpo” (p. 292). No hay reposo. Ni en la Tierra ni en ningún otro astro. Pero sí hay la errancia de un movimiento falsamente cenital. Si bien en el poema se dispara la verticalidad del instante, este disparo no sale hacia arriba ni hacia abajo porque el bosque de los nombres carece de consistencia georreferencial. “Cielo” es el nombre contingente para el sin-nombre de la voz en cuya búsqueda el poema fracasa, pero en la que no puede dejar de pensar:

*Oh cielo,
te he buscado sin tregua, sin miedo,
te he perseguido sin piedad,
universo tras universo,
hasta en la piedra virgen,
en el feliz cuchillo
y en el cuervo azul,
y al fin te hallé,
aquí, en el pecho del vacío:
eres la palabra asombrosa,
la que sólo yo escucho
y nada más me deja oír,
la que suena y suena y suena
y no fue ni será pronunciada
(Biagioni, p. 293).*

Conclusiones

En la poesía de Amelia Biagioni hay al menos un vector que tiende a transformarla en una especie de “imán” cósmico, pero también local. En ella se pone en juego la tentativa de pensar la desaparición de la voz a partir del descentramiento del instante y del carácter contingente de un nombrar que, al diluir la correlación sujeto-objeto, interroga la habitabilidad y la organización de todos los espacios. Al *espacializar* el tiempo, el poema se vuelve fuerza multiplicadora, estacional y efímera y socava todo aquello que se presenta como naturalmente habitable. De este modo, queda comprometido en la inscripción de los contrapuntos a través de los cuales se deja oír la liberación multidireccional y sensible de su resonancia.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2003). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Biagioni, A. (2009). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Derrida, J. (1995). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-textos.
- Hamacher, W. (2011). *95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Lispector, C. (2008). *Agua viva*. Madrid: Siruela.
- Meillassoux, Q. (2018). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Nancy, J. (2015). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ritvo, J. (2000). *Formas de la sensibilidad. Restos de la cultura*. Rosario: Editorial Fundación Ross y Laborde Editor.

Escribir la voz, figurar la letra

Ficciones para un materialismo fónico

Gabriela Milone

En apariencia de verosimilitud e incertidumbre de verdad.

Roland Barthes

Cada idioma tiene su territorio, su hora, su jerarquía.

Silvia Molloy

Todo compañero imaginario es la voz más antigua que uno mismo.

Pascal Quignard

I

¿Cuál es el sonido más antiguo que una boca logró alguna vez emitir?, ¿cuál es el más nuevo? ¿Acaso podremos pensar en *edades sonoras*, en algo así como una *era de las vocales*, en otra *era de las consonantes*, fabulando una suerte de arqueología fónica que se proyecte desde las bocas cerradas en gruñidos hacia las bocas abiertas en palabras? ¿Podríamos acaso fabular una especie de *arquía* fónica en todas las bocas, en cada boca, ahí donde un vestigio de las raíces de las lenguas, cualquiera que sea, aún reverdeciera y se asomara en cada sonido?

En un breve ensayo, titulado “Sobre la memoria”, de Guillem Martínez (2019), leemos una idea que podríamos ubicar en esta línea imaginada de arqueología fónica. En una especie de fábula sonora,

el autor sostiene que podemos identificar dos sonidos claramente opuestos: uno, el más profundo: “click”; otro, el más externo: el fonema “f”. Mientras que el click es un sonido estruendoso, sin vocales, profundamente gutural; el segundo se da a “flor de labios” como un sonido nuevo, un sonido que podría fecharse unos diez mil años atrás, con el surgimiento de la agricultura y la ganadería. Los alimentos se cuecen, se ablandan, la boca se suaviza, los sonidos se frotan entre los labios y los dientes que habitan en un rostro cuya boca, como caja de resonancia, se prepara para albergar la sutileza y la suavidad sonora. La fricción de la “f” produce su sonoridad gracias al aire que pasa por la estrechez de ese espacio completamente bucal, sin vibración de cuerdas vocales, pero aun así sonora en su aparente sordera.

Hay en la “f” una clave fonética, sin dudas: es el fonema por excelencia del habla, de la raíz indoeuropea *bhâ* de donde deriva *fábula*, *fabulari*, *conversar*; y *fari*, *hablar*. Pero sumemos otra fábula, una donde se trata menos de la voz que de la letra. Mario Satz, en su texto “El alfabeto alado” (2019), narra la fábula de un naturalista que descubrió, entre las pequeñas alas de una mariposa, la letra “F”. Este descubrimiento lo condujo a investigar en múltiples formas de la más variada fauna alada del planeta hasta intentar completar el hallazgo total del alfabeto. Ya sea desde la voz o ya sea desde la letra, estos dos relatos que protagoniza la “f” por un lado avisa que ese fonema será un móvil para nuestro recorrido; camino por palabras-nociones que, tal como esas linternas que Saussure imaginaba para el estudio de sus anagramas, serán nuestras insistencias: *fónico*, *ficción*. Así, con estas “f” del inicio de cada una de estas ideas avanzaremos en la reflexión sobre un espacio de *signos fónicos*, noción que tomamos de esa partitura que supo leer Barthes (1987) cuando pensaba en los nombres de Proust (cf. 1976).

Pero por otro lado, esos relatos también advierten sobre una cuestión clave: la importancia que, en términos generales, la imaginación

tiene para la teoría, todo eso que se potencia cuando (como dice el epígrafe de Barthes) las *investigaciones* se dejan llevar por las *apariencias de verosimilitud* y se nutren de las *incertidumbres de verdad*. En este sentido, hace tiempo estamos trabajando, en el marco de un estudio grupal mayor, sobre una reflexión en torno a lo que pensamos como *ficción teórica* (cf. Maccioni, Milone y Santucci, 2019) donde exponemos la apuesta por un *uso libre* de la potencia común de la ficción para la teoría, y así la posibilidad de habilitar la apertura de un método que combine *imaginar* y *hacer*. En términos generales, y desde diversas perspectivas teóricas, lo que proponemos reflexionar y operar críticamente es el ejercicio de leer teorías y ficciones en el anverso y el reverso de un pensamiento que no las separe, sino que las ponga a funcionar en una misma zona de apertura y consonancia. De este modo, la ficción teórica se vuelve una operación crítica de lectura que, en la especificidad del presente recorrido, es crucial para renovar una pregunta por la voz y la letra que no se agote en disquisiciones categoriales, sino que se nutra de posibilidades ficcionales. Y esto porque, creemos, sigue siendo pregnante la pregunta por el *qué* sabemos de la lengua, *qué* sabemos que no sea lo que aprendemos por el uso común de la comunicación, por la experiencia extendida del aprendizaje de una lengua, por ciertas insistencias disciplinares. Es porque *algo* se esconde en la lengua, algo de su origen, algo de su materia, algo de su finalidad, algo de su muerte, que la imaginación debe ser convocada en el hacer de las preguntas.

Podemos creer que responderíamos al misterio de la lengua, de las lenguas, postulando por ejemplo la idea de lenguas muertas y estudiando sus decesos. Como tantos otros, Werner Herzog (cf. 2014, p. 36) declaraba su deseo de llevar a cabo un proyecto imposible: documentar hablantes únicos, últimos, de lenguas en vías de desaparición, en ese momento exacto donde la comunicación se desvanece como principio de funcionamiento de cualquier lengua y una boca, una sola

boca, se abre para pronunciar sonidos cuya trama sígnica es tan singular como única es su materia. *Algo* así también se daría en “el último hablante” que imaginaba Mor bito (cf. 2014, p. 27), un hablante que no sólo sería el último de una lengua, sino que además se trataría de un hablante tartamudo, cuyo ejercicio de su lengua moribunda mostraría una detención, una repetición, una demora sonora; una lengua que sería menos defectuosa que doblemente única: por última y por singularmente pronunciada en restos materiales de sonidos inválidos.

Pero entonces, más allá y más acá de la vida y de la muerte de las lenguas, o incluso de las dicotomías de la lengua y el habla, nos preguntamos: qué parte de la imaginación hay que convocar para pensar la voz, para pararnos en una zona donde las categorías no disminuyan la potencia de las figuras que surgen y crecen en los meandros de los sonidos, en las escenas que se abren en los paisajes sonoros de las voces sin destino. *Cada lengua tiene su territorio y su hora*, dice Molloy (2016). Y nosotras agregamos: su paisaje y su extensión. Hacer de la lengua un territorio de *ficción ling stica* (y así convocar menos conceptos que figuras) es un ejercicio que se aprende en los bordes de las teorías. Y la convocatoria al imaginario como condición de posibilidad de la reflexión es una práctica que se realiza por ejemplo en algunos textos de Michel de Certeau (cf. 1999); o antes, en las indagaciones materiales del agua, el aire y la tierra de Gaston Bachelard (cf. 1978); o más recientemente, en los recorridos por elementos críticos de la noción de paisaje en Jens Andermann (cf. 2018). Convoquemos entonces la parte necesaria de imaginario para pensar la cuestión de la voz (*ese compañero imaginario* e inmemorial del que habla el epígrafe de Quignard) y el paisaje sonoro que se diagrama en la textualidad justo ahí donde la voz *se escribe*. Pero no sin antes mencionar que estas indagaciones (en lo que damos en llamar *escenas de materialismo fónico*) acontecen en el marco de un materialismo singular dado en el quiasmo teórico-crítico de imaginar la materia / hacer la lengua. A

esto le corresponde una acción: figurar, ficcionar; y así lo que se configura en esta progresión sería *un materialismo de ficciones fónicas*, el cual parte de dos ideas específicas: la voz como materia de la lengua y la materia de la lengua como un tejido sonoro. Asimismo, contempla tres gestos concomitantes: escribir la voz, figurar la letra, ficcionar la lengua; y elige un espacio: *al ras* de los sonidos, auscultando la potencia de la voz desde esta advertencia: lo que se escribe es la voz, no la letra. Por esta vía, el *materialismo de ficciones fónicas*, más allá o más acá de la multiplicidad de acepciones de la “materia”, lo que quisiera es balizar el tras-fondo de lo fónico como materialidad de la lengua y problematizar las complejas cuestiones que surgen cuando se postula la escritura de la voz.

II

Con Roland Barthes (1987), digamos que la concepción de la lengua que se privilegia en esta reflexión es la del *inmenso tejido sonoro*: se trata, precisamente, de la idea del *susurro de la lengua*, esa experiencia cuyo protagonista es el plano sonoro del lenguaje, aunque no por ello niegue o bloquee el plano semántico de las palabras (más bien, dice Barthes, se lo aleja como un *espejismo*). Es evidente que estamos en un terreno difuso: ni lingüística, ni filosofía, ni poética, según las delimitaciones disciplinares tradicionales de cada una de esas áreas. En este tipo de reflexión, los caminos se cruzan entre ficciones y teorías para no caer en la trampa de minimizar el misterio del sonido de las letras, de esa fragancia que se produce en el choque, como dice Jacques Derrida (1970, p. 48), de los dos grandes bloques materiales de la lengua: la *fonía* y la *grafía*. Si podemos pensar la voz y la letra en el diagrama de una ficción, entonces sus cruces podrían ser ilimitados, abiertos a un campo fónico en acto.

Ahora bien, la cuestión de la voz como materia de la lengua es una sugerencia que hallamos en Giorgio Agamben (2017, pp. 42-43), quien la expone en el marco de una reflexión sobre un comentario a

Aristóteles realizado por Amonio; reflexión que discute, por un lado, con ideas de Jacques-Alain Miller y, por otro, con la *grammatología* de Jacques Derrida. Ambos movimientos son expuestos en el marco general de un “Experimentum vocis”, experiencia que “tiene que aceptar que cada vez se encontrará sin lengua frente a la voz y sin voz frente a la lengua” (Agamben, 2007, p. 47). Son conocidos los desarrollos de este autor que parten de la pregunta por si hay *algo así* como una voz *humana*, algo que no sea mero sonido, aunque por eso tampoco sea solo significado; y, en suma, si a ese *algo* podemos llamarle *voz humana*. No obstante, cuando hablamos de “materia” quisiéramos hacerlo también desde los términos en los que Michel de Certeau (cf. 2008) pensó la voz en su estudio sobre los dialectos (*patois*) y el impacto sonoro que se experimenta en el extraño mundo que este autor estudia en las vocales. En esta perspectiva teórica, se sostiene que la voz para la lengua “es a la vez, como hálito, su *materia prima* y, como pronunciación, su degeneración continua por variaciones de sonidos y derivaciones de sentido” (De Certeau, 2008, p. 89). Así, desde esta ficción de la lengua, la extrañeza de la materia de la voz radica en ser “materia sonora fluctuante”, en exponer un reino donde las voces arman un paisaje de “materia sonora” (De Certeau, 2008, p. 105).

Pensar la voz en términos de materia en el marco de estas reflexiones teóricas nos ubica en un umbral que oscila entre una evidente *negatividad* y una cierta *positividad*. Decimos *negatividad* en un sentido agambeniano (a partir de las lecturas que este filósofo realiza de Hegel y Heidegger), donde la voz no puede ser reducida a un mero sonido, pero tampoco puede ser concebida como puro significado, sino que se ubica en ese umbral negativo de *ya no / aún no*, exponiendo sin resolver el problema de la articulación de la voz (Agamben, 2017, p. 9 y ss.). Y decimos *positividad*, o mejor “umbral de toda positividad” (Foucault, 1999, p. 300) para referirnos a una zona de reflexión donde es posible pensar la voz en tanto inflexiones, en una pluralidad de

figuras y ficciones para el mundo de los sonidos donde “se juega algo imaginario (...) sobre los bordes y en los intersticios de una lingüística” (De Certeau, 2008, p. 87).

En este cruce de la voz con la letra, podemos reconocer los rasgos de los dos proyectos singulares que convocamos: en Agamben, “la voz escrita” o “lo escribible de la voz” se cifra en el misterio de la articulación donde se funda lo que el autor reconoce como el edificio del saber occidental; en De Certeau –sin renunciar a la ficción que habilita para la teoría la posibilidad de pensar la voz como la más evanescente y fugitiva de las materias– se aborda la escritura como una “escena para voces” (de Certeau, 1999, p. 174) en una “economía escrituraria” donde la oralidad se hace presente como *citas sonoras*.

Desde Agamben, hay voz como condición del lenguaje, pero al ser articulada en letras, ya no hay voz como mero sonido. Desde De Certeau, “en el origen, siempre hay una voz” (2008, p. 94), pero esa voz –al entrar en la economía de la letra– nunca es pura, sino que siempre se halla como “cita sonora” en un proceso de mistificación propia de la historia occidental.

Ambos pensadores mencionan brevemente la gramatología derridiana, y cada uno a su turno lo hace para diferenciar sus ideas de este trabajo sobre el *gramma* como pivote de la crítica a la metafísica occidental. Para Agamben (2017, p. 35), la diferencia con Derrida radica en una disputa por la lectura “insuficiente” de Aristóteles; para De Certeau (1999, p. 147), la clave está en alejarse de las oposiciones metafísicas para escuchar esa voz particular que se esconde en “el trabajo estructurante de la división”. De este modo, la singularidad de cada uno de estos pensamientos radica en una advertencia común (aunque tratada de modo diferente): la voz es materia.

III

En el proyecto de *lo escribible de la voz*, Agamben afirma que al articularse la voz en el lenguaje se pierde como mero sonido; y es

ese umbral (el de la articulación del sonido en letras, o el de lo “escribible de la voz”) donde se funda “el edificio del saber occidental”: una voz eliminada como mero sonido para ser articulada en lenguaje significativo (Agamben, 2017, p. 41). Toda esta reflexión está montada sobre una suerte de ficción de origen del habla, o lo que autor llama “hipótesis” (a la que le reconoce tener para la filosofía una función narrativa). En “Experimentum vocis” (Agamben, 2017, p. 25) expone su suposición del origen del lenguaje, la cual postula que el “hombre”, como todos los animales, siempre habría estado dotado de lenguaje pero que aquello que lo diferenció de los demás fue el haberse vuelto consciente de *tener* una lengua. Esta conciencia, a su vez, condujo a la separación y exteriorización de la “lengua” en términos de “objeto”, y con esto, a su posibilidad no sólo de estudiarlo y analizarlo sino fundamentalmente de transmitirlo. Se producen de este modo dos movimientos: uno de *expulsión de la voz* (la lengua es expulsada hacia afuera como objeto y así se expone a la voz como el no-lugar, esto es: su negatividad del *ya no* mero sonido); y otro, concomitante, de *reinscripción de la voz*, en el habla y en la escritura, “a través de los fonemas, las letras y las sílabas” (Agamben, 2017, p. 25). De este modo, el análisis de la lengua coincide con el análisis de la voz; o más precisamente con el estudio de la *articulación* de la voz en el doble movimiento de expulsión sonora y reinscripción por la letra. Lo que Agamben pone en relevancia (leyendo a Aristóteles) es la función decisiva que la letra tiene para la voz: la vuelve significativa. Sin embargo, no siempre la letra tiene esta función: es el caso de las onomatopeyas. En diversos trabajos (como por ejemplo en “Pascoli (1980) o el pensamiento de la voz sola”, incluido en *El final del poema* o “La idea del lenguaje”, en *La potencia del pensamiento*) hay una búsqueda por pensar la voz en la letra, pero en la experiencia de la escritura de sonidos extraños, y sobre todo en el caso concreto que mencionábamos de las onomatopeyas. Lo que la letra habilita como articulación de la voz lo hace

siempre en ese umbral entre la voz animal y el lenguaje significante. En este sentido, Agamben (2016, p. 131) recupera una cita de la *Tekné grammatiké* de Dionisio el Tracio, donde se clasifican las voces según sean “articuladas y escribibles”; diferentes de otras “inarticuladas y no escribibles como el crepitar del fuego, y el fragor de la piedra o de la madera”; disímiles a su vez de otra clase de voces, aquellas que son “inarticuladas y sin embargo, escribibles, como las imitaciones de los animales irracionales”, cuyo significado se desconoce y aun así pueden ser escritas. Esa experiencia de la escritura de ciertas letras que, aunque escritas, dan cuenta de sonidos que no pertenecen al lenguaje articulado, exponen una dimensión clave de la lengua: la *pura intención de significar*, esa potencia que muestra el lugar de acontecimiento de la experiencia de la lengua y en ese mismo momento se sustrae.

Daniel Heller-Roazen, lector y traductor de Agamben, ha abordado las onomatopeyas también desde ese umbral donde se expone la intensidad y la potencia de la lengua; vale decir: ese lugar donde paradójicamente la lengua es completamente ella misma, donde muestra la cara puramente sonora del habla, afirmándola y negándola al mismo tiempo. Estos gestos sonoros, articulados por la lengua más allá de sí misma, ponen al desnudo “los sonidos de un habla no humana que no se puede recordar ni olvidar por completo” (Heller-Roazen, 2008, p. 18). De este modo, la situación de la lengua puesta en el lugar de la voz nos enfrenta a una escisión, otra, clave también para el lenguaje: “la que se da entre el sonido y el sentido, entre la serie fónica y musical y la serie semántica” (Agamben, 2017, p. 44). Estas series habrían coincidido en la voz animal, pero en su bifurcación se polarizan marcando la máxima tensión de su oposición: por un lado, en la poesía y su tensión de sonido; por el otro, la filosofía y su concentración de sentido. Si la voz pasa por la letra para volverse significante, lo significante de la letra no siempre es una voz que significa y ahí radica el misterio de la articulación. En el máximo de articulación signifi-

cante estaría la filosofía. En el mínimo, la poesía. Pero en el máximo de la intención de significar, ahí donde la lengua se tensa en lo sonoro para exponer su tejido, su materia, ahí está la poesía: “donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra” (Agamben, 1989, p. 19).

IV

Por su parte, en el marco del estudio de lo que Michel de Certeau llama “la economía escrituraria”, como así también en el estudio que realiza sobre los dialectos y su importancia en la conformación de la lengua francesa en el periodo de la Revolución, la voz será caracterizada continuamente con rasgos de evanescencia, sutileza y fugacidad, aunque siempre en el trasfondo de la contundencia material de lo sonoro. Como decíamos, las voces son pensadas en tanto “citas sonoras” que entran en los textos, insinuaciones impuras que componen “un paisaje sonoro –paraje de sonidos” (De Certeau, 1999, p. 145). En ese paisaje, las voces que parecen escapar a la economía propia de la letra, se dejan observar como huellas, se dejan percibir “como un perfume” en la lengua. La voz, aquí pensada como instrumento musical, como materia fugitiva, también es definida como “presencia dentro del significante” (de Certeau, 1999, p. 150). En este sentido, la voz es el instrumento por medio del cual se hacen presente y retornan los ruidos, los sonidos, todo ese paisaje que se abre cuando el texto “se modifica al volverse el espesor antiguo donde se mueven sonidos irreductibles al sentido” (De Certeau, 1999, p. 174). Es en esa zona de espesura sonora donde la escena de la voz se expande en los textos para darse como insinuación y retorno: insinuación material de los cuerpos y retorno de la imaginación. Algo de la voz para De Certeau conecta con un habla pre-moderna, con una experiencia sonora cosmológica donde esa presencia evanescente se erigía como habla sagrada de la tierra. Pero más allá de las mistificaciones propias de un mundo de fábula, ese mundo de las bocas abiertas donde –lo recuerda Agamben

(cf. 2004: 89-91)– habla el animal y calla el hombre, la ficción teórica de la voz en De Certeau asume la marcación material de un ruido inquietante, una forma de alteridad irreductible (y no sólo dicotómica, razón por la cual se diferencia de los planteos derridianos). En suma: una *heterología* espesa que, en forma de cita, fagocita los textos en *variaciones y giros*.

No obstante, habría que pensar esta ocupación de la voz menos como la resistencia de un resto o ruina sonora que como la potencia vocal que pulsa la letra, en su efecto de soplo y ficción: “la voz hace escribir” (De Certeau, 1999, p. 174). En esta ficción lingüística, el hacer de la voz escrita o *poiesis* sonora, impulsa la letra envolviéndola en un trabajo que busca dominarla; sin embargo, ese dominio no logra realizarse del todo, en tanto es la voz misma su condición de posibilidad. De este modo, el paisaje sonoro se hace de “variaciones ilegibles de la voz que rayan los enunciados y atraviesan la casa del lenguaje como elementos extraños, como imaginaciones” (De Certeau, 1999, p. 172). En estas imaginaciones, en ese *algo imaginario de la voz* que se cuela entre las letras (De Certeau, 1999, p. 175) se reconocen “los sonidos poéticos insertados en la prosa de los días”; y así se diagrama todo un paisaje de insinuaciones y variaciones, de citas sonoras y espesores antiguos de sonidos, de voces y ruidos en espera, agazapados en la densidad de los textos.

Acaso esta ficción de una voz que hace escribir puede resonar en aquella “voz que proyecta visiones” de Gaston Bachelard cuando, ante la materia del agua y las vocalizaciones líquidas, proponía que la verdadera fonética era la “imaginada” (Bachelard, 1978, p. 285). La voz convoca así una “imaginación parlante” desde la que se figura “la agrupación de todas las palabras con fonemas líquidos para obtener un paisaje acuático” (Bachelard, 1978, p. 286). La voz insinúa la materia fluida desde su propia materia fugitiva, y así, la imaginación por la palabra inaugura un tipo singular de pertenencia vocal de/a la mate-

ria. Y creemos que por esta vía también puede oírse aquella “pequeña voz del mundo” que imaginaba Diana Bellessi, voz que es del poema y del mundo que canta, aunque el poeta la confunda y la crea su propia voz. Es una voz que pertenece “a la casa de la materia y al pequeño pago de la lengua” (Bellessi, 2011, p. 11). Es una voz que dice “nuestra pertenencia” pero no en un sentido de propiedad sino en una manera singular de temblor: “que tiembla y hace temblar” (Bellessi, 2011, p. 15). En variaciones ilegibles, la voz pequeña y no altisonante es para Bellessi “la idiota de la familia”, cuyas tareas atienden a lo inútil, a lo ínfimo, a la liberación de lo que ata al fondo de las cristalizaciones útiles del discurso. En “atención y artesanía”, esta voz acalla los grandes significados para quedarse murmurando “en la herida del sentido” (Bellessi, 2011, p. 10). Canta en la frontera, sobre la barra del signo, burlando la reducción imposible que todo signo supone para la voz y su materia. Si la voz es, como decía de Certeau, la presencia en el significante, esa materia esquiva no se deja apresar por unas categorías disciplinares y divaga en los intersticios de la lingüística, porque las *imaginaciones* que convoca pertenecen “a todas las voces de lo viviente en su dicha y su afonía. Por eso repite las mismas cosas en leve variación” (Bellessi, 2011, p. 15).

El texto, en su espesor antiguo de sonidos sin sentido, en esos enunciados rayados por sonidos extraños, en sus giros vocales “como guijarros blancos en el bosque de los signos” (de Certeau, 1999, p. 174), en suma, en los sonidos poéticos que esa pequeña voz del mundo canta, hacen de *la voz escrita* el tesoro imposible de la lengua; porque la inevitable alteración material de la voz en la letra es, a su vez, tanto la única posibilidad como la imperante necesidad de la escritura.

Ahora bien, los momentos de mayor espesura de la escritura de la voz estarían dados en aquellos pasajes (paisajes, parajes) donde “no se sabe lo que dice”, en esa “glosolalia diseminada en fragmentos vocales que incluye palabras que vuelven a ser sonidos” (De Certeau, 1999, p.

174). Es en esos momentos donde, por su parte, Miller (2012) reconocía, las “inanidades sonoras” (en su lectura de textos de Michel Leiris y sus palabras *arrugadas*, de André Breton y el juego consonántico de insecto/incesto, de Jean-Pierre Brisset y su análisis alucinado de fantasmagorías homofónicas). Esas inanidades se hacen presentes en pasajes textuales donde la voz muestra que es *nada* más que sonido, donde el sentido queda a flor de palabra y la dimensión sonora se hace de esas “pequeñas nadas”. Eso que resta, que reside, que resiste en los textos es “una suerte de materia verbal que está entre lo literal y lo sonoro” (Miller, 2012, p. 80). Ni dentro ni fuera del sentido, las inanidades sonoras exponen la compleja relación entre la voz y la letra y la traslada hacia las dimensiones de la sonoridad y la literalidad, como si en esos fragmentos textuales todo lo literal tuviera que ser entendido (escuchado) como sonoro y todo lo sonoro como literal. De este modo, el quiasmo de voz y letra nos sitúan en esta zona de la lengua que venimos balizando y que con Barthes llamamos “susurro”, con Agamben “experimentum”, con de Certeau “imaginaciones”.

V

Retomemos para finalizar las menciones a la cuestión del “significante” que realizan por su parte Agamben y De Certeau: que la letra vuelve significante a la voz, dice el filósofo italiano; que la voz es presencia dentro del significante, dice el historiador francés. En este punto (sin ocultar la con-fusión de sentidos que adopta aquí el significante “significante”) cabe mencionar que, ni De Certeau ni Agamben esquivan la mención a Ferdinand de Saussure, aunque hay que decir que (como en el ya mencionado caso de la gramatología derridiana) esta mención no es marginal sino breve. Ambos se refieren menos a la teoría de la arbitrariedad del signo que a la ebullición teórica en la que el lingüista participa y hereda de las reflexiones previas a su célebre *Curso de lingüística general*. Para Agamben, hay una clave fundamental y está en el estudio de los *Anagramas* de Saussure, ese proyecto de

desciframiento fónico que el lingüista realiza entre 1906 y 1909 en poesía de autores latinos mayormente y en donde justamente hay, según Agamben (2017, p. 42), una “confusión entre letra y significante”: en los anagramas, la letra adopta características de significante; en el curso, al revés. Recordemos que Saussure, aislando en sus anagramas lo que llamaba la “materia fónica” subterránea al texto, trabaja –al parecer– el sonido en tanto *fonema* y no en tanto *letra*. Esto lo sostiene Jean Starobinski (1996, p. 26) a partir de una nota de Saussure donde éste confiesa que su trabajo se ajusta más a la búsqueda de *anafonías* que de *anagramas*. Todo en la letra se resume a sonido en esta búsqueda de “preocupación fónica”; pero en general mantiene la denominación *grama* para no “hacer creer que se trata de una especie inaudita de cosas” (Saussure en Starobinski, 1996, p. 29). De todos modos, es inaudito lo que sucede en esta búsqueda fónica, donde Saussure se debate entre meros hallazgos de “florituras” y la necesidad de formular leyes de composición poética basadas en una “ciencia de la forma vocal de las palabras” (Saussure en Starobinski, 1996, p. 33).

En De Certeau, la mención a Saussure se realiza en el marco del estudio de reflexiones lingüísticas del siglo XVIII, donde podían diferenciarse dos mundos: el de las vocales y el de las consonantes. El mundo de la consonante es razón escrita y progreso, el mundo de la vocal es soplo y efecto del cuerpo. A partir de estas distinciones realizadas por lingüistas de la época, podía saberse por ejemplo que los niños vocalizaban más, y que “en el límite, en los animales, hay vocales pero no consonantes” (Guebélin en De Certeau, 2008, p. 91). Es la distinción de estos dos mundos, vocal y consonante, que “parece haber recibido finalmente su estado y su legitimidad científica con la división de Saussure entre lengua y habla” (De Certeau, 1999, p. 171).

Ya sea como materia fónica, ya sea como mundo vocal, lo que puede verse como constante en estas reflexiones (que van de Saussure a Derrida, de la materia fluctuante a la articulación fónica, en un tipo de

reflexión habilitada en los bordes de las categorías y los intersticios de las teorías) es que la voz con-voca a la letra, pro-voca la escritura. Patrice Maniglier (2006), en el capítulo dedicado a “La escritura de la voz” de su estudio sobre Saussure, aclara que el fonema es un artificio teórico y no una entidad de la lengua ni del habla; y por eso, en este sentido, se trata de una entidad doble: tanto acústica cuanto articulatoria. Es por esta cuestión que Saussure termina alejándose de “la justificación empirista que cree que la realidad lingüística es ‘fonatoria’ porque el lenguaje toma la forma de un acto poniendo en juego los órganos vocales” (Maniglier, 2006, p. 113). Podríamos decir que es en ese alejamiento donde se cumple el proceso de la adquisición de cierto estatuto científico para la teoría lingüística que De Certeau leía en conexión con las reflexiones previas; pero esto se produce no en el borramiento sino en la pervivencia de lo que Maniglier propone pensar como “la vida enigmática de los signos”.

Así, de la voz a la letra y de la letra a la voz, lo que creemos puede ser pensado (en el quiasmo de ficción y teoría) es lo inaudito, lo extraño, lo que no puede ser domesticado por las pretensiones de cientificidad; lo que crece en el borde (bosque) de los signos, lo que –justamente– hace ruido: esa voz que en la letra se agazapa como condición de posibilidad y como reserva sonora de misterio.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Agamben, G. (2017). *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje.* Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1987). El susurro de la lengua en *El susurro del lenguaje.* México: Paidós.
- Barthes, R. (1976). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos.* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bellessi, D. (2011). *La pequeña voz del mundo.* Buenos Aires: Taurus.
- Derrida, J. (1970). *De la gramatología.* México: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer.* México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- De Certeau, M. (2008). *Una política de la lengua: la Revolución francesa y los patois: la encuesta Gregorio.* México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura.* Barcelona: Paidós.
- Heller-Roazen, D. (2008). *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas.* Buenos Aires. Katz.
- Herzog, W. (2014). *Conquista de lo inútil.* Madrid: Blackie Books
- Maccioni, Milone y Santucci. (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Landa, 1* (8). Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/149392/CONICET_Digital_Nro.9dabe799-e60c-4cf3-bfc3-7779a7612044_B.pdf?sequence=6
- Maniglier, P. (2006). *La Vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme.* París: Léo Scheer.
- Martínez, G. (2019). Sobre la memoria. *CTXT Revista Contexto*, 1 (214). Recuperado de <https://ctxt.es/es/20190327/Firmas/25297/sonidos-memoria-inteligencia-homo-sapiens-guillem-martinez.htm>.

- Miller, J-A. (2012). *La fuga del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Morábito, F. (2014). *El idioma materno*. Madrid: Sexto Piso.
- Pascoli, G. (1980). *Poemi Conviviali*. Milán: Editorial Mondadori.
- Proust, M. (2016). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Satz, M. (2019). *El alfabeto alado*. Barcelona: Acantilado.
- Starobinski, J. (1996). *El ojo vivo*. Valladolid: cuatro editores.

Poéticas de un territorio intocado

Violeta Percia

En su libro *Estancias* (1995), Giorgio Agamben sostiene la tesis de que existe una fractura en Occidente, originaria (y fundacional), entre la palabra pensante y la palabra poética, basada en la diferencia de la tradición Platónica y Aristotélica, que se ha ocupado en indagar y fijar la verdad de la representación. Esta teoría se inscribe en la herencia del pensamiento de Walter Benjamin cuya obra entera está atravesada de alguna manera por las distintas dimensiones de esa separación entre la verdad y su transmisibilidad, por la ruptura de eso que él llama contenido fáctico (la ley, la información, la racionalidad de los hechos, los datos) y contenido de verdad, aquel instante donde esos hechos fulguran, están vivos, queman, sobreviven a su acontecimiento como la traducción a su original; donde no sólo son significantes o tiene un significado sino que cobran sentido, no únicamente por lo que dicen, sino por el modo de decir, en la forma en que *reúnen* el sentido.

Históricamente, esa fractura de algún modo se actualiza en la dialéctica entre ciencia y cultura que funciona como línea divisoria de la verdad, potestad de la razón de lo humano. Sin embargo, un mundo que ha escindido la palabra pensante de la palabra poética –que concibe el saber sin su inefable, o lo poético sin su capacidad hermenéutica– despoja a la palabra de su fuerza mítica, de su contenido espiritual. De hecho, la poesía es el territorio de lo irrepresentable. Es

probable que su naturaleza no sea la de representar sino la de crear las condiciones de una escucha, hacer visible lo que se mueve en el silencio, lo que se levanta en el ruido, forjar un oído para lo que deviene en función de sus causalidades y al mismo tiempo concebir lo que se origina en lo incondicionado, lo que habla y no puede ser hablado; se trata tanto de lo audible a través de las imágenes como de las imágenes que se gestan en la fuerza cavernaria del sonido.

Se origina allí un problema de traducción, de pasaje y en última instancia de legitimidad de la palabra. En efecto, entre el acontecimiento y su representación se pone en juego la posibilidad de dar testimonio acerca de aquello que no puede ser pensado, pero que debe serlo, que no puede dejar de serlo. A la vez, entre lo que se dice y lo que llega a ser nombrado finalmente se deja ver lo que un enunciado es capaz de enseñar o encubrir, de sofocar o manipular, y en último término, la magnitud y los alcances de lo que obra en el discurso.

La poesía occidental moderna ha enfrentado estos hiatos en el horizonte, de ese otro entre el valor de cambio y el valor de uso, profundizando una hendidura que también separa el conocimiento del afecto bajo la forma del goce, adoptando muchas veces el lugar de la crítica que Agamben precisa lúcidamente como una práctica que ya no representa ni conoce sino que conoce la representación (1995, p. 13), asumiendo entonces un lenguaje confinado a reflexionar sobre sí mismo –en especial sobre su forma–.

En este marco, tal como señala la académica francesa Dominique Combe, uno de los rasgos estilísticos característico de la poesía moderna es que se define a sí misma de manera negativa en oposición a otros géneros literarios, en particular al drama, la descripción y el relato (1989, p. 8). En todo caso, en la última década del siglo XIX Mallarmé anunciaba una “Crisis del verso”, síntoma de una crisis tanto social como de lenguaje, relacionada con el fracaso de la representación –de la transparencia del lenguaje, de la linealidad del signo y del

discurso en cuanto expresiones de una determinada concepción del tiempo y el movimiento, de la centralidad del libro y del autor como instancias de validación de un enunciado—. El poeta advertía un hastío en la poesía francesa frente a las formas encorsetadas del metro alejandrino y del verso parnasiano, reflejado en la resistencia a las restricciones de la rima y los temas, pero que visibilizaba una pérdida de legitimidad de la palabra.

Ante estas condiciones, la poética mallarmeana se presenta como una expresión de un proceso de transición que va de la crisis de las formas poéticas tradicionales a la desaparición del verso y la respectiva espacialización del texto poético. Este es un momento de múltiples desplazamientos que implicarán una ruptura paradigmática definida por el paso de la poesía netamente literaria y musical hacia otros espacios de percepción en los que se evidencia sobre todo la preocupación por la forma —de la palabra, de la escritura, del libro—. Desde una perspectiva transliteraria, el texto escrito comienza a volverse un objeto semiótico complejo que va a prolongarse como dispositivo en la poesía concreta, sonora, visual o digital, en una tradición que va de las *mots en liberté* a los *typoèmes* de Peignot, de los caligramas de Apollinaire a los logogramas de Dotremont, de los poemas-collages a los *cut-up*, de los poemas simultáneos y polifónicos a los poemas-performances, de los poemas cubistas a las creaciones letristas, de los poemas sinópticos a los espacialistas, abarcando las invenciones del poema-partitura, el poema-coreográfico, el poema-constelación, el poema-afiche, pero igualmente del libro-objeto, el teatro de la crueldad o las derivas situacionistas.

En el umbral entre el libro-monumento y el texto-flujo, estas experiencias operan diversos desplazamientos texto/página, signo/voz, palabra/imagen que obligan cada vez a repensar tales interacciones. Desde la modernidad la poesía se entrega así a una serie de operaciones que evidencian modos de descomposición de la palabra, estallada

e incluso diluida en las materialidades de su imagen y desarticuladas en el artefacto del texto o del libro en el momento en que éstos enfrentan instancias no sólo de descentramiento y aleatoriedad sino también de disolución, escenarios que se proyectan al mismo tiempo en el espacio comunitario que el libro había imaginado refundar. No hay que olvidar que aquella conocida fórmula de Mallarmé (2005), “Todo, en el mundo, existe para desembocar en un bello Libro”, participa del sueño de un libro total que va de Proust a Queneau, abarcando el teatro de Artaud o el Faustroll de Jarry, y con ello, un número considerable de proyectos y prácticas no exclusivamente literarias. De hecho, las vanguardias del siglo XX fueron depositarias de ese horizonte que marcó el afuera de la literatura como voluntad de realización o superación de un arte hecho por todos, para todos, cuyo origen y límite residió en un proyecto comunitario e incluso comunista. El *siempre-por-venir* del Libro como obra soñada y deseada, en potencia, a la manera de una escritura que ya no está acá y que no llegó todavía, se continúa en la utopía de una comunidad concebida como posibilidad constantemente aplazada en una figura colectiva consciente de su problematicidad, pero cuya postergación se convierte en el signo de una transformación posible. Así, el ideal del Libro en cuanto lugar otro o heterotopía da paso a su desobramiento o descomposición en las distintas experimentaciones de la poesía del siglo XX, exponiendo su posibilidad extra-literaria y transgenérica, posicionándola ante nuevos géneros de textos y contextos.

De tal modo que lo que notó Édouard Glissant a propósito de la literatura francesa vale para cierto paradigma del pensamiento poético que desde el Romanticismo se ha ocupado de las profundidades, la ciencia del lenguaje y el descubrimiento del texto, dando origen a poéticas del lenguaje-en-sí, de la estructura, del yo-mismo, del deseo que por definición se ejercen en los límites de una lengua dada –mirando hacia el interior de ese lenguaje, avocándose a reflexionar sobre sí (Glissant, 2017, p. 60). De alguna manera, la poesía moderna pero

también la filosofía y más ampliamente la cultura se han pensado entonces en Occidente como un texto que se abre dentro de otro texto, que se escribe en el eco de otras escrituras que funcionan como una especie de caverna. La palabra poética se inclina así desde la modernidad o bien hacia un lenguaje mirando al fondo del lenguaje, plegado sobre sí mismo; o bien hacia el ámbito de la ironía, instaurando una lógica que trabaja la representación en la negación y asimilación del otro, en la reducción de las posibilidades, en la ridiculización del oponente, en el gesto dialéctico del reconocimiento en lo mismo, en lo semejante, en lo parecido, continuando sus obsesiones en la novela familiar de las literaturas nacionales.

No obstante, más acá, hay una palabra poética que nace, emerge e insiste en la anterioridad del lenguaje como una potencia del pensamiento, como un lugar privilegiado para abordar algo así como un territorio intocado del sentido, abriéndose en la intemperie de todos los sentidos. Se trata de un resto. Donde mana un conocimiento sin palabras, o también un saber anunciado en la maestría de una única palabra (la palabra nueva). Ese territorio de la poesía que involucra lo que no puede ser nombrado, lo que no cuenta con nombres. El territorio de lo imposible, pero igualmente de las imágenes posibles. Ámbito del orden, como decía Oscar del Barco a propósito de Juan L. Ortiz, de “un llegar que carece de algo que llega y de alguien que aguarde lo que llega” (1996, p. 11). De una palabra que no dice *hazlo así* sino *hazlo conmigo*, que se hace solidaria al pensar un nosotros. Corresponde a un sentido cuya trayectoria está en la intención, en la tensión del arco. La poesía retorna aquí como una clase de respiración con el mundo, donde el mundo se deja ver –en su doblez, su dobladillo, sus costuras–. Pues supone asimismo una dimensión en la que es posible exponer las contradicciones, aporías o paradojas del sentido.

La poesía –como la definía Lezama Lima– se asume entonces como esa maravilla que sale al encuentro de la causalidad y lo incon-

dicionado. Concurrencia fortuita, inaudita, inesperada que se produce de tal manera que de súbito una hilera de camellos logran pasar por el ojo de una aguja o la lagartija de una leyenda brasilera consigue cortar la cabeza del dragón con su cola (Lezama Lima, 1970, p. 383).

La poesía moderna trabajó igualmente en el limen de esas tensiones. También Mallarmé escribía sobre la intuición de esta práctica como un *interregno* del lenguaje, donde la palabra poética es capaz de traspasar los reinos de lo sensible, de tender puentes entre realidades. Se trataba para él de un sentido que porque ya no está acá y porque no llegó todavía se desea, se persigue, se proyecta; que al mismo tiempo que se espera, algo indica que ya ha sido conocido, pero que en esa resistencia se pone en juego en toda su tragedia, en toda su simplicidad. Un sentido que se insinúa, que actúa a la manera de un mimo: planea una imagen suspendida, como realizada en otra parte o aún solamente indiciada, un arte de los distanciamientos, de los sugerimientos que se oponen al nombrar, “*sugerir*, he ahí el sueño” (Mallarmé, 2005, p. 700).

En la medida de estos territorios, lo poético supone una ética del lenguaje, una ética de lo humano ante su excedencia. De manera que pensar la condición de la palabra poética, su necesidad y su diferencia exige no reducirla a su valor estético, comprender también esa función por la que es capaz de abrir un vocablo a lo irrepresentable; en otros términos, concebirla como un órgano del lenguaje que despliega la percepción de lo sensible –que lo vuelve capaz de hacerse sensible a lo que insiste más acá de toda re-presentación–. Se trata de conocer la metáfora no como un juego de sentidos desviados o una variable de la ironía, sino en cuanto potencia del pensamiento: choque, vislumbramiento, iluminación, pedagogía, epifanía, silencio. Entendida así, la necesidad de la palabra poética surge no sólo como forma bella de re-presentación, sino fundamentalmente como una forma de pensamiento. Significa una capacidad hermenéutica, un modo de conocimiento de realidades que ya sea permanecen abiertas al sentido, en el

origen del lenguaje (en su naufragio, en su horizonte), ya sea insisten más allá de los paradigmas de la razón y de la ciencia, más allá sobre todo de las imágenes de pensamiento que instauran discursividades en el orden de la cultura.

Ahora bien, en estas diatribas, se conoce además otro territorio de lo poético, el de una palabra convocante capaz de tocar el sentido, llamarlo y abrirlo como se abre un ojo; una voz que no sólo enseña o muestra lo que nombra, además mueve lo que llama, cura lo que toca, que devuelve la visión a quien estaba enceguecido. Desde esta perspectiva, al lenguaje poético comprendido desde una poética del pensamiento se agrega una disposición de abarcar la inmensidad, de convocar las fuerzas que la mueven. Si la poesía es la lengua que sabe adentrarse en las zonas intocadas del sentido, en el cuerpo de lo sensible, si es la única que alcanza a penetrar en la deriva del idioma, en la hondura del ser y del espíritu, que consigue llegar a lugares del sentido a los que otros sentidos no llegan, es porque puede enseñarnos también el sentimiento de compasión ante lo que nos rodea. Esa poesía que desborda la encrucijada moderna y posmoderna de la Historia del lenguaje indaga las huellas de una palabra convocante que enlaza mundos; a la manera quizá de una palabra *kintsugi* que religa los fragmentos rotos de la vasija con el pegamento dorado de lo sensible, de lo posible, de una experiencia que trasciende el sujeto individual de la experiencia. No hace falta recordar que existen diferentes tradiciones que han vinculado el verbo con una posibilidad sanadora, de llamado, profética, pedagógica, esclarecida.¹

¹ El modo en que la palabra es tomada por el cristianismo primitivo y por los antiguos semitas en la Biblia, o retomada por los poetas místicos españoles, la tradición sufí o la poesía de los Sutras, de muchos de los textos budistas, taoístas y zen, todas esas expresiones pueden pensarse como prácticas diversas en que es posible encontrar esa fuerza convocante de la palabra, una fuerza creadora que, como la imaginación creadora de la que hablaba Henry Corbin (1970) a propósito de Ibn 'Arabî, está siempre ligada a la poesía. Se trata de una escritura que hace de la palabra templo y contemplación.

Una vez allí, es posible también indagar las huellas de esa palabra convocante a través de una parte de la actual poesía en lenguas indígenas, que desde la última década del siglo XX ha comenzado a configurar un espacio literario que atraviesa las distintas literaturas nacionales –blancas, monolingües, patriarcales y etnocéntricas– del continente americano, aquellas que históricamente han negado la lengua poética de sus pueblos milenarios otorgándole el estatus no ya de una literatura menor, sino de un balbuceo minorizado en mitos y leyendas despojados de su contenido de verdad. El movimiento que surge entonces de poetas que escriben en diferentes lenguas originarias significa quizá uno de los hechos culturales más relevantes del heterogéneo continente en cuanto supone el ingreso de una palabra que hace tambalear la legalidad del libro como normativa de la representación, puesto que dialoga en otro lugar, conoce en otro lugar, no se sustenta ni sedimenta en las letras, sino en otros territorios, en muchos casos como una poética que ahora asume la escritura desde una visión propia proveniente de la herencia de sus antiguos, viva en las tradiciones orales, ancestrales y visionarias. Se trata de culturas que, como dice Juan Guillermo Sánchez, se hallan en constante conversación con lo que las rodea pues parten de la “confianza en que el mundo está vivo, y no sólo respira y gira, sino que habla, escucha, se deja leer y lee” (Sánchez Martínez, 2007, p. 82), comprensión que les permite tomar una posición muy diferente ante el pragmatismo, la velocidad y los modos de explotación-depredación que imperan en nuestro tiempo.

El poeta yanakuna Fredy Chikangana propone en este marco el uso del término *chakaruna* para comprender esta poesía amerindia, vocablo quechua que remite a la capacidad de crear puentes entre los montes y los ríos del territorio, pero también entre los montes y los ríos de lo sensible en sus dimensiones visibles e invisibles; de ahí que la poesía se considere un conocimiento que se hace a través de los

caminos que abren las lenguas y los pensamientos, idea que cobra consistencia en muchas de las poéticas indígenas porque allí el decir se enlaza a la fuerza del verbo de los ancestros, presentes no solo en las enseñanzas, la memoria y los cuerpos de su gente sino también en sus sueños, su palabra y sus territorios.² Así, se asume una palabra que se considera inspirada en la savia de las plantas, en los puquiales de la montaña, en la lengua de los pájaros, en el ojo del nahual, en los diseños inscriptos en la piel de las boas.

De este modo, gran parte de las epistemes indígenas conciben una poética convocante que no queda reducida a la crítica (aquella práctica que reescribe y traduce los vestigios de la cultura o las ruinas del lenguaje); por el contrario, presentan como alternativa del pensar un mundo que está alerta, latiendo, atravesando instantes de peligro, que se advierte en permanente diálogo, donde el corazón del que habla late con el pulso de la tierra, donde los vínculos entre las praxis y el sentido desbordan el sujeto de la razón separado de la experiencia, proyectándose en cambio en la experiencia de quienes vinieron antes pero a la vez de las generaciones venideras.

Hay una serie de metáforas que brotan de los mundos indígenas, de poetas que nacen, crecen o se re-conocen en ellos, las cuales implican una verdadera alteridad epistémica (un modo de comprensión

² Desde la visión quechua los seres *chakarunas* son puentes entre la memoria de los abuelos y estas sociedades, entre la tierra y el cosmos, entre aquellas voces antiguas y las nuevas tecnologías, pero también puentes para poder entendernos entre las sociedades milenarias y las sociedades de hoy “que necesitan de la palabra fresca, de la palabra dulce, (...) de la palabra de la medicina sagrada para curar el planeta, porque el planeta está enfermo” (Chikangana, 2016). Chikangana se refiere así a una palabra que deja testimonio en muchos elementos que a veces no sabemos mirar, y que en la actualidad encuentra la escritura como una extensión posible de la memoria pero que no se reduce a ella, pues no proviene de ella sino de esa voz que hundió sus fuentes en conocimientos milenarios legados por el territorio. Se trata de una poesía que asimismo quiere salvar esas lenguas frescas con las cuales los antiguos han infundido el canto, con las cuales han tenido la posibilidad de ver nuevos mundos.

del mundo y una forma de conocimiento) que amplía la condición del pensamiento poético. Una de esas imágenes es la del manantial transparente donde se encuentra el sentido que ya ha sido clarificado, desde el título de su libro el poeta peruano-argentino Pedro Favaron despliega el espesor de este pensamiento comprendiendo la poesía brotada de allí como una palabra medicinal y convocante (de apertura, de llamado). Como don de un territorio intocado. Territorio de quietud, “alegre y leve”, de fuerza, de integridad. Viento paráclito o placenta de una voz que se eleva y funde en el camino de la existencia con los ríos de la conciencia. Una voz que no se tuerce, sabia, que es canto que tiende puentes a las estrellas, que despierta la luz dormida en cada cielo, en cada cuerpo.³ La imagen de la transparencia retorna en Elikura Chihuailaf que asume la poesía como una forma de pulir la palabra, una tarea que consiste en horadar las resistencias, al igual que el agua atravesando una y otra vez el canto hasta volverlo precioso.⁴ El poeta mapuche retoma entonces esta cualidad para reconducirla a su simplicidad: “El lenguaje de la naturaleza es un todo, claro transparente” (1999, p. 42). Desde estas visiones, la poesía es en otros términos la búsqueda de un sentido claro, ese que nos deposita

³ Así, el poema 26 de su libro *Manantial transparente* dice: “Hay un territorio/ que no hieren/ las herramientas/ de la industria/ y un silencio/ que no acalla/ el motor/ de la doctrina./ Hay una fuerza/ que desconocen / los ejércitos/ y un espacio/ que no alcanza/ el ojo vigilante./ Hay un árbol/ que nadie tala/ en la matriz inmóvil/ del palpito eterno/ y una quietud/ alegre y leve/ bajo el árbol/ que nadie nombra./ Hay una raíz/ sabia y amarga/ que sabe el secreto/ (no hacer) de la tierra/ y una liana/ enroscada y gruesa/ por donde asciende/ la belleza del canto./ Hay un canto/ que sube bajando/ puente tendido/ a las estrellas/ y hay una estrella/ en cada cuerpo/ que se recuerda/ parte del cielo./ Hay otros cielos/ tras el firmamento /hay otros sueños / al despertar./ Hay un sueño/ que es despertar/ cruzando tiempos/ y un río en el que nadamos/ sobre piedras transparentes./ Hay un instante/ en el que confluyen/ todos los instantes/ e hilos invisibles/ que vinculan/ todos los palpitos” (Favaron, 2016, pp. 64-66).

⁴ De hecho, nos recuerda Chihuailaf (2016) que su nombre, Elikura, significa en mapuche *piedra pulida*. De ahí también las consistencias de los nombres en las prácticas.

en el soplo profundo, abierto y sereno de la vida: “creo que la poesía es solo/ un respirar en paz” (Chihuailaf, 1995, p. 37). Por este motivo es evocación de la palabra de aquellos que oyeron el sentido con claridad. Alimento del que también vive el hombre, necesario para seguir el camino, pues para continuar la vía es imperioso abrir su imagen posible. Palabra que va buscando un pueblo, un sentir compartido.

De esta forma, el poeta kamëntšá Hugo Jamioy Juagibioy imagina asimismo el decir como un transitar con otros: “Si no quieres/ que tu espíritu/ se muera de hambre/ camina con tu pueblo” (2010, p. 149). Se camina con la palabra poética, con las buenas palabras, porque son estas las que abren el camino, las que siembran la tierra de buenos pensamientos, de pensamientos que riegan los suelos de un mundo abundante pero que atraviesa tiempos de oscuridad, peligro e injusticia. Desde la concepción kamëntšá cada persona es un territorio, un origen “que camina”, y cuando un niño o una niña nacen enseñarles a caminar es una responsabilidad familiar. Entre los kamëntšá entonces el aprendizaje es un *jtsatjanayán*, un “estar continuamente preguntando” (Mavisoy Muchavisoy, 2018, p. 245), pero esas preguntas surgen en el camino, pues para conocer hay que transitar el lugar. *Jtsatjanayán* significa a su vez “caminar de forma persistente hasta llegar a la profundidad de las respuestas” (*ibid.*), esas que el sentido común habría ocultado. Así, el aprendizaje se relaciona directamente con el entendimiento de algo que debe ser recorrido (y allí con un proceso, con lo inesperado). La vida es una existencia que llega a un lugar tremendamente poblado, que establece relaciones de amistad y respeto con ese entorno, por lo que el saber se halla vinculado al territorio de tal manera que la relación con él se comprende como una disposición que se habita y que habita en uno, y desde ahí surge la construcción comunitaria del conocimiento. La poesía también se compone de esta manera como un lugar que es necesario andar con alguien. El conocimiento se alcanza entonces caminando. De ahí que

esta poesía ponga en juego una pedagogía que ubica la hermenéutica en el seno y en las formas del territorio concebido también como una poética; pero sin descuidar el movimiento de quien pasa, de quien se siente pasar y es también puro pasaje. Se trata de una región que se habita, donde la vida se hace al andar a su vez camino para otros. Ser poeta, para el escritor en lengua me'phàà Hubert Matiúwàa, significa abrazar la propia lengua (en peligro, arrasada) y llevarla “a vivir por los caminos del mundo” (Malina, 2016, p. 6). De ahí que la poesía se vuelva un modo de seguir las huellas, incluso para quienes no hablan esa misma lengua o para los que llegan por primera vez a esas tierras.

El caminar como pedagogía de la lengua se halla presente también en la visión de mundo mapuche, tal como la poetisa Chihuailaf:

El caminar diario en el territorio de nuestra gente, me digo, tiene que ver con los pasos del viento, pero también con los del más pequeño insecto. Con la mirada del cóndor en el alto vuelo, más también con la oruga. Con el grito de los ríos torrentosos, pero también con el silencio de los lagos. Con la presencia del huemul mas también con la humildad del pudú. ¿Puede el bosque renegar del avellano solitario? ¿Puede la piedra solitaria renegar de su cantera? (1999, p. 47).

Descansa allí la imperiosa necesidad de hacer conscientes los territorios que pisamos y los cuerpos que siguen habitando sus dominios, hacer presentes los territorios que somos. Reconocernos en la humildad de la fragilidad que somos, de la comunidad que nos atraviesa, no hay piedra solitaria que pueda renegar de su cantera.

La recuperación de la memoria es un modo otro de andar esos lugares que –como sostiene la poeta mapuche Faumelisa Manquepillán– no pueden ni comprarse ni venderse, puesto que nos son dados como una herencia que no pasa por la letra ni se reduce a la propiedad, sino que involucra una responsabilidad (2019, p. 108). En la visión quechua de Chikangana se pone en juego esto mismo, como un compromiso que ha sido legado:

Me entregaron un puñado de tierra para que ahí viviera.
“Toma, lombriz de tierra”, me dijeron,
“Ahí cultivarás, ahí criarás a tus hijos,
ahí masticarás tu bendito maíz”
(Chikangana, 2010, p. 21).

Se trata de una fuerza circulante que se vuelca a un recuerdo permanente del origen, en un hilo de lo comunitario, de la memoria, como identidad abierta sobre el permanente cambio. Pensada también en la forma de un silencio y una hermandad, condición de apertura unánime con todo lo que se transita. En su *Recado confidencial a los chilenos* Chihuailaf escribe, “somos los brotes de la madre tierra, nos están diciendo, en una relación de igualdad con sus componentes, y de respeto y agradecimiento a su inmanente dualidad celeste” (1999, p. 34), y aquellos que *nos dicen* son los antiguos, los ancestros, los muertos, los profetas, los santos, el retorno de su palabra que hace posible esta poesía.

Para esta visión de mundo, la voz comunitaria tiene algo en común con ese territorio que se cultiva bajo prácticas de producción diferentes en su concepción a las que ha promovido occidente, tales como el ejido, la chakra o la minga.⁵ Estas formas de trabajo agrario dependen tanto de la construcción de lazos recíprocos con las fuerzas de la naturaleza como con los parientes y los comuneros, por lo cual allí también está presente la reciprocidad de la palabra y el carácter colaborativo de los sentidos. En esos términos, se entabla un diálogo y un vínculo con aquello que nos envuelve, da el sustento de la vida, alimenta y abriga.

Así pues, la importancia de la palabra se vincula con la del pensamiento que en ella no sólo vive sino también se potencia. De ahí que la poesía tenga sentido en la medida en que se conciba como una

⁵ Véase el libro de Rocha Vivas (2018) quien usa el modelo de labor en la minga para pensar la poesía en lenguas indígenas.

“buena palabra” y como un “buen pensamiento”, en la medida en que sea capaz de ese don. Semejante atención a la cualidad de lo que el decir arrastra y mueve descansa desde muy antiguo ligada a la palabra poética de los mundos indígenas, si nos remitimos al difrasismo *in xóchitl in cuícatl* (“como flor como canto”) con el que la lengua náhuatl, según atestiguan los códices de los primeros poetas aztecas de quienes se tiene registro, parecía definir la poesía.⁶ En efecto, esta metáfora no es otra cosa que el choque de dos imágenes impregnantes que finalmente vinculan a su manera también el hacer poético con la claridad y con la capacidad medicinal y convocante de la palabra, es decir: por un lado con esas buenas palabras que crecen de igual manera que la lengua perfumada de las plantas; por otro, con la lengua liviana y alada que conoce el desplazamiento y la visión del pájaro. Así es como llegamos también al afuera del libro, pero en una intemperie tremendamente poblada de sentido, donde la palabra participa de una humildad y una generosidad infinita que siempre se pone a prueba, aspirando a un pecho capaz de ser templo y contemplación de un fuego que pueda cambiar las realidades.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Cardenal, E. (1967). In *xóchitl in cuícatl. La Palabra y el Hombre*, 44, 665-695.

⁶ La noción de difrasismo fue concebida por Ángel María Garibay, uno de los primeros estudiosos de los antiguos códices nahuas, con el fin de explicar un procedimiento común en esa lengua que “Consiste en aparear dos metáforas que, juntas, dan el simbólico medio de expresar un solo pensamiento” (Garibay 1953, p. 19). Se trata de expresiones en las que la yuxtaposición de dos vocablos con un sentido metafórico origina un nuevo sentido permitiendo expresar una idea que no estaba contenida en esos vocablos por separado. Para ampliar esta definición véase Miguel León-Portilla (1983) y Laender (1991); para un desarrollo de la concepción de la poesía como “flor y canto”, sugerimos además la lectura del hermoso texto del poeta Ernesto Cardenal (1967).

- Combe, D. (1989). *Poésie et récit, une rhétorique des genres*. París: Corti.
- Corbin, H. (1970). *Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabî*. New Jersey: Princeton University Press.
- Chikangana, F. (2016). *Kentipay Llattantutamanta: el colibrí de la noche desnuda*. Bogotá: Colección Catapulta de poesía.
- Chihuailaf, E. (2016). *Ojo con el libro: Elicura Chihuailaf*, video Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mekh5jIVFO8>
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Lom.
- Chihuailaf, E. (1995). *De sueños azules y contrasueños*. Edición bilingüe. Santiago de Chile: Editorial Universitaria/Cuarto Propio.
- Chihuailaf, E. (2016). Conectando Puente, en *TEDxTalks*, video Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bvO0ToMYfW8>
- Chihuailaf, E. (2010). *Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Del Barco, O. (1996). *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*. Córdoba: Alción Editora.
- Favaron, P. (2019). *Manantial transparente*. Ciudad de México: Cactus del viento.
- Garibay, A. (1953). *Poesía Nahuatl*. México: Universidad Autónoma de México.
- Glissant, E. (2017). *Poética de la relación*. Argentina: Editorial UNQ.
- Jamioy Juagibioy, H. (2010). *Bínÿbe oboyejuayëng. Danzantes del viento*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Laender, B. (1991). *In xochitl in cuicatl. Flor y canto*. México: Conaculta-INI.
- Lezama Lima, J. (1970). *La cantidad hechizada*. La Habana: UNEAC.
- León-Portilla, M. (1983). Cuícatl y Tlahtolli. Las formas de expresión en Náhuatl. En *Estudios de cultura Náhuatl* (13-198).
- Malina, H. (2016). *Xtámbaa / Piel de tierra*. México DF: Pluralia.

- Mallarmé, S. (2005). Sur l'évolution littéraire. En *Œuvres Complètes* (Comp.). París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Manquepillan, F., González Gerardi C. y Viñas, R. (2019). *La gempin. Entrevista a Faumelisa Manquepillán*. Buenos Aires: Exlibris.
- Mavisoy Muchavisoy, W. J. (2018). El conocimiento indígena para descolonizar el territorio. La experiencia Kamëntsá (Colombia). *Nómadas*, 48 (239-248). <https://doi.org/10.30578/nomadas.n48a15>
- Rocha Vivas, M. (2018). *Mingas de la palabra*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- Sánchez Martínez, J. G. (2007). Poesía indígena contemporánea: la palabra (tzii) de Humberto Ak'abal. *Cuadernos de Literatura*, 11 (22), 78-93. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843023007>

Poesía: Coeficientes genéricos de desterritorialización

Anahí Mallol

En el contexto de la geografía tradicional, la palabra territorio designaba un fragmento o espacio de superficie terrestre con sus características propias (el suelo y sus accidentes, la topografía, los minerales, flora y fauna, entre otros factores). Luego esta definición se amplió para abarcar la idea de los seres (la comunidad y el lugar que habita), incluso la de una entidad abstracta como marca de ese territorio, en especial cuando se considera un conjunto humano o un pueblo. Así el espacio geográfico se vuelve proveedor y “bien raíz” del conjunto humano, desde el punto de vista social, económico, político y cultural¹. Hay definiciones de territorio que diferencian el elemento natural (el geoterritorio) y el elemento antropológico (lo social), para indicar que el territorio no está dado completamente por la naturaleza, sino que son las interacciones sociales con y en ese elemento natural las que posibilitan la creación de un verdadero territorio. Actualmente se considera la territorialidad como eminentemente social, en tanto antropológica: en este sentido la territorialidad se entiende como el

¹ Hay que hacer notar que son las nociones estadista y capitalista las que reducen el territorio al espacio geográfico dado por naturaleza, a un lugar físico en el que se vive y al que hay que administrar en vistas al bien común.

potencial de gestión de un “trozo” de espacio geográfico (o geoterritorio), efectuado por las relaciones entre individuos, sociedades, empresas, estados o bloques de estados.

Desde el punto de vista teórico se ha pensado estudiar la dimensión representacional y simbólica del espacio y la espacialidad, y su inscripción en los discursos simbólicos que generan conceptos e ideas como el de la nacionalidad, el campo, la ciudad, y cómo estos espacios se presentan como territorialidades que están en disputas entre distintos grupos sociales, como inmigrantes, migrantes, minorías étnicas y sociales, entre otras. La idea de territorio se escapa de una concepción de unidad y se atomiza, se piensa como espacio de conflictos más que de definiciones, y se vuelve un concepto a definir en cada contexto de uso y apropiación. Pensado como concepto relacional, articulador y dinámico, incita a trazar mapas y a marcar recorridos que determinan diferentes configuraciones y se asocia a otros como “frontera, umbral, red, diásporas, desplazamientos, exilios, migraciones, viajes, globalización, topografía, comunidad, paisaje, naturaleza, ciudad, espacialización y espacialidad, utopías y distopías”.

Pero cuando se quieren pensar estas problemáticas en relación con la poesía como género y como funcionamiento del lenguaje, se evidencia que la idea de territorio no puede ser desarrollada sino como transterritorio: un territorio que atraviesa a los otros, des-territorializándolos, para usar un concepto de Deleuze (1994), pero también un territorio atravesado por otros discursos a tal punto que no puede marcar sus límites sino como zona de cruces, zona de operaciones fónico-semánticas propias a sus funcionamiento, no extrapolables pero tampoco determinables a un solo contexto, que lo desmarcan permanentemente.

Rogério Haesbaert (2004, pp. 93-94) afirma que “El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo..., una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de ‘control simbólico’ sobre el espacio donde viven

(siendo también por tanto una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos”. A partir de esta afirmación podemos pensar a la poesía como ese funcionamiento discursivo que, al potenciar las posibilidades del lenguaje a todos sus niveles, el de la sonoridad, el de la palabra, el de la sintaxis, el de la semántica, y el simbólico, articulando organizaciones discursivas, modos de ver y de pensar, en definitiva, de habitar imaginaria y simbólicamente el territorio y la comunidad de una lengua, puede operar aperturas territoriales, marcar o insinuar trayectos posibles, desmarcar las grandes vías para ramificar, incluso, los pequeños pasos que no llevan a ningún lugar en particular, es decir, pensar a la poesía como portadora de coeficientes genéricos de desterritorialización.

En poesía, se sabe, lo que vale es el trayecto, no la meta: cuando decimos que un poema habla de la muerte, de la amistad, del amor, del paisaje, no decimos nada del poema. Como dijo Derrida (1995), en el límite, para hablar del poema, solo se puede repetirlo, al pie de la letra, palabra por palabra, porque contestar a la pregunta qué es el poema anuncia la muerte del poema, el nacimiento de la prosa. Pero si la prosa que se tiende sobre el poema da lugar a otro funcionamiento del lenguaje, que en parte se aleja de la poesía, las lecturas escritas de poemas se inscriben también en el espacio posible del llamado que el poema oficia en tanto tal. Desbrozar ese territorio por medio de la lectura consiste en abrir los recorridos de la palabra sobre la palabra, abrir los poemas, su juego entre sonido y sentido, tradición y actualidad, una vez y otra más, a sus posibles sendas: leer, releer, escribir, reescribir, por el itinerario de las palabras, de los silencios, de los sonidos, de las partículas casi asignificantes que anidan en las superficies de los sentidos. Los modos de ejercer esos recorridos han sido estudiados y planteados por distintas teorías.

La semántica flotante

Tinianov (1975) lo describió con una lucidez fulgurante: el sentido en poesía funciona como polvo de estrellas, una mínima sustancia que se agrupa, se desagrupa, se reagrupa, siguiendo intensidades de atracción-repulsión, marcadas por los esbozos de recorridos posibles. Algunas de esas configuraciones a veces se abandonan, otras se siguen, otras se relanzan a sus derroteros como los dados vueltos a echar a rodar para descubrir el azar nunca abolido de las configuraciones de sentido-sinsentido en los intersticios de una lengua llamada poética.

Despliega así esa teoría, casi alucinada y muy certera, acerca de la semántica flotante, unas como menos que partículas mínimas de significación que se atraen y se repelen, que se unen y se separan como en constelaciones y danzas, al avance de los versos, al compás de las sonoridades del ritmo, acentuación, melodía, silencios, pausas, rimas. Como si antecediera en cuarenta años a los despliegues de un neobarroco teórico y ostentoso, pero también como si presintiera la lírica austera del minimalismo, para poder decir, aún en el territorio laxo del formalismo, esto es el poema, aunque no pueda determinarse del todo ni su sentido ni su acontecimiento.

En *El problema de la lengua poética*, publicado por primera vez en ruso en 1923, Tinianov (1975) comienza el segundo capítulo de su libro, titulado “El sentido de la palabra poética”, con la siguiente afirmación: “La palabra no tiene significado preciso. Es un camaleón que nos muestra matices, y aún colores distintos” (p. 37). A partir de allí distingue los procesos de significación de la palabra en la poesía como diferentes de los de la prosa.

En primer lugar, diferencia dos niveles de configuración de sentidos: el indicio fundamental del significado, aquellas partículas semánticas que ubican al significado dentro de las grandes categorías que se utilizan para clasificar el mundo, de los indicios secundarios,

matices de la significación que pueden o no estar presentes en ciertos contextos. Pero nota enseguida que cuando hay una figura retórica de cualquier nivel, los elementos materiales y formales de la palabra, y los indicios fundamentales y secundarios, se redistribuyen, es decir, “irradiar²” de otra manera, chocando, impregnándose, anulándose o reforzándose entre sí. Hay un proceso por el cual, como planetas en órbita o partículas atraídas y repelidas por ondas magnéticas, los indicios fundamentales y secundarios del significado, en el arco del verso, van a formar nuevos agrupamientos, de acuerdo con afinidades y oposiciones tanto semánticas cuanto fónicas o tonales, de modo que se originan indicios secundarios *fluctuantes* del significado, fluctuantes a causa de esa emergencia contextual, que los hace inestables. Hay un condicionamiento del sentido que viene dado por el matiz léxico de la palabra (los contextos tradicionales en los que circula, dentro de los cuales la literatura es un caso destacado), o un tono lexical (que tiene que ver con contextos pragmáticos), pero destacan sobre todos los condicionamientos operados por el metro y otros elementos del verso.

La serie rítmica es así un sistema de condiciones. La unidad de la serie del verso, que impone la pausa tonal al final del mismo, puede cortar abruptamente, en los encabalgamientos, la unidad sintáctica de la frase, y evidenciar la importancia de la palabra de final de verso, haciendo recaer sobre ella una fuerza de significación nueva. Los procesos de rima la hacen entrar en relación con otras palabras de fin de verso, creando otros procesos de significación secundarios. De esta manera, el espacio de significación se abre en nuevos sentidos, los versos se reescriben con otros, verticales o volumétricos, en frases no escritas pero sugeridas por las asociaciones fónicas, reforzadas por

² La palabra que figura en la traducción de siglo XXI es semasiologización, pero en la nota se cita un texto en francés que utiliza la palabra *irradiation*, palabra que nos parece más apropiada en consideración al campo semántico metafórico que va a usar Tinianov para explicar el proceso de significación en cuestión.

otros recursos, como las métricos, las asonancias, las pausas de las cesuras, las figuras sintácticas, las figuras tonales, la orquestación del material. A su vez, el carácter compacto del verso (lo que Tinianov llama compacidad de la serie³) hace del mismo una unidad cerrada, que invita a ser leída como frase completa, aunque no lo sea de hecho. De este modo, los espacios de la significación en poesía se abren a nuevas dimensiones, a partir de expansiones o incluso de cortes, como el corte de verso, produciendo, por un lado, una difuminación de los bordes de las significaciones literales o cerradas, es decir, desterritorializando los sentidos, desdibujando sus bordes; por el otro, funcionan al modo de galaxias, con sus planetas, pero también sus asteroides, estrellas fugaces y polvo de estrellas, que se unen más allá y más acá de la posición sintagmática de la palabra en la frase, y más allá y más acá, incluso, de la unidad de la palabra, desintegrándola en partículas más pequeñas, sílabas o sonidos a-significantes y a-sintácticos, que se agrupan en uniones efímeras que adquieren su propia significación contextual. Se desprenden, de acuerdo con este análisis, partículas de sentido que son “imantadas” por otros núcleos, como indicios fundamentales de palabras circundantes, o indicios secundarios de esas y otras que pueden ser más remotas (como dos palabras ubicadas al fin de sendas estrofas). Las definiciones “de diccionario” de los elementos léxicos, entonces, pierden sus bordes, y se produce un efecto de continuum en varias direcciones: la significación es un proceso que va formándose y se modifica de acuerdo con redes móviles, atracciones y repulsiones efímeras de las partículas que siguen itinerarios más allá del “control” del lexicón, de la sintaxis normativizada, de la idea de isotopía como único modo de construcción del discurso “sensato”.

³ La compacidad es ese efecto de la composición poética que implica que los elementos reunidos por cierto procedimiento despliegan entre ellos relaciones más fuertes que en el discurso corriente, por ejemplo las palabras en el mismo verso, independientemente de que ese verso no constituya una unidad sintáctica ni semántica.

Las palabras se vuelven, así, para citar a Maiakovsky, “fantásticas”, y abren el espectro de lo decible, de lo significable, incluso al borde de la falta de significación.

Las significaciones en procesos no lineales

La semántica fluctuante o fantástica de Tinianov, entonces, permite pensar los procesos de significación que se despliegan en la poesía, *avant la lettre*, como funcionamientos rizomáticos, en los que las líneas de fuga tensionan permanentemente la construcción de sentidos territorializados, o, para decirlo en relación con otro concepto concomitante, donde los procesos de atomización e “irradiación” de los sentidos fluctuantes, desterritorializan el territorio del sentido único o sentido establecido, es decir, que puede ser pensada como una conceptualización afín a los desarrollos en este sentido de Deleuze y Guattari⁴. Recordemos que el rizoma se caracteriza porque

conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. El rizoma no es objeto de repro-

⁴ No es ocioso recordar que algunos críticos ven el posestructuralismo no como una oposición al estructuralismo sino como su radicalización del mismo, por ejemplo Jonathan Culler (1984), por nombrar sólo a uno.

ducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. (Deleuze y Guattari, 1997, p. 25).

A su vez la línea de fuga o de desterritorialización se caracteriza porque no es segmentaria y es abstracta. No preexiste sino que se traza, se compone: no se sabe de antemano lo que va a funcionar como línea de fuga, ni qué va a venir a interceptarla. En la ruptura la materia antecedente se volatiliza, hay un devenir-otro de los elementos sometidos a una variación continua y se ingresa a un tiempo no pulsado, imprevisto. Variación continua y resultado imprevisto describen también los procesos de significación de los que hablábamos que, si bien son inherentes al funcionamiento mismo del lenguaje, se intensifican y potencian en la poesía. La poesía sería ese uso discursivo que pone a variar la lengua, que se arriesga a los resultados imprevistos, emergencias de sentidos o mínimas significaciones por fuera del control de un sujeto autónomo dueño de un querer decir absoluto y que tomara al lenguaje como herramienta de esa intencionalidad clara y distinta, de la lengua trans-racional con la que experimentara la vanguardia rusa, a los intercambios más sintácticos encarados por el Oulipo, y los juegos fónicos del neobarroco latinoamericano, entre otros, sin olvidar al Gironde de *En la masmédula*.

Ahora bien, si como afirma Guattari en *Micropolítica. Cartografías del deseo*:

La noción de territorio aquí es entendida en un sentido muy amplio, que traspasa el uso que hacen de él la etología y la etnología. Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con

otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. El es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos (Guattari y Rolnik, 2006, p. 323; en Haesbaert, 2004).

La apertura transterritorial de las significaciones en poesía, como desterritorialización del lenguaje, tiene un alcance más amplio: en el espacio de la subjetividad vacante del poema, desterritorializado incluso, a partir del trabajo profundo contra las poesías del “yo” llevado adelante por las poéticas del siglo XX, desde las vanguardias al realismo sucio finisecular, se abren los movimientos de agenciamiento, las configuraciones volátiles de experiencias a partir de las huellas lingüísticas poemáticas: Así, los agenciamientos de enunciación, que son siempre agenciamientos colectivos en tanto se los piensa como lugares de roles socializables, funcionan como ocurrencias en el marco de lo social, incluso de lo social de la lengua. Esto se da en poesía desde la socialización mínima del intercambio de las posiciones subjetivas en el espacio del “yo” o del “se” que el poema delimita, y que permite esa configuración de una experiencia: la experiencia en el poema y del poema, más allá de cualquier biografismo⁵, a la vez que los poemas concretos remiten los enunciados a un “régimen de signos, a una máquina de expresión cuyas variables determinan el uso de los elementos de la lengua”. Su producción solo puede ser efectiva en el propio socius, ya que hacen referencia a un régimen de signos compartidos, un lenguaje, a un estado de palabras y símbolos que la

⁵ Fue Käte Hamburger quien en su libro *La lógica de la literatura* (1995) postuló la diferencia entre el yo lírico y el yo ficcional. El yo de enunciación ubica diferentes posiciones respecto de lo enunciado en el poema, y no es posible asimilarlo sin más a la figura autoral.

poesía, como vanguardia de la lengua, extraña, y propone a un agenciamiento colectivo futuro.

Para Deleuze y Guattari, los territorios comportan siempre dentro de sí vectores de desterritorialización o de reterritorialización. Mucho más que una cosa u objeto, un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite. Esos vectores son cada vez actualizados en el acontecer poético, como medio de que ello advenga, pero también como fin: la salida de sí del funcionamiento consensuado de un lenguaje sin agencia.

Si bien todo movimiento de desterritorialización implica movimientos de reterritorialización, existen para Deleuze y Guattari dos tipos de desterritorialización: la relativa hace referencia al abandono de territorios creados en las sociedades y su concomitante reterritorialización, mientras que la desterritorialización absoluta se remite a su propio pensamiento, la virtualidad del devenir y lo imprevisible. En el vuelco de la poesía sobre su propio lenguaje, ese movimiento de erizo, abierto-cerrado sobre su vientre- fuerte-frágil, expuesto-a la defensiva, como lo definiera Derrida (1995), la orientación es hacia una desterritorialización indefinida y absoluta. El límite a este absoluto, en todo caso, estará dado por los ejercicios de escritura sobre la escritura poética, por la crítica, no como detenciones definitivas de los procesos semióticos poéticos, sino como lectura de constelaciones, figuraciones determinadas de esos flujos, para dar a pensar otros recorridos, otros movimientos de la semiosis, en la reiteración e insistencia de los ritornelos, como puntos de anclaje territoriales. Dice Luis Díaz:

El ritornelo como concepto filosófico posee un relevante supuesto clínico, pues Guattari, analizando el trabajo de Fernand Deligny, lo usa para referirse a las líneas de andadura (actos y gestos) que los niños autistas efectúan en su itinerario diario. Desde Deleuze, los supuestos filosóficos

más importantes en la constitución del ritornelo son Bergson, Nietzsche y Spinoza: Bergson, por las nociones de virtual y actual, lo que se aplica a los ritmos de devenir de los territorios, donde el tiempo tendrá una faceta formada por Aïon (un pasado absoluto que nunca deja de transformarse, de volver como algo otro), y otra formada por Crónos (el presente, que es posibilitado y reflejo de las transformaciones de ese pasado absoluto); Nietzsche, por la relación que se da entre el Eterno Retorno y el retorno de la diferencia como diferencia en los ritmos territoriales. El filósofo de París interpreta el retorno nietzscheano como una repetición de una diferencia original, de algo que vuelve siempre como otro; Spinoza, por las temáticas referentes a la consolidación de los heterogéneos (que realiza el ritornelo en el marco de un territorio), a las operaciones territoriales y su planificación (2012, s/p).

Deleuze y Guattari señalan que el ritornelo designa “a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales” (1994, p. 319). Este proceso consta de tres pasajes simultáneos, distinguibles sólo por y para el pensamiento: 1) salida del caos y establecimiento de puntos de orden estables y estabilizadores, de materias de contenido (un medio codificado); 2) un movimiento del deseo inconsciente (un agenciamiento) que crea un territorio, al hacer devenir la materia de contenido en materias de expresión (agenciamientos territoriales); 3) una apertura a la conexión con otros territorios en un proceso constante. Identifican la presencia de un medio (un lugar, un modo de pensamiento), el cual definen como un bloque de espacio-tiempo, constituido por la repetición periódica de la componente, por un código o ritornelo, que bien puede asociarse al ritmo, en tanto el ritmo no es la medida, tampoco lo ritmado, “pues la acción se hace en un medio, mientras que el ritmo se plantea entre dos medios, o entre dos entre-medios” (Díaz, op. cit.): es esa articulación crítica, diferente e inmanente que surge entre ellos. De este modo, el ritmo-ritornelo no se asocia con la fijación

mecánica o el sonsonete del subgénero poético claramente articulado, sino con su orquestación, única cada vez y para cada materia de contenido y expresión, que configura ese intermedio o espacio entre en que los códigos de uno a otro deben ser transcodificados.

Respecto a la transcodificación, Deleuze y Guattari enuncian sólo dos casos generales: uno, donde un medio toma o recibe componentes de otro medio, pero los codifica de otra manera; otro, donde un medio toma o recibe códigos de otro medio como tal. El primer caso es común y refiere al modo en que un medio se relaciona con los otros medios en términos de adecuación. El segundo caso se ejemplifica con la relación araña-mosca u orquídea-avispa: en el seno de un medio (la araña) hay un código, un ritmo o “motivo puro” de otro medio (la mosca), mediante el cual el primero capta las relaciones o ritmos propios del segundo (la tela de araña), ya para componerse con él, ya para descomponerlo. Este tipo de relación también puede ser recíproco (como entre las orquídeas avispa, que por su apariencia similar a una abeja o avispa hembra, es polinizada por el macho avispa). Si la orquídea se desterritorializa al formar una imagen que atrae a la avispa, y deviene avispa, la avispa se reterritorializa en esa imagen. A su vez, la avispa se desterritorializa porque deviene una pieza del aparato reproductivo de la abeja, pero reterritorializa a esta última al transportar su polen. Concluyen: “La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos” (p. 15).

Estos ejemplos se basan en la “teoría musical” de la naturaleza, propuesta von Uexküll, donde la transcodificación nunca es un asunto de suma de códigos, sino de “melodías” que se harían contrapunto entre ellas, construyendo un plano rítmico (como en la relación araña-mosca) o melódico (como el canto de los pájaros al amanecer), siendo las combinaciones entre tipos de transcodificación innumerables.

Así, entre el ritornelo y el rizoma, entre el ritmo y la materia significativa, los flujos de sonidos y sentidos, se alían y se separan for-

mando agrupamientos que se desagrupan y se reúnen de maneras nuevas; se observa un modo de relación entre elementos significantes no discontinuo, no fijo, que se asemeja, aunque lo amplía inusitadamente, los movimientos de la semántica fluctuante de Tinianov, precisando sus alcances para una hermenéutica posestructural, pero también para una teoría de la subjetividad pos-analítica, una teoría de las relaciones sociales post althusseriana, una teoría de las sociedades pos-marxista, entre otras cosas.

También en las formulaciones de Jakobson, y sin que se percibiera con nitidez, arrastradas por lo asertivo de la definición de función poética, se abría la posibilidad de pensar lo poético como aquello atravesado por discursos o funciones lingüísticas en pugna. No importa el modo en que Jakobson las ate: las funciones, de lo emotivo a lo referencial, centradas siempre por la dominante poética, permiten pensar la vieja oposición estética, tan agudizada en el siglo XX, entre la poesía social y la intimista, pero también cruzar un íntimo político con una política de lo íntimo en el movimiento de las dominantes poéticas cambiantes, así el yo de ciertas niñas, de Pizarnik a Mariasch (Mallol, 2003), o el nosotros de Urondo, devaluado en Bignozzi, ya definitivamente ajado en el yo aislado de Giannuzzi, entran como juegos rizomático-poéticos en una visión ampliada, ya posibilitada por la teoría, de los procesos poéticos como transcodificaciones continuas entre códigos anexos, que perfilan sus propios ritornelos y sus líneas de fugas, en movimientos continuos que invitan a trazar territorios de lecturas, como otros tantos actos de señalamiento de planos de consistencia posibles.

Territorios como fronteras lábiles

Las figuraciones alternativas respecto de la idea de territorio recorren también, otros modos de pensar lo poético, de gran tradición del género, como la investigación en torno al paisaje y a la denominación como topografía, como el espacio tenso de los nombres pro-

pios de lugares en la lucha por la nominación en territorios coloniales como construcciones de identidades, historias, lenguajes, siempre divididos. En esa pugna por lo simbólico de la territorialidad el nombre topográfico adquiere su máximo poder político, y el trabajo da cuenta de esas batallas por la nominación como luchas por el poder, pero también como luchas por inscribir la historia, la propia humanidad, y la idea de *oikos*, en el lenguaje.

En relación con esta tensión también, se despliega otra vieja contienda territorial en los ámbitos anejos a la poesía: aquella que divide a los poetas del paisaje de los poetas de la ciudad, aunque habría que decir también, que se puede pensar una tensión entre los poetas urbanos y los poetas del limbo, si releemos en función al contexto de esta textura territorial la “Oda al ruiseñor” de Keats, que es tanto una lectura de la revolución industrial como de poesía como refugio. En este sentido, lo que la poesía trama no es sólo una visión del paisaje, o una circulación por la ciudad, sino, lo urbano mismo, en la modernidad absoluta de Baudelaire, tanto como la posible o imposible relación de lo humano con el entorno natural o artificial.

Dice *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics* en la entrada “Landscape Poem”:

The term landscape has a variety of meanings, enfolding nature and art, the actual world as it is seen in spacial extensión and in imagination. Landscape in poetry has involved all these references. While some critics have identified a set of universal landscape values, rooted in evolutionary psychology, most agree that its meaning and organization have changed with historical changes in the social, economic and environmental conditions of culture” (1994, p. 782).

Ha sido Raymond Williams (1994) quien ha estudiado en detalle las visiones del campo y la ciudad en la literatura inglesa desde el siglo XVI al XX en relación con los acontecimientos sociales y los movimientos estéticos que se desarrollaron en su contexto. El trabajo

va desde la nostalgia familiar de un pasado rural ordenado y feliz, pasando por la poesía pastoril, hasta el análisis de la filosofía romántica y moderna de la naturaleza que se presentó en oposición a lo urbano, destacando la idea de la visión como construcción cultural. La escena ya no es la de un sujeto que observa un objeto, sino la de una configuración mutua en cambio permanente. Pregunta entonces tanto por el sujeto como por el objeto, así como por el sentido, o el tenue dejarse ir explorando vacíos, como en Juanele. En este caso el territorio es más pregunta y pasaje, que delimitación cerrada, más delta que corriente, más arenas movedizas que terreno firme.

La poesía, entonces, entre lo urbano y el paisaje rural, o natural, es territorio de tensiones, discusiones, y polémicas, arena de lucha de una controversia de larga duración, o aún, fundación del género, desde la poesía urbana romana en oposición a la égloga, en adelante. La disputa por el territorio simbólico de la nación, con sus nombres propios, su lengua, su sonoridad, y su distribución de espacios imaginarios y simbólicos, como la ciudad y el campo, lo agreste y lo cultivado, las montañas, los mares, las construcciones, los aglomerados, delimita un modo de pensar las poéticas que articula, al menos desde el romanticismo, la oposición entre visiones del mundo y la organización social y los modos de vida que habilitan o condicionan, dando lugar tanto a la crítica social, desde el lado de una poesía más comprometida, cuanto de poéticas negativas que se despliegan en franca oposición a lo social, en la lectura adorniana; se abren también al análisis de la contemporaneidad, y engloban las tensiones que subyacen los lenguajes enrarecidos de las culturas en contacto en situaciones coloniales y decoloniales, en los sitios de pasaje, en las consecuencias sociales, lingüísticas, subjetivas y objetivas de las migraciones, como el spanglish o los creoles, o esas mezclas indefinibles, floridamente utilizadas, por ejemplo, por Douglas Diegues, en el reciente *Triple frontera Dreams* (2017) o reinventadas por *La máquina de hacer paraguayitos*

(2006), el entrañable criollo caribeño de Washington Cucurto, tanto como las lenguas del exilio, interior o exterior, que componen un territorio nacional abierto, permeable a las contaminaciones culturales, lingüísticas, sensuales, y delatan la impostura de la unidad y de la identidad nacionales como violencias institucionalizadas.

La extranjería en la amalgama subraya lo que los dedicados a la poesía han sabido desde siempre (Safo), algo que Derrida (1997) subraya, explica, extiende, desde la filosofía. A la lengua no se la tiene en propiedad, lo que no quiere decir tampoco que la lengua debe ser pensada en un esquema comunicacional como un bien solamente común, o como producto del diálogo con el otro, sino, en la línea Lacan-Derrida, como esa frontera móvil, que va y viene, que marca territorio, adentros y afueras, pero sobre todo, se marca a sí misma como línea móvil, entre la subjetividad y lo común del nombre, en una poética que, como un cuerpo, es una encarnación determinada de un uso específico de la lengua.

Se trata de un “exilio” al interior de la lengua. Dice Derrida, al comienzo del ensayo: “No tengo más que una lengua, no es la mía” (1997, p. 13), y despliega una cantidad considerable de preguntas en torno a esta afirmación auto-contradictoria, para abrirla e invitar a reflexionar sobre el punto de contacto en el que la experiencia singular o la experiencia de lo singular podrían anclar en un sistema de codificación que se articula con universales: la lengua. Se cuestiona entonces en ese contexto acerca de los elementos que enlazan el nacimiento, la nacionalidad, la identidad, y la lengua materna, para preguntar: “¿quién posee la lengua? ¿a quién posee? ¿está alguna vez en posesión? ¿poseedora o poseída? ¿qué hay con ese estar en casa en la lengua?” (p. 30).

Reconocer que la lengua materna es la lengua de los otros, es el inicio de una cultura política. Su consideración conlleva la tarea de desnaturalizar la relación con la lengua materna como algo dado sin

conflictos, instala la posibilidad de analizar fenómenos de apropiación y abordarlos políticamente, evitando agresiones más o menos naturalizadas y naturalistas, y la imposición de hegemonías monoculturales, marca situaciones de tensión en casos de contextos coloniales o de dominación, de identidades precarias, recientes o amenazadas, delimita situaciones de inclusión y exclusión de la lengua y sus valores, como corrección, adecuación, autoridad, pureza, etc., situaciones en que es visible la no pertenencia de un hablante respecto de la lengua y en las que la lengua materna se percibe como la lengua de los otros.

Derrida (1997) avanza un paso más: afirma que toda lengua y toda cultura se instituyen por la imposición unilateral de una política de la lengua (distribución de competencias, roles, sentidos, normas, adecuación, autoridad en su uso y su distribución), y que, por lo tanto, esta situación de no pertenencia plena respecto de la lengua, es decir, esta posición de alienación respecto de la lengua y de la cultura (aún la materna) son inherentes a la lengua misma en su funcionamiento, en tanto se trata de un sistema de universales y significantes (algunos casi vacíos de sentido, como el pronombre personal de primera persona) a través de los cuales el sujeto intenta configurar una identidad y una experiencias con sentido.

La relación del sujeto con la lengua es un trabajo constante por inscribirse como un yo en un terreno que viene dado por otro, es decir, en un ámbito donde el yo está amenazado permanentemente por su disolución. Al mismo tiempo, reconoce que esta lucha encuentra sus momentos más interesantes en el ámbito de la escritura, ahí donde un intento de apropiación desesperado de la lengua tiene lugar, y la lengua se restaura y se reinventa.

Ante la ausencia de un modelo de identificación estable para el sujeto, imagina tres posibilidades de posición: 1. la amnesia, desintegración y locura; 2. la identificación con los estereotipos y discursos

dominantes (amnesia integradora); 3. una hipermnesia, el ejercicio de una anamnesis que vaya más allá de la simple reconstitución de una herencia y un pasado disponibles y que permita imaginar una pre-primera lengua no alienada que deje huellas de su pasaje en la lengua materna aun sin haber existido realmente.

La pre primera lengua originaria es la promesa pura del lenguaje como lugar de unicidad, de armonía, de reencuentro con una totalidad. Pero la totalidad es negada por el lenguaje ordinario, en el que la identidad, la unidad, la plenitud, son permanentemente escamoteadas por esa alienación fundamental del lenguaje como estructura de funcionamiento y como modo de relacionarse con los otros seres y con el mundo, en el que el yo se dirime entre la inscripción de su singularidad y unas normativas generales, del lenguaje, entre los significados sociales, incluso imperativos, de las palabras de los otros y las palabras propias, entre su deseo y su imposibilidad de apropiarse del lenguaje y de su nombrarse como un “yo”.

Esta forma particular de disolución de la voz poética por inscripción de una posición frente a la lengua materna que hemos nombrado, con Derrida, de exilio interior, permite establecer una lectura diferencial de la poesía como género, en tanto el lenguaje está potenciado por sus operaciones propias.

Territorios virtuales

Hay un uso específico de la lengua como poética que tiene que ver también con la hiper-tecnificación de la vida, desde las eco-poéticas más naives, hasta su opuesto, las tecno-poéticas, que celebran la apertura del espacio virtual con sus posibilidades experimentales hacia una escritura no-creativa. Esta apertura es también una apertura discursiva, que incluye la inespecificidad de lo poético como uno de sus componentes fundamentales, y se instala con comodidad en los cruces de discursos y de las antiguas disciplinas artísticas, tendiendo hacia la performance, el objeto poético virtual, las expe-

rimentaciones conceptuales de las poéticas negativas, las poéticas trash, las literaturas de la post-experiencia y el posgénero, dando lugar a lo que se llama tecnopoesía (o poesía experimental tecnológica) (Kozak, 2012).

El término tecno-poesía fue utilizado en 2002 por la poeta, videasta y artista de medios italiana Caterina Davinio (2002) en su libro *Tecno-Poesia e realtà virtuali*. Parte de la idea confluencia entre poesía y tecnología, una relación buscada y estéticamente significativa entre la poesía y los medios técnicos que le dan su materialidad específica, así como al diálogo que la poesía establece con el entramado tecnológico del que surge. La relación es tomada como objeto de experimentación, e incluye diferentes modalidades: tecnopoesía concreta, visual, sonora, objetual, postal [arte correo] semiótica y performática, videopoesía, holopoesía, poesía electrónica y/o digital (que a su vez incluye diversos subgéneros), poesía con una fuerte vocación intermedial y/o transmedial que la lleva a fusionar en distintos grados imagen, palabra, sonido, cuerpo y movimiento y que, justamente por eso, encuentra en la disponibilidad tecnológica contemporánea.

Se la puede considerar heredera de una tradición que retoma el famoso poema de Mallarmé, “Un coup de des”, pero también las experimentaciones de Apollinaire con sus caligramas, el Futurismo, Dadá, el concretismo, la poesía-mural, entre otras, y se asocian a todo impulso excéntrico respecto de la materialidad del libro y de sus hábitos de lectura y se construye en el cruce con otras disciplinas, sean del ámbito de la plástica, de la técnica, la publicidad o la música. En ese contexto, la poesía digital tiene su propia especificidad, basada en una experimentación con formas en general no narrativas que la diferencian de otros tipos de literatura electrónica o ciberliteratura como son la narrativa hipertextual y el ciberdrama: se trata de poesía programada informáticamente que por sus recursos que se lee desde la tradición poética.

Entre-lenguas

Otra zona de desarrollos teóricos que atañen a las tensiones entre territorialización y desterritorialización son las que consideran las cuestiones relativas a la traducción, en las que la territorialización se puede jugar tanto como la elucidación y fijación de un sentido unificado, como la delimitación de una pertenencia o propiedad de la lengua. En el otro extremo, la desterritorialización es una permeabilidad entre lo propio y lo ajeno que pone en peligro de indistinción los límites de los lenguajes, de los textos, y en cuestión la idea de una propiedad de la lengua y de la literatura, como en las traducciones incorporadas bajo la propia firma en un libro de poemas como las de Mirta Rosenberg o Alberto Girri.

Antoine Berman (2014), cuando persigue el fin de desarmar la dicotomía clásica que divide adhesiones entre traducción literal y versión, en el terreno de las teorías de la traducción, intenta resemantizar el concepto de traducción literal. Para ello procede a denunciar, en primera instancia, la confusión entre letra y palabra. A partir de la distinción entre ambos elementos, la traducción literal no es aquella que traduciría palabra por palabra. Para Berman “traducir la letra de un texto no equivale de ningún modo a traducir palabra por palabra” (p. 14). El trabajo sobre la letra no se refiere ni al calco ni a la reproducción, sino a la atención dirigida al “juego de los significantes” que se aproximan y se alejan de acuerdo con movimientos que están más acá y más allá de la unidad de la palabra. A partir de allí Berman cuestiona la idea de que traducir es encontrar equivalentes punto por punto de la lengua de origen en la lengua de traducción. Sin embargo, si se trata de una traducción de las llamadas literarias, la lengua se halla ya en una posición de extrañeza con respecto al uso cotidiano, de modo que la traducción deberá respetar la extrañeza del original, es decir, hay que dar lugar en la lengua de llegada a ese quantum de diferencia de la lengua original: es eso

lo que él concibe como constituir lingüísticamente “el albergue de lo lejano” (p. 15). Como en la tradición francesa y en otras lo que se ha tratado de hacer históricamente es de asimilar la extrañeza, de ocultarla, de “limpiar” los textos para que puedan ser fácilmente reabsorbidos en el canon de las lecturas nacionales, la traducción literalizante se ha convertido en el continente negro de la historia de la traducción occidental. Para el traductor formado en esa escuela, la traducción es una transmisión de sentido que, al mismo tiempo, tiene que dar ese sentido “más claro”, limpiar oscuridades inherentes a la extrañeza de la lengua extranjera, asimilando, territorializando, lo extraterritorial.

Sin embargo, el empuje de la traducción debe poder transmitir la traducción como experiencia de esa extrañeza fundamental de lo otro, subrayar su coeficiente desterritorializante.

Dice Heidegger de la experiencia: Tener una experiencia (*faire une expérience*) con lo que sea [...] quiere decir: dejarlo venir sobre nosotros, que nos alcance, que nos caiga encima, que nos sorprenda y nos vuelva otro. En esa expresión hacer (*faire*) no significa justamente que somos operadores de la experiencia; hacer quiere decir aquí, como en la locución tener una enfermedad (*faire une maladie*), pasar a través, sufrir de punta a punta, soportar, acoger lo que nos alcanza sometiéndonos a ello. (2014, p. 17), nos recuerda Berman.

A esta experiencia se suma la reflexión de la traducción sobre ella misma a partir de su naturaleza de experiencia, como pensamiento que se ubica en un espacio intersticial, instalando una topografía del pasaje que prefigura otros pasajes posibles y pasibles de ser pensados filosóficamente, en la medida en que la literatura se enlaza con la crítica y con la traducción como actos consustanciales al acto de escribir. Se escribe, dice Berman, siempre, en un entre-lenguas, en un entre-acto entre la vida y la muerte, en un inter-texto siempre de traducción de un elemento al otro, siempre plural.

Berman propone entonces una analítica de la traducción, que dará paso a una dimensión ética, en tanto está animada por el “deseo de abrir lo Extranjero en tanto que Extranjero a su propio espacio de lengua” (p. 83) (el espacio ético que deslindó Levinas como recibir al Otro en tanto Otro, incluso el espacio de la comunión con lo divino) para dejarlo manifestarse como totalidad de una concepción del mundo.

Por lo tanto, la intención ética, poética y filosófica de la traducción consiste en manifestar en su lengua esa pura novedad de lo otro, de lo extranjero o lejano, preservando su novedad y lejanía, y solo puede hacerlo si se une a la letra y es fiel a ella.

Ricoeur (2005) extrema la postura de Berman, a la cual se refiere explícitamente, para presentar su propia teoría sobre la labor traductora. Afirma que el traductor, atrapado entre dos tensiones, las de forzar la lengua extranjera tanto como la propia lengua, ya que ambas se resisten a la traducción, solo podrá hacer un buen trabajo si elabora un duelo: la renuncia al ideal de la traducción perfecta. Ese duelo permite asumir las dos tareas discordantes que debe realizar: “llevar al autor al lector” y “llevar al lector al autor”. El ideal de la traducción perfecta también tiene dos caras: hacer que se manifieste la cara oculta de la lengua de partida de la obra a traducir; y desprovincializar la lengua materna, verla como una lengua entre otras, percibirla como extranjera. El sueño de la traducción, dice Ricoeur, es el sueño de una ganancia sin pérdidas. Sin embargo, es necesario hacer el duelo de ese sueño y aceptar la diferencia insuperable de lo propio y lo extranjero para encontrar la felicidad de traducir como acto dialógico que, en su lucha contra lo intraducible, acierta a construir equivalentes.

Steiner (1995) había propuesto un modelo de cuatro estadios en el movimiento hermenéutico de la interpretación en el acto de la traducción: confianza inicial-agresión-incorporación-reciprocidad o restitución. Lo concibió como la narración de un proceso que se deriva de la práctica real de los traductores. Para Steiner, como para Ber-

man, la teoría se desprende de la práctica misma. Cuando todas las potencialidades de la lengua se despliegan, como sucede en la literatura, la significación es un contenido que supera la paráfrasis. Porque solo cuando se capta la “significación de la significación”, es decir el conjunto del potencial expresivo que es inseparable de un juego de unidades verbales, sintácticas, específicamente lingüísticas, se llega a entender a fondo el texto. Es entonces cuando, como lo dice Heidegger, se puede oír a “la lengua hablar” (“die Sprache Sprechen”). Si la “buena traducción puede definirse como aquella donde la dialéctica de lo impenetrable y de lo penetrable, el sentimiento de una extrañeza huraña y de un ‘sentirse en casa’, se despliega sin resolverse, pero también sin dejar de ser expresiva”, dice Steiner (1995, p. 383), entonces el trabajo de traducción debe dar cuenta de las resistencias, de los obstáculos que se yerguen en el seno mismo de la comprensión. La tensión, vuelta visible, entre resistencia y afinidad, en un auténtico desplazamiento hermenéutico, definiría entonces la traducción lograda, justamente aquella que halla un equilibrio incierto, para un determinado momento de la lengua, pero también de la estética, de la filosofía, de la ideología, de la subjetividad.

En las tensiones entre un territorio y su desterritorialización, entre los ritornelos y las líneas de fuga, se actualizan cada vez segmentos diversos de la semántica flotante, con arreglo a distintos planes de atracción y repulsión, se dialoga con la traducción pasada y, en el mismo movimiento, se llama a la traducción por venir, subrayando, entonces, la borrosidad de las fronteras, su quantum de doble pertenencia, su impropiedad, ahí donde la traducción se toca con la escritura de poesía, como lo consideraban Girri y Rosenberg entre otros: “todo es traducción” quiere decir, también, que escribir es siempre traducir.

Conclusión

La poesía, que ha sido definida a la vez como el más tradicional de los géneros y como el más experimental, ha sido pensada entonces

como espacio transversal o transterritorio desde diversas corrientes teóricas. Como espacio de lucha, afirmación, reinención, de tradiciones, culturas, géneros, abre una dimensión no mensurable de posibilidades de relecturas y reescrituras que dan cuenta, al mismo tiempo que de su pasado, de su actualidad y su necesidad de actualización constante. Territorialidad trans, máquina de guerra lingüística que atraviesa, a la vez, sincronía y diacronía, se construye en el dialogo siempre abierto con la tradición, con las culturas, con los géneros literarios, y con las otras artes. Más que territorio, franja fronteriza, espacio de lucha y de conciliación, en este eje es posible pensar la poesía como categoría negativa, ubicua e inesencial, pasaporte hacia o desde otras experiencias lingüísticas y/o artísticas. Ahí donde el poema surge de, y va hacia, la música, las artes plásticas, las artes teatrales, y se hace cuerpo material, cada vez más alejado del significado como producto y más cerca de lo experimentable, o se deshace en el cielo como esas frases escritas con humo en la puesta espectacular de Zurita en el cielo de Chile o los hipoglifos, también de Zurita, en el suelo chileno, hechos para ser vistos desde el cielo, cuando el poema ya no es casi ni poema sino que se pregunta por su ser mismo como objeto, de las artes y del mundo. Otras veces cae por su propio peso, lenguaje labrado, buscando la inscripción de un nombre propio en la universalidad de lo común. En todo caso, siempre, es un espacio intersticial en el que el lenguaje llama y espera una respuesta, a la expectativa de una nueva línea que delinee su fuga o su abolición.

Referencias bibliográficas

- AAVV (1994). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- Culler, J. (1984). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Salamanca: Cátedra.

- Davinio, Caterina (2002). *Tecno-poesia E Realta Virtuali*. Mantova: Archivio Della Poesia Del 900.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (1995). Che cos'è la poesia? *Xul. Signo viejo y nuevo*, 11 (1). Recuperado de <https://newspapers.bc.edu/?a=d&d=xul19950901-01.2.14&e=-----en-20--1--txt-txIN----->
- Díaz, L. (2012). Ritornelo y Territorialidad: Trazos para una teoría de la creación en Deleuze y Guattari a partir de “Mil Mesetas”. *Observaciones Filosóficas*, (14). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7299880>
- Diegues, D. (2017). *Triple frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona.
- Guattari, F., Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Haesbaert, R. (2004). *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” á multiterritorialidade*. Río de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil.
- Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós
- Steiner, G. (1995). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tinianov, I. (1975). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Washintong, C. (2006). *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Todo es traducción: En torno a la poética de Alberto Girri

Silvio Mattoni

Es conocido el papel de Alberto Girri¹ como traductor, en especial de la poesía norteamericana del siglo XX. Esa actividad no sólo influyó en su propia escritura poética, que dialoga con las “versiones”, según él las llamaba, de los poetas extranjeros, sino que también contribuyó a producir un giro en la tradición poética argentina, que desde el siglo XIX hasta el modernismo, e incluso hasta la recepción tardía del surrealismo, había estado signada por la literatura francesa. En este trabajo, nos importa menos analizar el efecto que generó la importación de poetas norteamericanos notables en la poesía argentina, que el significado que tuvo el acto de traducir esta literatura en la poética personal de Girri.

Aun antes de comenzar su relación con la lengua inglesa, ya en los primeros libros de los años 1940, en sus poemas se advierte la presencia de las lecturas, las glosas, los comentarios como puntos de partida de una experiencia que a fin de cuentas sería el motivo de lo escrito.

¹ Poeta argentino (Buenos Aires, 1919-1991), autor de más de veinticinco libros de poemas, media docena de volúmenes de prosa (narraciones, ensayos, entrevistas) y diecisiete volúmenes de traducciones de poesía. Hasta su muerte, se lo consideró uno de los poetas más relevantes de su tiempo y sus versiones de poetas norteamericanos signaron el gusto de la época.

Esa apoyatura, por así decir, en citas o alusiones a otros textos, irá cobrando una mayor nitidez y los momentos de expresión o de expansión sentimental se irán desplazando hacia una actitud irónica, donde las frases del “yo” se analizan y se juzgan con el mismo rigor que las frases de otros.

Este avance hacia una poesía conceptual, más bien reflexiva, podría encontrar su punto de autoconciencia y su culminación en el poema que se titula: “Cuando la idea del yo se aleja” (*El ojo*, 1963), donde se narra un desasimiento de la intención de expresarse, de las dificultades de la elocuencia, sin que el tema, de todos modos, se aleje demasiado de la primera persona. Dice: “De lo que va adelante / y de lo que sigue atrás, / de lo que dura y de lo que cae, / me deshago” (Girri, 1978, p. 46). Sin embargo, el despojamiento de cierto sentimentalismo, que indica la subsistencia en el poema de la palabra “corazón”, no impide la definición subjetiva por medio de la negación. En la privación de palabras, en la abjuración de frases, queda algo, que se define como “blando organismo, entidad / que ignora cómo decir: ‘Yo soy’”. Vale decir: se escribe una suerte de teología negativa de la voz del poema, donde el nombre del ser se expresa mediante la supresión de toda afirmación. Abolidos el nacimiento y la vejez, los avatares de una vida, el resto no puede afirmarse como un yo; y sin embargo, esa imposibilidad de decir “yo soy” es la superación de los límites actuales, de los actos. A fin de cuentas, escribir, hablar son acciones, y por lo tanto no pueden definir el ser, que no está hecho de gestos ni de palabras. El poema termina en una sentencia bastante conclusiva, separada de la larga frase argumentativa sobre el distanciamiento del yo por un espacio en blanco: “Antes hacía, ahora comprendo” (Girri, 1978, p. 46). No obstante, la dirección señalada en el título, este vaciamiento del yo no es todavía su pasaje a la observación y a las cosas, como se vería casi literalmente en libros posteriores, sino tan sólo el momento de retraimiento, la etapa que desconfía radicalmente de las posibilida-

des de las palabras para manifestar un estado subjetivo o una intimidad identificable. Anteriormente, la sospecha acerca de las palabras se revelaba como violencia sobre los lugares comunes del sentimiento. El duelo, el amor, la melancolía, eran rodeados de sus motivos típicos, pero luego eran disueltos, separados de las metáforas que la lengua poética no dejaba de repetir. Como si el poema dijera siempre: esto, el ánimo, la soledad, la muerte del otro, se dijo así, pero nunca es eso...

Por lo tanto, en la época de la idea del yo, que podría abarcar desde el primer libro, *Playa sola* (1946), hasta *Examen de nuestra causa* (1956), se examina ese objeto, que es el sujeto que escribe pero que tiende a tratar el tema de lo que supuestamente se vive, sin dejar de procurar salir de su limitación. Ante la pregunta acerca de quién habla, se responde con esta otra pregunta: ¿quién es el que vive, el que hace ciertas cosas?

En el libro que plantearía un momento de criticismo del yo, sin llegar a postularse aún como su alejamiento, en *Examen de nuestra causa*, es posible ver la necesidad del desplazamiento. Los temas de los poemas a la madre, a la soledad, a la desesperación, que aparecen en los primeros cinco libros, raudamente publicados entre 1946 y 1952, son sometidos a examen; y la primera persona del singular ya en el título se vuelve un filosófico “nosotros”. La causa que se examinará, la que se defiende, es obviamente la escritura, la poesía. Pero el examen intenta definir mejor su contenido, los elementos que la componen. Se trata de darle claridad al objetivo de la tarea antes que de poner nuevamente en escena lo subjetivo de su impulso. Y la sección principal de dicho libro se titula “Soy lo que hago”. Es decir, no se aleja la idea del yo, sino que se describe como un resultado de los actos: el yo es un efecto de escribir “yo”. Sin embargo, no serían esos los límites del mundo, que no coincide con el lenguaje. “Lo que hago” implica más que lo dicho y lo escrito, una suerte de anticipo de la comprensión que se dará después pero que ahora se ilumina por los

efectos de la acción. El poema que le presta su título a la sección reitera: “Soy lo que hago, / lo que hago me cambia / y adviene entonces / un reverbero, una descarga, / desde alguien presente en mí, / alerta y llamado / del mismo hombre que soy” (Girri, 1977, p. 181). Desde lo hecho retorna hacia el que hace una definición de quién es, para usar una formulación tan intrincada como el entimema de estos versos. El cuerpo llama, alerta, gravita “hacia lo bajo” y se hace presente en el pensamiento o en la dicción del que dice “soy”. Pero a la inversa que en la versión negativa, donde la comprensión implicará el alejamiento de toda imagen positiva del yo, en este caso el encuentro del límite, el rebote o la descarga, el alerta del cuerpo no negarán sino que definirán al hablante. La conclusión para esta antítesis entre el que es y el que hace esboza una solución, una figura afirmativa: “No reniega, / no frena el alma ese caudal, / y aspirándolo / fija un instante mi contorno” (Girri, 1977, p. 181). Claro que la unidad no dura más que un instante, aquel en que el poema pudo asomarse a comentar un mundo hecho de acción y de intimidad, simultáneas.

Pero el análisis subjetivo, desde la confesión velada hasta la búsqueda de cierta impersonalidad, no es la única cuestión en la poesía de Girri, sino que tiene siempre al lado, a veces en otros poemas, a veces en el mismo que trata del yo, una cuestión de lectura: citas, glosas, alusiones, y en cierta etapa, como culminación antes que como principio, imitaciones. Los primeros poemas no se parecen a nada, y lo leído allí se somete a su disonancia particular, se desasemeja, con perdón del neologismo, y no parece ser un modelo; pero progresivamente, junto al crecimiento de la importancia de las traducciones en su escritura, la lectura de otros poetas o la experiencia de otras artes pueden dar el motivo, el tono, y hasta el inicio de su forma al poema. “El motivo es el poema”, afirmará Girri en esa época madura (sección central y en prosa del libro del mismo título de 1976, pero también sección reflexiva al final de otros libros, en *Lo propio lo de todos* de

1980, y en *1989/1990* de 1990). Algo que también podría entenderse como: el tema es la poesía. En un libro singular, el único totalmente en prosa que Girri quiso incluir en su *Obra poética* (6 volúmenes en Corregidor entre 1977 y 1992), se comenta, se reflexiona acerca de la escritura de otro libro. *Diario de un libro*, publicado en 1972, se propone registrar “mediante anotaciones diarias, esquemáticas, cuanto se relaciona con [otro] libro” (Girri, 1980, p. 9), *En la letra, ambigua selva*, también de 1972; por lo tanto, se trata de tomar nota de los pensamientos, lecturas, vacilaciones y afirmaciones que tenían lugar mientras se escribían los poemas. En la entrada del 7 de enero (todo el libro se refiere a algunos meses de 1971), Girri invierte una sentencia de Eliot, que se parece demasiado a un lugar común.

Sarcasmo de Eliot: Mientras los jóvenes imitan, los viejos roban. Verosimilitud de lo contrario. No es infrecuente una originalidad como producto de la imitación, en profundidad, de otro autor. Aunque esa imitación no debe impedir que el que imita deje, simultáneamente, que sus propias modalidades vayan madurando. Y que el autor tomado por modelo maneje una forma de imaginación muy distinta a la del imitador. Así, la imitación cobra en realidad el carácter de un *desafío* (Girri, 1980, p. 14).

No habría pues “originalidad”, en la forma de una autonomía adquirida, pero de alguna manera previa, como si hubiese un origen anterior a las formas empleadas, sino que en el principio se imitó, tal como quiere Eliot, como un aprendizaje juvenil, aunque luego viene la verdadera imitación, que implica una tensión, una lucha contra los límites. Se encuentra entonces la originalidad como producto de la imitación. Algo no sale del todo semejante con respecto al modelo: se encuentra entonces la manera. Pero el proceso resulta interminable; a partir de allí, en todos los puntos, se busca salir de la manera propia. El desafío consistirá en intentar apropiarse de lo más ajeno, para que la simple manera de imitar se vuelva un instinto; de modo que la *mímesis* es el origen de la *poiesis*.

En unas notas sobre retórica, Nietzsche escribió: “La *imitación* es el medio de toda cultura, mediante el cual se genera poco a poco el instinto” (Nietzsche, 2000, p. 220). Lo cual podría entenderse, como en el lugar común al que alude Eliot (“los jóvenes imitan”), que en parte tiene un lejano origen en las primeras observaciones de la *Poética* de Aristóteles sobre el modo en que los niños aprenden imitando. Pero Nietzsche, al igual que Girri, supone una imitación infinita, un origen mimético de toda sensación de originalidad. El comportamiento estético es mimético. Y escribir sería siempre imitar, o sea leer. El título del libro sobre el que trata el *Diario* parece apuntar también hacia el motivo del maestro, lo que se sigue, lo que se admira. La imitación pone al maestro en su lugar, pero por eso con tanta frecuencia dicho maestro es un muerto. ¿Qué significa la “ambigua selva” de la letra si no es la *selva selvaggia* de Dante, a la espera de Virgilio? Se lee a otros poetas, se los traduce como forma extrema de lo mimético, para encontrar en la letra lo más propio, que en la medida en que se pudo salir de la manera limitada, la supuestamente espontánea, podrá suponerse que es lo de todos (aludimos a otro título que también es una afirmación: *Lo propio, lo de todos* de 1980). Más adelante, Nietzsche agrega: “¿Qué poder es el que nos obliga a la imitación? La apropiación de una impresión extraña a través de metáforas”. O sea que el desafío de imitar puede ser estimulado por la rareza del objeto, aunque también porque lo extraño es ajeno, implica una “forma de imaginación muy distinta a la del imitador”.

En cierto modo, desde los primeros libros de Girri hay imitaciones explícitas, pero que son más bien efectos de lectura, no intentan salir de la forma propia para encontrar otra imaginación formal. El comentario de lo leído tiene el mismo ritmo y el mismo tipo de metáforas que la expresión de un supuesto acontecimiento personal. Por eso resulta emblemático, aunque no ejemplar en tanto que no deja de ser un poema raro dentro de la obra de Girri, el que se titula precisa-

mente “Comentario”, que glosa el mito de Atis y Cibeles mencionando las versiones de Ovidio y de Catulo. El poema aparece en una sección titulada “Poética” dentro del libro *La penitencia y el mérito* (1957). Tiene una cuasi regularidad rítmica inusual en su estilo, aunque no se trata de versos medidos. La mayoría oscila entre las once y las quince sílabas. Esta oscilación cuantitativa impide ver una acentuación de las coincidencias entre frases y versos, al igual que ciertas recurrencias de sílabas marcadas y tónicas entre versos de once, doce y trece sílabas que a menudo tienen la cesura interna en el mismo lugar. Quizá haya un intento de imitar el rarísimo metro galiambo, de cuatro pies con la mayoría de sílabas breves, cuyo único ejemplo en la poesía latina es precisamente el poema 63 de Catulo que cuenta el mito de Atis, y uno de los más extensos suyos. Aunque seguramente Girri estuviera comentando traducciones o incluso resúmenes.

Luego de un extenso desarrollo original, donde se traduce el mito a sus posibilidades alegóricas, donde la diosa “es el movimiento, / lo fértil, los múltiples senos de la tierra” (Girri, 1977, p. 253), y se describe el destino del muchacho, las variantes de su muerte o transformación en objeto natural, el poema concluye diciendo que ninguna opción es más cierta que otras: “Nadie lo sabe, los hechos acontecen, / las interpretaciones no son los hechos.” (Girri, 1977, p. 254). Lo que no deja de ser irónico, ya que no se ha intentado más que comentar el mito: la diosa enamorada del muchacho, el casi adolescente que sigue a otra, una ninfa, el castigo que recibe, la automutilación y la transformación en árbol.

Todas las variantes del mito son interpretaciones, sin ningún hecho que las preceda. Tras un espacio en blanco, el oscilante mito recibirá matrices más estrictas, los estilos personales. “Allí se inmiscuirá la poesía”, escribe Girri. Por un lado Ovidio, con “su retórica / elegante, vivaz, plagada de astucias”, quien la da a la historia “una movilidad casi teatral”, y convierte el mito en otro ejemplo de su pro-

yecto plástico que hace ver el universo como un espacio de constantes transformaciones, donde finalmente la razón, si existe, no es accesible al ser hablante, efímero, presa de impulsos. Por el otro, Catulo, que hace hablar al castrado, a los coros que habrá de fundar en los ritos de la diosa madre, y encuentra posibilidades de expresión lírica en esos cuerpos juveniles confusos, andróginos, por lo que, anota Girri, “lloró con el pastor iguales penas”. Y concluye: “Catulo no podía salirse de sí mismo.” (1977, p. 254).

El poema completo, el “Comentario” tiene tres partes: el mito, desplegado desde un nosotros que intenta darle algún sentido natural, pasional, fuera de toda religiosidad; la crítica que juzga los poemas latinos, sus estilos, sus apropiaciones de un mito que no importa en sí mismo, que es el motivo del poema, la posibilidad de lo nuevo para la subsistencia perpetua, la ilusión clásica del poeta efímero (hay ironía de nuevo: “nuestro mortal salió de una almendra”, afirmó Girri en la primera parte de su poema); y por último, la evaluación de las comparaciones entre el mito como surgido del enfrentamiento entre individuos y formas naturales, que se unen y se disocian fatalmente, y los poemas de un arte llevado hasta el extremo de su forma, de su cuidado expositivo. Las opiniones sobre la justicia de la diosa, que castiga al pastor, mortal al fin, por irse con otra, no importan. Las posturas de Ovidio, el fatalista, y de Catulo, el apasionado, no dejan de ser retóricas, alas para sus impulsos métricos, metafóricos y sintácticos. Pero ¿qué queda después de eliminado el arte, “el ritual de gozar de un arte inamovible”? (1977, p. 254). Ya es lejana la posibilidad de un goce en ese ritmo inaccesible, en una lengua difícil de traducir sin muchas mediaciones. Pero el mito quizás siga diciendo algo, y a Girri le reitera el “escándalo de la soledad”, parafraseando uno de sus títulos: la condena de la unión amorosa a su disolución, trágica o cómica, hierática en Ovidio o patética en Catulo. El mito se transforma finalmente en hecho, en un dato no interpretable: “repetimos la fábula, sentenciamos”.

dos, / conformando dos en uno y negándonos / no bien el abrazo afloja su exigencia / para buscar más lejos lo que ya no encierra” (1977, p. 254).

Así termina ese “comentario”: el sexo es un hecho, todo el resto es interpretación, incluso la poesía. El poema se torna entonces en una ascesis verbal, un análisis de las interpretaciones para aclarar algo que se parezca a un hecho, aun cuando se sepa que las palabras no pueden sino postular el acercamiento a las cosas, sin mencionar tampoco que la tendencia a la unión con el otro, el deseo, está muy lejos de ser una cosa o un hecho, y tal vez le deba mucho a las interpretaciones. Lo leído sería una manera de comprender la distancia entre poesía y deseo, entre retórica y apasionamiento, sin que se llegue a descubrir sino que hay unión en la constancia de su separación. Ni retórica sin pasión, ni poesía sin deseo.

En este caso Girri traduce el mito antiguo, relee a los poetas que lo hicieron variar y resonar, sin que esté imitando la forma plástica de esas poéticas. Aún debe aprender a ver, traduciendo un estilo moderno, más objetivo, en busca de subordinar las ideas a las cosas, observando antes que opinando. Esa imitación productiva será encontrada en la poesía norteamericana del siglo XX, sobre todo en William Carlos Williams, aunque también en Stevens, Lowell y otros.

Esta distancia entre la expresión y el comentario juveniles y la observación, la glosa y la imitación de los años de madurez, por así decir, también es motivo de reflexión en el *Diario*. En la entrada del 27 de enero de 1971, escribe: “Veinticinco años desde ‘Playa sola’. Un cuarto de siglo de tomar, línea tras línea, conciencia de lo inagotable del pequeño margen que nos fue concedido” (Girri, 1980, p. 23). Y aunque el margen persista, insista, ¿se puede decir que se aprendió algo? ¿Puede afirmarse, como lo hacemos aquí, que la expresión se logra años después a partir de la observación y de la imitación antes que del estado anímico? En esa mismidad de lo que se hizo y lo que se hace, Girri reconoce una posible diferencia, una mayor autoconciencia dentro de

la recurrencia estilística y las limitaciones temáticas. Ahora el margen reducido sabe que lo es. Escribe: “Se termina por conocer la diferencia entre aficionados y profesionales. Entre los que se permiten no ver la precariedad de sus logros, y los que escriben el poema, advierten su insuficiencia, respiran hondo y vuelven a zambullirse” (1980, p. 23).

De alguna manera, en Girri, los raudos libros iniciales se afirmaban más como logros, que como promesas de logros, mientras que la percepción de la insuficiencia es una virtud de la época de la resignación viril, como diría Lukács (1999) sobre el escritor de novelas. Por eso la imitación adquiere otra característica: no se trata ya de robar versos o temas porque la obra propia lo exige y todo le está permitido, porque se cree en el impulso original como si fuese el ejemplo máximo de lo excepcional, sino más bien de simular el verso ajeno, asomarse sobre el jardín de temas extraños, para que lo poco que se puede hacer al menos aspire a girar en distintos ángulos, se dé a conocer, pueda sentirse en ese leve distanciamiento que dará lugar al poema. No se puede garantizar, aun así, aun un cuarto de siglo después de empezar, “que el poema logró una coincidencia entre lo que nuestra mente ve en él y lo que los ojos leen” (Girri, 1980, p. 23). Pero esta percepción de la imposibilidad de juzgarse, de leer lo propio como se lee lo demás, implica una modificación. El poeta avezado, que aprendió por reiteración, proponiéndoselo o a la fuerza, como un mono kafkiano al que Girri cita, se hundirá de nuevo en la escritura, sabiendo, o más bien intuyendo “cada vez menos por qué se hace lo que se hace”, acentuando “la convicción de que no se puede hacer sino lo que se hace” (1980, p. 23).

Sin embargo, más allá de las semejanzas, que obedecen al margen del estilo, a lo que no se elige, desde las alegorías morales de los comienzos a las impresiones morales, casi de observación antropológica de algunas décadas después, se producen notables variaciones. Es como si el poema tomara aire, se expandiera, diera lugar a más voces,

viera y escuchara más. Al menos es lo que se puede deducir de una sencilla comparación entre dos posibles acercamientos a un objeto, si es que la palabra “playa” designa la misma cosa en distintos poemas. El poema “Playa sola” se incluye en el libro homónimo, de 1946, y su declaración de angustia existencial, por así llamarla, se volvió emblemática del poeta que entonces empezaba a publicar. Consta de dos fragmentos que son introducidos por este verso: “Vivo execrando la esperanza” (Girri, 1977, p. 44).

Ahora bien, nada en el poema parece aludir a un referente preciso, exterior y paisajístico. No hay en verdad allí ninguna “playa”, por lo que se toma esa palabra tal vez en un sentido alegórico. La “playa” sencillamente sería un espacio poco fértil, plano, sin accidentes. Y si está “sola” será porque no se está en una hora propicia para frecuentarla. No hay ahí nadie más que el hablante del poema, que execra la esperanza. Se acerca la noche puesto que se mencionan “atardeceres resignados” que también parecen aludir a la desesperación, al ánimo descendiente del poema. El hablante dice “vivo”, pero todas las proposiciones que enmarcan esa vida parecen negar las posibilidades de persistir, de subsistir (seis años después, en el libro *Escándalo y soledades*, podrá afirmar en cambio la materia cambiante del yo, una especie de curiosidad por el devenir que alienta, si no esperanzas, cuanto menos expectativas, en el poema que se titula con su primer verso: “Subsistiré, subsisto” (Girri, 1977, p. 163), y donde luego dice: “la permanente degradación / me empuja al cambio”.

En la escena vacía de “Playa sola”, se esboza la fantasía de un final, de un estado que ya no espera nada, ningún cambio, ni tentativas de conservación de algo que se dedica sólo al antiguo verbo de execrar. Dice: “como un hombre de ciencia y alma crispada, / despojado como un suicida” (1977, p. 44). Pero son apenas comparaciones, pues la posibilidad de negarse a experimentar aparece en los momentos de lucidez, cuando las ilusiones caen junto con las tardes, ante la certeza

de que la soledad no es un estado casual sino necesario, aunque muchas veces velado por proposiciones acerca de la vida, lanzadas hacia imágenes del futuro o del pasado. En su aislamiento por naturaleza, el yo se siente irreal, desconectado de la “playa” a la que está destinado en un presente perpetuo, y extiende la tonalidad de una inexistencia potencial “sobre las cosas comunes pero que me son ajenas”. Es decir, las cosas son ordinarias, habituales, pero no comunican ni forman una propiedad en común, ni la “zozobra” ni la “pobreza” son cosas que se puedan entregar a otros como si estuvieran ahí y fueran tangibles. Sin embargo, el solitario, sin esperanza quizás, escribe su primer libro, lo arma, pone al final el poema de la desesperación. Pero si la esperanza puede execrarse quiere decir que subsiste, existe porque está en los límites del acto de vivir, al borde de una playa que no sería entonces infinita.

Escribir es pasar de la caída anímica a su forma simbólica, es encontrar la playa sin esperanza pero que al menos brinda una imagen. La alegoría sentimental del poema termina así: “Es mi fe, / mi penetrada fe en acecho, / que desciende, desciende” (1977, p. 44). ¿Se trata acaso de la fe que impulsa a escribir, la fe en el esclarecimiento de los estados anímicos a través de palabras puestas en negro sobre blanco? Sin dudas que el descenso no podría ser el de la mano sobre la hoja, pero la penetración en ella, en su opacidad, se parece a una inscripción, una marcación.

Treinta años después, y tras una veintena de libros de poemas, aparece una escena de playa, literal y ligeramente tomada como tal, que no se parece a la tonalidad ni al modo de expresión del poema final de aquel primer libro. No hay soledad ni vacío en la escena, el yo se ha vuelto un observador y trata de entender, clasificar, describir lo que ve. El poema se titula “Solsticial” y se instala así en el verano: “Perplejidad de la bañista / de enero a marzo, / guiñar de ojos, / meneo de pies, / manos que hacen señas” (Girri, 1980, p. 319). Una mucha-

cha, la bañista, es el objeto del poema, aunque también es el sujeto, la protagonista; se ofrece a la mirada de los “activistas del amor”, pero debe elegir y tal vez descartarlos a todos, ya que pareciera imposible separarlos de sus estereotipos. La bañista perpleja sale de la espuma; “Anadiomena”, único nombre que se le da. Los deseantes la rozan, le exclaman o le proclaman arengas, melodías, apremios, balbuceos, la soberbia y la debilidad a la vez o alternativamente, pero la perplejidad, la irresolución no parecen tener un final. El poema termina con dos largas preguntas, retóricas porque describen lo que la escena sólo puede sugerir para un observador cuyo ingenio encuentre frases ocultas en los meros gestos. ¿Qué hará la bañista? ¿En qué consiste su perplejidad, su dilema irresuelto? Girri la hace preguntarse entonces: “¿optar por uno / de los que la cubren con arengas, / elevados tonos donde los ‘Nunca’ / suenan a excesos afirmativos / y los ‘Siempre’ a nunca?” (1980, p. 319). En esta pregunta parece establecerse la generalidad de la promesa, su énfasis basado en el elogio excesivo. La temporalidad ilimitada, que se promete, se parece demasiado entonces a una negación del tiempo vivido. En el instante presente del verano, no habría posibilidad de conciliar lo dicho con el acto buscado, el roce de un encuentro inesperado. Es posible deducir que ella no se decidirá por alguien tan general, la promesa sin tiempo.

En la siguiente pregunta hay una alternativa; por lo tanto, si hay dos, quiere decir que los pretendientes se precisan más, dado que se limitan entre sí. Por algún detalle de su tipología, se los podría llamar el musical y el lírico. Se trata de elegir “entre aquel / cuya música es la de Don Juan, / disolutoria, edípico / que ofrece amarla para dar en ella / con la irrecuperable madre”, o sea que pretende encantarla con la música de un destino, hacerle olvidar su propio límite en la melodía, en la idealización de un sentido menos representativo, entonces los contornos de la bañista se difuminarían, sería más una imagen ideal y menos un caso del azar veraniego. O bien ella podría escuchar a otro,

que le habla, que “la apremia y persigue balbuceando / en lo paródico, en la veleidad / inspiradora: / Ay de mí, qué furor / es éste, amor, que ninguna hierba cura”. En esta exclamación, se da la justificación del poema, la frase inspiradora, probablemente dicha hace siglos, en otros idiomas. Porque este que balbucea es el flechado por Eros, el que lanza inspirado los más dulces lamentos.

El poema no dirá más, pero quizá sugiera, aunque la perplejidad de la bañista no se resuelva, que el perseguidor balbuceante, el que se siente afectado hasta la conmoción, merecería el triunfo antes que el donjuanesco que ofrece el premio de volverse un ejemplo de la belleza. El “furor” y la “hierba” están unidos en su origen, el cuerpo junto a la espuma, sus gestos, señas, ojos, pies; el veneno y su cura dependen de una decisión para nada racional, lo que el verano le dicte al oído de la que recibe tantas solicitudes o acaso las inventa para no tener que decidir otra cosa que su propia existencia afirmativa. De enero a marzo, bajo una nube de furor cálido, música y danza, exclamaciones y persecuciones, el verano asume la figura de ella, el motivo del poema. Y más allá de la viñeta, de la maestría retórica que contiene, nos importa advertir la distancia de tono, de forma, de perspectiva ética entre dos playas, una nombrada pero que no existe, la otra real, pero que es un lugar sin nombre para la afirmación del presente.

Puede conjeturarse que entre 1946 y 1978 Girri ha ido buscando un tono más impersonal a partir de dos influencias: por un lado, la de su propia reflexión en prosa (*Diario de un libro* de 1972 y *El motivo es el poema* de 1976) que también indica el movimiento inverso realizado en la escritura, o sea convertir fragmentos de prosa ajena en la materia de sus versos; y por otro lado, las ideas y las poéticas de la poesía norteamericana, desde la noción de “correlato objetivo” de Eliot, pasando por la utilización de conceptos cuasi filosóficos en Wallace Stevens, hasta los efectos en William Carlos Williams de su famoso lema “no ideas, salvo en las cosas”. Y esta adhesión a una

“poesía de observación”, junto a la sustitución parcial de la expresión lírica por la reflexión conceptual, acompañan la constante práctica de traducciones de esos poetas y otros de la misma lengua que no están alejados de sus preceptos. Por lo tanto, el arco que va desde el poema “Playa sola”, con su alegoría moral, y su ausencia de datos sensoriales, hasta “Solsticial” que surge de una observación y una reflexión sobre escenas, comportamientos y clasificaciones de frases, pasa por la postulación de aquel modernismo norteamericano que Girri ha decidido, de alguna manera, acatar. Si la emoción es el deseo erótico, la atracción de los cuerpos, la perplejidad de la elección sexual, e incluso las retóricas del amor, la bañista del poema será su agente y su correlato objetivo. Así lo decía Eliot en un ensayo temprano sobre el que volvió a insistir más adelante:

La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un “correlato objetivo”, dicho de otro modo, un grupo de objetos, una situación o una cadena de acontecimientos que habrán de ser la fórmula de esa emoción concreta, de modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción (Eliot, 2004, p. 253).

De manera que el efecto artístico se produciría por una adecuación, que acaso de modo idealista y en razón de su teoría del símbolo, Eliot pretende que sea “completa”, de lo exterior y lo sensible a la emoción. Sin embargo, si bien en Girri puede verse esta progresiva importancia mayor de lo observable, del dato sensible, quizá no se busque tanto en su caso suscitar estados emotivos, dramáticos –no olvidemos que Eliot está hablando de *Hamlet* cuando formula su teoría del correlato, que entiende más como símbolo que como cosa sensible cualquiera–, sino que quizá se trate de inducir a una meditación, un poema que diga algo de la poesía, una poesía que diga algo sobre los estados del pensamiento y sobre las relaciones entre las palabras, el cuerpo y las cosas. De manera que las ideas de Girri se encuentran

así bajo la forma de la observación: lo visto, lo escuchado e incluso lo leído darán lugar a ideas, que a su vez podrán salir al exterior, manifestarse objetivamente o iluminar los recovecos de su propia “casa de la mente”, para recordar su título de 1968.

Este acercamiento a una poesía de observación, en busca de un distanciamiento de la idea del yo en el discurso del poema, encontrará un momento de máxima explicitación en el libro *Homenaje a W. C. Williams* de 1981, donde las traducciones de dicho autor van acompañadas de poemas propios que imitan su tono o que incluso toman como punto de partida algunos de sus versos. Pero ese libro de doce “versiones” y dieciocho “tributos” es también producto de una extensa dedicación a traducir poesía de lengua inglesa, sobre todo del siglo XX, de la que W. C. Williams sería un ejemplo supremo.

A partir de *El ojo* de 1963, en una docena de libros subsiguientes aparecen al final “versiones”, casi siempre de poetas norteamericanos o ingleses (más de treinta poemas) y con pocas excepciones de otras lenguas (tres de poetas japoneses, traducidos del inglés, y cuatro de Eugenio Montale). Sin mencionar, además del homenaje a Williams, otro “Tributo a W. S.” (por Wallace Stevens), como sección de uno de los últimos libros publicados por Girri (1989/1990, de 1990).

El *Homenaje a W. C. Williams* (1981) es además un libro de reflexión poética en el cual, nuevamente, el motivo es el poema, pero que a su vez permite componer la meditación conceptual sobre la forma de una lírica con la percepción sensible, algo que se continuará en el libro inmediatamente posterior, justamente: *Lírica de percepciones* de 1983. Por otra parte, las traducciones, de poesía norteamericana sobre todo, corren al lado y en cierta forma orientan las modificaciones de la obra, como si Girri hubiese necesitado de esos modelos extranjeros para dar a conocer el tipo de gusto requerido para leer sus propias composiciones, confirmando así la frase de Wordsworth que cita, aunque irónicamente, en el *Diario de un libro*: “Cada poeta debe

crear el gusto mediante el cual pueda ser comprendido” (Girri, 1980, p. 54). Y en este caso, más lúcidamente, “crear” consiste incluso en traer a la lengua propia los originales que suscitan su gusto por la poesía: originalidad e imitación son casi funciones intercambiables.

Se trata más bien de efectos de lectura (las traducciones leídas como originales, los supuestos originales que no saben que en realidad imitan). Girri anota: “Distribución de los papeles por el azar. A unos el de imitadores, a otros el de imitados. La mejor ocasión de originalidad es obrar disponiendo con libertad de lo presuntamente propio y de lo ajeno” (1980, p. 53). De todos modos, el resultado seguirá siendo el mismo, puesto que un estilo basado en la imitación de otros estilos no deja de ser el que es. Inclusive, mejor sería dar cuenta de los estilos en que se basa lo propio, hacerlos conscientes, explícitos, puesto que nada es menos original que la creencia en la originalidad. Y el supuesto original, ignorando que imita se parece más a un modelo que prefiere perseguir en lugar de analizar. “Homenajes” y “tributos” entonces, a medio camino entre “versiones” de poemas ajenos y “lo propio”, serán análisis del gusto y orientaciones para conducir la originalidad hacia su conocimiento, aunque éste siempre sea parcial. En la medida en que más elementos extraños puedan conocerse, es decir, utilizarse al escribir, tanto más amplia será la zona de la poesía que se recorre, que se cultiva. Williams y Stevens, como polos magnéticos de la poesía de Girri, la expanden desde su expresión intelectual hacia los órganos de los sentidos y desde la elocuencia latina hacia la sentencia anglosajona.

En sus “tributos” a Williams, Girri introduce algunos motivos de las “versiones” incluidas en el libro, aunque no sus temas. Así, la traducción del poema “Cada día”, en el que Williams piensa en Aristóteles y atraviesa un jardín, mira el pasto descuidado, un árbol, concluye: “Ninguna rosa es segura. Cada rosa es una / y esta, distinta de otra, / abierta del todo, casi como un plato / sin taza. Pero es una rosa, color /

de rosa. Se la siente rotar lentamente / sobre su tallo espinoso” (Girri, 1984, p. 136). Aunque las conclusiones sobre el poema no están en él, se deben acaso extraer del comienzo, de la expresión de un deseo imposible: que el poema ditirámico tuviese un estudio de Aristóteles «o que se conservaran sus apuntes», en contraste con la estrofa intermedia, el pasto crecido, el descuido, y de pronto la incierta rosa, pero que existe. No es un tratado de lírica recuperado, ni corrige la hierba desordenada de un jardín ajeno, pero ahí está, no es segura, la rosa del color canónico, abierta, absorta en la lentitud de su existencia que se cuenta en días. Girri no hace un poema a la manera de Williams y su tributo es casi un gesto, una alusión que sería imperceptible si traducción y homenaje no coexistieran en un mismo libro. El poema se titula “Expectativas al mediodía” y comienza así: “Para enlazarte, conectarte / con una madreSelva, / su inmutable / exterior de sarmen-tosa / y velluda mata, / trepadora y tierna, / y con lo exteriormente / vivo de una rosa, tallo espinoso, / hojitas” (1984, p. 111); luego el poema despliega su única, extensa frase, abriendo a derecha e izquierda, con desplazamientos gráficos del margen además de la abundante puntuación, el contraste o la yuxtaposición de ambas plantas, y sobre todo posibles maneras justamente de enlazarse o conectarse con ellas, que pasan por el cuestionamiento de la percepción.

Mientras que en el “día” de Williams el voto ocioso de que se encontrara una poética antigua para la poesía individual, no teatral, es borrado por la impresión, la cosa sensible que es la rosa, su color, su movimiento que no se puede ver, y de alguna manera se esfuma la idea del tratado y el deseo de un orden en jardines de pasto demasiado crecido, salvajes, y queda el “tallo espinoso”, la apertura de la flor, o como reza el lema de su poética, que es el epígrafe en inglés del libro de Girri: “¡Dilo! No ideas salvo en las cosas” (1984, p. 99). Girri, en cambio, duda de una percepción inmediata, y en su frase se manifiestan dudas, escépticas, empiristas o trascendentales: si “madreSelva y

rosa que sólo / lo serían en el mirar de tu subjetividad” (1984, p. 111), y por lo tanto no existirían si no fueran vistas, puesto que su forma coincide con su visión; o bien si al tocarlas, a pesar de la advertencia del tallo espinoso, se les reclama enfáticamente: “*Ya que fuera del vacío / no hay forma alguna, / y no hay / vacío fuera de la forma, / y no hay / objetos: ni la madre selva ni la rosa lo son*” (1984, pp. 111-112; cursivas en el original). Las cosas no están entonces más a la vista que las ideas, imágenes del pensamiento e imágenes de los sentidos. Pero la pregunta final asegura en todo caso la existencia del poema, como expectativa de un objeto independiente, rotatorio, ofrecido como forma para el pensamiento. Girri pregunta: “¿qué ilumina mis dedos, qué vibra / desde los desiguales bordes, extensos pedúnculos, / carnosas bayas?” (1984, p. 112); y se contesta con un mandato, similar al de Williams pero de orientación diferente: “Dilo, memoria, dilo”. Los elementos que aparecen como cosas en el poema no serían objetos de la percepción, sino motivos en la memoria, motivaciones en las palabras. ¿Cómo puede decir la memoria un tallo, unas hojas, la armónica asimetría de una flor? A través del poema, en el retorno de unas expectativas, y eso acaso ilumina los dedos del que escribe, le devuelve la percepción de las plantas en un mediodía, sin sombras, como un perfume recordado, reconocible.

Aun cuando las alusiones o las citas sean más amplias e incluyan el mismo tema del poema homenajeado, como en los dos que Girri titula “Ventaja del que ha muerto” (1984, pp. 116-118), que glosan el comienzo de la “Canción de primavera” de Williams “El que ha muerto / tiene una gran ventaja / sobre los demás” (Girri, 1984, p. 138), de todos modos, lo propio no deja de surgir inevitablemente. Así, inclusive, se ha podido llegar a decir que las numerosas traducciones de poesía norteamericana de Girri, de distintos autores, tienen entre sí una semejanza estilística. Se trazaría en tal sentido esta equivalencia: el traductor como autor; que necesariamente hay que invertir para

comprobarla: el autor como traductor. En un breve prólogo al *Homenaje a W. C. Williams*, justamente, Girri lo enuncia: “la idea era que en rigor ningún escritor repite jamás las frases que leyó o escuchó, las reescribe; expresar es reescribir” (1984, p. 97). Como si la elección de las frases leídas o escuchadas implicara ya la orientación de quien las retoma, fuese una traducción de una lengua de todos a la parcialidad de un modo de expresión. El acto de volver a escribir la frase ajena se convierte en la aclaración de lo propio. ¿Por qué precisamente esa frase, entre las infinitas que se recorren y se olvidan, requiere volver a escribirse, solicita un imperioso desglose? En todo caso, lo que importa es el proceso que va de la lectura a la escritura, la observación de ese modo de hacerse del poema. El resultado finalmente es una versión, como si se tratase de una traducción cuyo texto original se ha vuelto inaccesible o bien aguarda nuevas versiones que permitan conjeturar de qué se trata con mayor precisión.

En una entrevista con Enrique Pezzoni, que Girri agrega a su libro, “El hacedor en su crítico”, esta preocupación por el proceso de escritura, por la observación dirigida a la actividad de “hacer” poemas, es señalada desde un principio. Y Girri saca la siguiente conclusión de sus libros de la década de 1970 acerca de cuestiones de poética, por así decir: “En síntesis, tanto los poemas cuanto las reflexiones en prosa apuntan a una intencionalidad bien clara, la contemplación del objeto poético como producto y como proceso” (1984, p. 145). Ante lo cual Pezzoni observa que estas nociones de producto y de proceso se relacionan tanto con la lectura como con la escritura; y luego establece: “La lectura como una puesta en marcha de una maquinaria de significados. La lectura como una traducción del texto...” Girri lo interrumpe: “De hecho, desde un gesto cualquiera hasta el acto de crear, todo es traducción” (1984, p. 145).

El gesto, la simple percepción, traducen el mundo para alguien que reflexivamente puede continuar o ampliar su proceso de traduc-

ción hasta conformar algo exterior a sí mismo, el poema. Cuanto más impersonal parezca ese despliegue objetivo de la impresión traducida, más se parecerá a las cosas “tal cual son”. El prólogo del autor afirma con una pregunta la cercanía con el poeta traducido, que implica una semejanza entre modos de traducir el mundo a las palabras del poema: “¿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 a las cosas “tal cual son?” (1984, p. 97). Esta interrogación retórica confirma el lema de Williams acerca de una búsqueda del pensamiento sólo a partir de las cosas, de su observación. Claro que la percepción implicará la suposición de una moral de las cosas, la que las hace obedecer a lo que son, a su materialidad, pero también a su orientación, su lentitud, su movilidad, su modo de ofrecerse a los sentidos, o incluso su retorno a lo informe, su disolución. Una flor o un hipotético muerto son cosas en proceso, en trance de ser, que se ofrecen a la percepción como la sensible forma de la rosa, o se sustraen a los sentidos como la descomposición subterránea del apacible difunto.

Aparte de los poemas mencionados que figuran al final de gran parte de sus libros, Girri también realizó traducciones más extensas, de libros completos, que reiteran en general a los autores más significativos para su obra. Y además, tales versiones no sólo difundieron a los poetas en cuestión entre los lectores de poesía locales, sino que también enmarcaron un modo de leer, plantearon una ruptura tajante con las poéticas neorrománticas que parecían definir a la generación de Girri. Es posible citar en este sentido dos series de *Quince poetas norteamericanos* (1966 y 1969); *Poemas de Wallace Stevens* (1967); *Poemas de Robert Lowell* (1969); *Versiones* (1974), con cuatro secciones: poetas japoneses, hindúes, británicos y norteamericanos; *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters (1979); *Poemas de Theodore Roethke* (1980), *Poemas de Wallace Stevens*, *William Carlos Williams* y *Robert*

Lowell (1982); *La tierra yerma*, de T. S. Eliot (1988); y varios volúmenes de traducciones en colaboración, entre los cuales están *Poesía inglesa contemporánea* (1948), *Poesía norteamericana contemporánea* (1956), *Poemas* de Stephen Spender (1968), todos con William Shand; *Poesía italiana contemporánea* (1956), con Carlos Viola Soto; y *Retrato de una dama y otros poemas* (1982), de T. S. Eliot, con Enrique Pezzoni.

El mismo Girri era consciente de la progresiva despersonalización de su poesía, como parte de una búsqueda en la que se procuraba llegar al poema en tanto que objeto verbal eficaz, ya no válido para su adecuación a los sentimientos del autor, sino más bien incitante en su multiplicidad de relaciones, con su objeto, su retórica, su sintaxis y sus reelaboraciones de la poesía y la prosa existentes. Así se lo declaraba también a Pezzoni, poniendo de manifiesto su distanciamiento con respecto a la primera persona de escritos representativos en su momento, como “Soy lo que hago”.

De manera que la actitud general (lo que el poema “Soy lo que hago” expresaría), acaso consista en exigir que la realidad sea lo que pretendemos, y no *lo que es*. Ese poema estaría, dentro de mi evolución, en una etapa intermedia. O bien por carecer yo entonces de suficiente destreza en el manejo del instrumento, o bien porque el trabajo de indagación interior previo a la escritura del poema no había sido lo adecuadamente hondo y lúcido, lo cierto es que “Soy lo que hago” denota un conflicto con la realidad, no una desapasionada observación de la realidad tal cual es. Incluso la construcción, a partir de la primera persona del singular, es significativa. Ese *Soy*, que con los años desaparecería por completo de mis poemas (Girri, 1984, pp. 150-151; cursivas del autor).

¿Cómo sería esa realidad “tal cual es”, que no dependería de un yo, aun cuando el observador, su lenguaje, sean indisolubles de toda observación? Quizás, bajo el influjo de Williams, se trataba de una “poesía de observación” basada en una “lírica de percepciones”, como ya indicamos, pero nunca deja de estar presente otro polo, llamémos-

lo conceptual, influido por Stevens, donde se toma el poema, su lectura, la meditación del poema, la escritura en cuanto actividad como motivos de la poesía. En esa “casa de la mente”, parafraseando un título más, autor, lector, poema y motivo se unen en la constelación verbal objetiva de una cosa hecha en el mundo, no meramente percibida. Y este poema mental tampoco será algo inerte, entra en toda clase de metamorfosis, en sus frases se juega la ficción suprema de un lenguaje que drásticamente se aparta de las descripciones, del uso común, allí donde la lengua de todos se traduce a una singularidad: un poema de Girri no puede ser hecho por otro. Y en el “Tributo a W. S.”, en el penúltimo libro de una larga dedicación a escribir, se encuentra el epígrafe del homenajeado que dice: “Mi intención en la poesía consiste en alcanzar y expresar aquello que, sin ninguna definición particular..., todo el mundo reconoce que es poesía” (Girri, 1991, p. 113). La impersonalidad no terminará siendo tal vez una manera objetivizada de la mirada propia, una idiosincrasia extirpada de las formas expresivas o íntimas, sino la poesía sin atributos, una rareza que no le pertenece a nadie o que es resultado de la larga e inexplicable continuidad de un género milenario. En esa poesía, donde el autor simplemente interpreta ciertos aires en un antiguo instrumento, hay momentos de música y de ficción, expresiones y reflexiones, verso y prosa. Como se puede ver en la complejidad combinatoria, sintáctica, verbal de la etapa final de Girri, precisamente con el poema que abre su “Tributo a W. S.”, titulado “Interludio y fábula”.

El título alude a una interrupción, una suspensión de cierto proceso, que podría ser musical, rítmico, pero que de inmediato el poema refiere a la lectura. Alguien está leyendo: “Cautivo espontáneo, atado al libro, / no lo distraen al morador de la página / conjeturales seducciones” (Girri, 1991, p. 115). Sin embargo, quizá también la lectura, la absorción del lector en el libro, sea el verdadero interludio. De tal suspensión de toda otra actividad que no sea el mundo que lee no lo

distrae ni siquiera el carácter textual del objeto, así como tampoco una especie de referencia de lo que lee. ¿En verdad se trata de una pasividad, leer? En el poema, más bien pareciera un modo de obstinación, un cautiverio buscado. En lo que lee puede haber una fábula, que puebla el interludio con su fauna alegórica o moral. Aparecen entonces “agonistas / que lo convocan sin llamarlo, inerme”; se trata de dos animales, de los que suelen poblar las tradicionales fábulas, pero en este caso no hablan, sino que se diría que escriben, siguen los movimientos de sus propias sintaxis, despliegan sus cuerpos como retóricas, hacen pasos que marcan ritmos. Un dístico separado los presenta, arriba y abajo, “sobre el pino, musitar de grulla, / por huecos de césped, enhiesta víbora” (Girri, 1991, p. 115). Se produce entonces una lucha, un simulacro de combate que se acerca a la danza: fallidos picotazos del ave contra la respuesta agresiva del reptil. La grulla quiso cazar a la víbora, pero ésta se le escapa y hasta intenta morderla, de manera tal que, sin verbos conjugados, pueden tener lugar extraordinarios quiasmos: “desalentada y extenuada / grulla, cacería irresuelta, / ilesa víbora, intacto lustre, / sin menoscabo de astucia” (1991, p. 115). Así, ambos animales regresan a los árboles, a las sombras, a una especie de tregua que no se entrega todavía a la desatención, pues no es esfuma en sus movimientos, en su actual reposo, la posibilidad de nuevos “duelos”. ¿Qué queda de la escena de combate, plumas y picos contra escamas y dientes, que el lector cautivo ha seguido con fascinación? Justamente, una sentencia de fábula, el pensamiento de lo leído, aun cuando todavía la conciencia de una representación moral parezca pertenecer al texto, a sus actores: “vieja / primordial conciencia de haber deletreado / cómo en apuros de veras mortales / el valor es ánimo que no cede” (1991, p. 116). La grulla pudo ser mordida, la víbora devorada, pero no cedieron, deletrearon una máxima sobre la valentía de perseverar en su ser. No hablan entonces como los antiguos animales que dialogaban en torno a paisajes de bifurcaciones, de

decisiones de actuar o no, de modos de reaccionar, sino que en principio escriben, atacan, contratacan, y luego leen lo escrito, deletrean, sacan conclusiones.

El poema termina en una pregunta, la forma más arcaica y originaria de la elocuencia retórica, no sin antes afirmar que se sigue leyendo y tal vez se trate de un poema. No olvidemos que la sección es “Tributo a W. S.” y que puede pensarse en una serpiente alegórica también en un poema de Stevens, o quizá tan sólo se trata de su poesía en general, “de tanta soltura, lucidez de dicción”, donde por momentos se abre un plumaje de grulla, escudo de alas hacia un costado, y por momentos se muerde o se zigzaguea dejando sólo el “intacto lustre” de la víbora. Al final, de todas maneras, el lector sigue siendo sede de conjeturas, porque no se sabe si saca de la fábula la máxima del valor, del ánimo no concesivo. ¿Leer sin distraerse habrá sido su modo de no ceder? ¿E incluso de no ceder a la facilidad de una moraleja? “De tanta soltura y lucidez de dicción, / ¿cuánto hallaría / legible el extraño, / que grulla y víbora / ganaron y perdieron para instar / a difundir que lo débil / pudiera transformarse en fuerte, / lo fuerte delatarse débil?” (Girri, 1991, p. 116). Pero la pregunta no resuelve el poema, la misteriosa cautividad del extraño que lee, que lo lee, que se introduce de tal modo en el mundo allí escrito que ya nada lo puede sacar, ni siquiera la moral inestable de su fábula, de su tema.

El poema no habla de la debilidad y de la fuerza, de las variaciones de la fortuna y de la necesidad del valor ante los peligros, sino que escribe, hace otra lengua dentro de la lengua común; digamos que ilumina la posibilidad, la dicción, de una forma suprema, que no necesita seducir con temas ni saberes, que compone un ritmo inédito. Una frase de veintinueve versos, donde aposiciones, ablativos, verbos sin sujeto, harían imposible subordinar todo el conjunto movedido a una oración principal, este monstruo que despliega imágenes y conceptos, no pertenece al habla. Y los versos finales de la pregunta sobre

el poema, sobre lo que enseña la poesía, convierten lo legible en un misterio. El poema sucedió, se lo puede reconocer aproximadamente como lo que se llama poesía, legítima rareza. Su debilidad para transmitir un dato que no sea verbal es su fortaleza para hacer más vívidas las palabras, en su resistencia al ataque directo está su acción más perdurable. El poema no sólo espera ser traducido, como un original extraño depositado en silencio e inerte, sino que tiende su trampa, estira sus miembros para atar a otros, que serán la experiencia nueva de la poesía, nuevos poemas, y en consecuencias poetas.

Coda

En el año 2005, el escritor que firma como Washington Cucurto publicó *Las aventuras del Sr. Maíz*. En el libro se cuentan episodios que constituyen una pseudobiografía de un empleado de supermercado que llega a encontrar la vocación de escribir. Por lo tanto, el estilo del narrador y personaje tiene el tono de cierta oralidad y de esa manera comenta a los poetas que lee y que lo atraen hacia la literatura. Entre otros autores más ligados a una poesía realista, sorprende encontrar allí un capítulo titulado “Girri y yo”, cuando su nombre estaba siendo olvidado, no se editaban más sus libros una década después de su muerte y se lo catalogaba de poeta “difícil”, libresco, como si la poesía caducara con las modas. Cucurto comienza así, con esta constatación: “Por aquellos años era raro que un repositor leyera a Girri. Yo andaba repitiendo de góndola en góndola sus versos muchas veces, en apariencia fríos, pero fueron de los más emocionantes que leí” (2005, p. 49). Pero salvo por la mención de un poema en particular, la evocación se detiene en las traducciones, en la persistencia, la constancia y la manera de traducir poesía de Girri, que había modificado el panorama de lo que era posible leer, y por ende escribir, en la Argentina. La misma poesía de moda en la década de 1990, que empieza con la muerte de Girri, no sería explicable, con su perspectiva objetivista, su realismo, su incorporación de lo prosaico y su abandono de la ficción de

un yo sentimental, sin las versiones norteamericanas de Girri, sin su elocución “fría” para elegir los textos y ponerlos en castellano. A tal punto que todas sus “versiones” se parecen a sus poemas, o se vuelven puntos de partida para sus poemas, o los rematan como epílogos en todos sus libros. “Sus versiones de Williams, Stevens, Frost, Lowell, Creeley, me hacían imaginar tantas cosas bellas que hasta creía que todos esos nombres eran un invento de Girri o él mismo escribiendo como loco en todos los idiomas posibles” (Cucurto, 2005, p. 49). Así, las traducciones daban paso a nuevos temas, a la posibilidad de una poesía narrativa o conceptual, más prosaica y más urbana, que también construía posibles lectores de los poemas autorreflexivos de Girri. Vale decir: abría los caminos para nuevos escritores, que no mostrarían tanto una notoria influencia de su modo de escribir, sino que llegarían a ampliar todo lo que puede ser reconocido como poesía a partir de su inseparable e interconectada actividad de escribir y traducir poemas. El capítulo de Cucurto termina con estas palabras: “A veces pienso que el lector ideal de Girri fui yo y que él escribía y traducía sólo para mí. Al final de sus libros, cuando arrancaban las traducciones, debía decir: ‘Son para vos, Cucu’” (2005, p. 52).

La poesía, traducción de observación y de percepción, traducción también de libros y de cuadros, traducción de traducciones, al fin renovaría, como un don en la lengua, la forma del poema. La voz podrá escribirse sobre tramas más abiertas o más cerradas, versiones libres o literales, siluetas sombreadas o colores definidos. Girri podrá ser un nombre que hizo aparecer otros nombres y una dicción que cambió las ideas de poesía, pero en las cosas, en lo materialmente escrito.

Referencias bibliográficas

- Cucurto, W. (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona.
- Eliot, T. S. (2004). *El bosque sagrado*. Madrid: Cuadernos de Langre.
- Girri, A. (1977). *Obra poética I*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1978). *Obra poética II*. Buenos Aires: Corregidor.

- Girri, A. (1980). *Obra poética III*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1981). *Homenaje a W.C. Williams*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Girri, A. (1984). *Obra poética IV*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1988). *Obra poética V*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1991). *Obra poética VI*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lukács, G. (1999). *Teoría de la novela*. Madrid: Círculo de lectores.
- Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Madrid: Editorial Trotta.

El poema y la traducción. Apuntes para una tradición argentina

Santiago Venturini

Hasta entrado el siglo XX, cualquier reflexión sobre la traducción poética –ese “problema menor pero también muy pertinente”, dirá Borges (2000, p. 75)– estaba obligada a enfrentar, antes de intentar avanzar en cualquier dirección, un obstáculo: la idea de la intraducibilidad de la poesía. Esta sombra que amenazaba las posibilidades de la práctica era la misma que había amenazado, desde la antigüedad, a la traducción en general, bajo la forma de esa “alternativa paralizante” mencionada por Paul Ricoeur (2005, p. 35), la dicotomía traducible/intraducible. Tal como lo ha señalado Jacques Derrida en relación con los conceptos metafísicos, una dicotomía “nunca es el enfrentamiento de dos términos, sino una jerarquía y el orden de una subordinación” (1972, p. 371), y en la dicotomía traducible/intraducible, el segundo término funcionó como un valor dominante, y la traducción, puesta siempre bajo sospecha, se definió históricamente como una práctica fallida o, al menos, dudosa. Ya no resulta necesario detenerse en esta cuestión; algunas décadas de reflexión sobre la traducción han hecho que esa disyuntiva –contradicha incesantemente, en el plano material, por las traducciones mismas– lejos de desaparecer, se relativizara, y habilitaron un pensamiento sobre los alcances reales de la traducción. Al dejar de ser pensada como una práctica estrictamente

lingüística, y al ser cuestionadas otras dicotomías –como “original/traducción”, donde, de más está señalarlo, el primer término se impone sobre el segundo–, la traducción comenzó a ser pensada, gracias al aporte de los denominados *Translation Studies* y sus derivaciones, como un fenómeno de largo alcance en la configuración y la dinámica de las culturas nacionales, así como también de la hoy tan mencionada “literatura mundial”.

Es cierto que la poesía, definida como una especie de absoluto literario, parece tener un estatuto diferente frente a la traducción. Como discurso, como forma, como organización sensible de la lengua, como apoteosis de la forma, la poesía *resiste* a la traducción. Demasiado perfecta para poder ser traducida. Antoine Berman leyó el vínculo entre poesía e intraducibilidad en términos de una definición misma de la poesía:

Que la poesía sea “intraducible”, eso significa dos cosas: que no *puede* ser traducida, a causa de ese vínculo infinito que instituye entre el “sonido” y el “sentido”, y que no *debe* serlo, porque su intraducibilidad (como su intangibilidad), constituye su verdad y su valor. Decir de un poema que es intraducible es el fondo decir que es un “verdadero” poema (1999, p. 42).

Esta cuestión aparece en numerosas reflexiones sobre la tarea. En su célebre *Defensa de la poesía*, Shelley habla de la “inutilidad de las traducciones” y compara a la traducción de un poema con un experimento absurdo: “fundir una violeta en un crisol para descubrir el principio formal de su color y de su aroma” (1978, p. 25). El menosprecio de Shelley no es casual, sino más bien romántico. El traductor Rolando Costa Picazo señaló que la intraducibilidad de la poesía constituye uno de los “grandes clisés de la historia literaria sobre todo del período romántico”, por la mala calidad de las traducciones producidas en este período, pero sobre todo por la definición de la poesía como un inefable (2003, p. 133). Henri Meschonnic asiente; la idea de la intraducibilidad de la poesía es una idea del romanticismo: “Parece

que Coleridge fue el primero en escribirlo. Idea romántica. Fechada. No está dicho que vamos a pensarlo siempre” (2007a, p. 123). Ahora bien, es cierto que lejos de responder solo a los prejuicios de un período o un movimiento, la afirmación de la intraducibilidad de la poesía se extendió largamente en el tiempo, tal como lo prueba la ya conocida afirmación que Jakobson pronunció desde la lingüística, en 1959: “la poesía es, por definición, intraducible” (1975, p. 77).

Este artículo abordará una serie de *paratextos de traductor* en busca de una posible tradición de pensamiento sobre la traducción poética en Argentina. El término “tradición” puede resultar excesivo en su ambición, y se agota tal vez en la prepotencia de un título; de lo que se trata, más bien, es de la reconstrucción de un pensamiento sobre la traducción de poesía, hecho a partir de fragmentos, de retazos: declaraciones, afirmaciones, representaciones sobre la tarea de traducir poesía –que son, al fin y al cabo, definiciones, afirmaciones y representaciones de la poesía, ya que unas no pueden deslindarse de las otras–. Acotar dicha “tradición” a nuestro país obedece más a la necesidad de fijar un límite que al verdadero alcance de esa tradición, ya que las diferentes posiciones sobre la traducción que aparecerán aquí se relacionan con un pensamiento sobre la misma que excede el marco nacional.

Los materiales para la reconstrucción de este pensamiento serán algunas traducciones canónicas en la cultura literaria argentina –las traducciones de la *Divina Comedia* firmadas por Bartolomé Mitre o Ángel Battistessa; o la de *Las flores del mal*, firmada por Nydia Lamarque, por ejemplo–; asimismo, se recuperarán algunas reconocidas “antologías de traducción” (Frank, 1998, p. 13) publicadas en nuestro país, en especial aquellas que exponen una reflexión sobre la tarea de traducir, algo que no es tan frecuente como podría suponerse –no se encuentra ninguna reflexión de este tipo en la célebre *Antología de la poesía surrealista*, de Aldo Pellegrini, por ejemplo–. En parte por-

que son el resultado de operaciones demasiado evidentes de selección, clasificación e interpretación de obras y autores extranjeros, en las antologías la justificación de estas operaciones¹ suele imponerse por sobre la reflexión acerca de la traducción que, no obstante, no es menos decisiva. Esta ausencia puede obedecer a criterios editoriales (como aquellas antologías pensadas para el gran público, que pueden prescindir de un dispositivo paratextual elaborado) o, en muchos casos, a la voluntad del traductor; lo cierto es que muchos traductores han reflexionado de forma más o menos acotada, y de ese modo contribuyeron a darle forma al pensamiento que interesa a este trabajo.

La reconstrucción de este pensamiento es, si no azarosa, incompleta, dado que no puede abarcar todas sus manifestaciones ni inflexiones; reconocerá algunas definiciones recurrentes, conceptualizaciones reiteradas, insistencias. Es un trabajo preliminar, que puede y debe complejizarse, dado que se basa en el rastreo de representaciones de la traducción, pero no lleva a cabo el cotejo con las decisiones tomadas por los traductores, es decir, con las estrategias de traducción implementadas. Estas notas fragmentarias casi no exceden –aunque lo hacen en un par de ocasiones–, la declaración de intenciones de los traductores.

Apuntes para una tradición

Si bien el posicionamiento de Borges frente a la traducción es cambiante e, incluso, contradictorio (Muschiatti, 2014, pp. 178-199), sus observaciones sobre la práctica –y, en especial, sus críticas a ciertos lugares comunes y esquematismos–, son “luminosas” (Pastormerlo, 2001). En “La música de las palabras y la traducción”, una de las seis conferencias que dicta en Harvard entre octubre de 1967 y abril

¹ Cuestión que el poeta y traductor Raúl Gustavo Aguirre resuelve de una forma lacónica en la introducción a su antología *Poetas franceses contemporáneos*, al declarar sobre la selección de autores: “Incluyo sólo aquellos que significan algo para mí” (1974, p. 9).

de 1968, el escritor afirma: “nunca se juzga verbalmente una traducción. Podría ser juzgada verbalmente, pero nunca lo es” (2000, p. 93). Borges no insiste solo en el hecho de que al juzgar la calidad de una traducción se esté juzgando su relación con la obra en lengua extranjera, sino también en el hecho de que nunca se lee la traducción como texto autónomo, su lectura es inseparable del original. Por eso afirma que, aunque *Blumen des Böse*, la traducción alemana de *Les fleurs du mal*, sea “mejor que el libro de Baudelaire”, y Stefan George, su traductor, sea “un artesano mucho más hábil” que el poeta francés, en cada línea que lean, los lectores estarán pensando “en el contexto de la vida entera de Baudelaire” (p. 93). Esta constatación borgeana, que resulta interesante dado que podría conducir a un nuevo modo de valorar las traducciones y de comprenderlas como (re)escrituras, sirve en cambio, en la mayor parte de las reflexiones sobre la traducción literaria, para demostrar su inevitable fracaso.

Esta fatalidad de la traducción constituye, como lo señalamos, un lugar común. El primero de los tres tomos de *La traducción literaria. Antología del poema traducido* (1965), a la que volveremos más adelante, constituye un extenso ensayo sobre la traducción literaria, firmado por el compilador de la antología, Lysandro Galtier. En una de las páginas de ese vago y ecléctico ensayo –los títulos de los apartados van desde “La lengua francesa y la traducción” hasta “La máquina electrónica automática que hace poesías prosificadas”–, Galtier, también traductor, señala: “es preciso reconocer que la traducción del libro ha sido un mal necesario” (1965, p. 21). La sentencia, leída en el preámbulo a una antología de cientos de poemas traducidos, muestra el dilema de la traducción, su paradoja (y, al mismo, lo insignificante de esa paradoja en relación con la práctica): la de llevarse a cabo de todas formas, aunque esté condenada, a priori, o en términos absolutos, al fracaso.²

² El segundo y el tercer tomo constituyen la antología propiamente dicha: “586 poemas traducidos por 213 traductores, correspondientes a 210 poetas” (Galtier II, p.

El prólogo de Bartolomé Mitre a su traducción de la *Divina Comedia* (1889-1897), “el primer paratexto importante de una traducción en la Argentina” (Willson, 2019, p. 235), tiene el elocuente título de “Teoría del traductor”. Mitre expone allí una teoría, fuertemente prescriptiva y sostenida en el axioma de traducir “al pie de la letra” (1923, p. VII). Para Mitre, la mayor ambición de una “buena” traducción es la reproducción del original, hasta en su aspecto cuantitativo –habla de una “interpretación matemática” (1923, p. X)–, lo que supone una suerte de *grado cero* de traducción, dado que la traducción no debe apartarse del original ni siquiera en la cantidad de versos, la métrica, ni en “la claridad de las ideas”. Es decir, la traducción debe aspirar a ser el original en otra lengua. Mitre cree que el traductor, como “ejecutante” de un “método riguroso de reproducción de interpretación –mecánico a la vez que estético y psicológico–” (p. IX) debe copiar “las ideas y las imágenes del original, con su fisonomía propia, su metro, su ritmo y sus formas poéticas, y hasta con su misma combinación de consonantes” (p. XX). A pesar de la rigurosidad de su método, su traducción, definida por él como “la más literal y la más fiel que se haya hecho, así en castellano como en otros idiomas”, consigue reflejar “débilmente” el “estilo dantesco” (p. XX). Dado que la traducción siempre, e inevitablemente, implica una reescritura, ni siquiera la literalidad más pautada puede evitar la transformación del texto extranjero en otra cosa. No obstante, Mitre considera que la traducción es una tarea fundamental porque las “obras clásicas” deben “asimilarse a todas las lenguas” y porque la *Divina Comedia* “es uno de esos libros que no pueden faltar en ninguna lengua del mundo cristiano, y muy especialmente en la castellana” (p. XIII).

7). Mientras que el segundo tomo presenta traducciones a nuestro idioma de poetas extranjeros –desde Homero hasta Dylan Thomas, ordenados cronológicamente–, el tercero aparece como una antología de la “extraducción”: reproduce las versiones a otras lenguas de poetas que escriben en castellano.

Otra vez, el fracaso de la traducción es la contraparte de su necesidad: un “mal necesario”. En la introducción a su traducción de la *Divina Comedia* (1972), Ángel Battistessa expresa esta contradicción, de forma ambivalente:

Algo hay, sí, quimérico en esta tarea, pero también realizable y plausible. Traducir es un acto de servicio. Todo aboga en favor de la denostada tarea, aunque desde luego se comprende que una traducción, aun la mejor lograda, no puede constituirse en el equivalente absoluto de las páginas primigenias (1972, p. 52).

La traducción se aloja así en las mismas coordenadas en las que la coloca Jacques Derrida en su relectura del mito bíblico de Babel: una práctica a la vez, “necesaria e imposible” (1985). Esta doble condición es un supuesto, una suerte de a priori que está en el origen de todo pensamiento sobre traducción. El caso de la traducción poética es, como lo señalamos en la introducción, particular. A diferencia de la traducción de otros géneros –especialmente la novela, considerada la forma literaria traducible por excelencia– la traducción de poesía parece haber quedado atrapada en una serie de dilemas y decisiones –pensemos, por ejemplo, en ese nudo que da lugar todavía a discusiones: la traducción de la rima–. A partir de estos dilemas y de las opciones excluyentes que postulan, la traducción se vuelve una práctica donde se recortan diferentes posiciones. Estas posiciones están en conexión, claramente, con una representación de la poesía. Como lo ha señalado Henri Meschonnic, “una traducción muestra en primer término su representación del lenguaje y de la cosa literaria, antes de mostrar lo que se considera que ha traducido” (2007b, p. 22).

Uno de esos dilemas es la ya tediosa disyuntiva entre literalidad y libertad como valores y estrategias de traducción, disyuntiva que se remonta a la antigüedad, reproducida en oposiciones como la de San Jerónimo, entre palabra (*verbum*) y sentido (*sensum*). La dicotomía literalidad/libertad tiende a ser presentada como definitiva, cuando

en realidad no resulta tan inteligible, dado que la definición de los términos que la componen está lejos de ser unívoca y es posible asignarle a cada uno diferentes alcances. Si la libertad parece un valor de fácil definición –como se advierte en aquellos ejercicios a los que ni siquiera les interesa ser definidos en términos de “traducción”, como las *Imitations* de Robert Lowell–, la definición de literalidad es más ambigua, aunque a simple vista no lo parezca. En ciertos casos, además, la afirmación de la literalidad como valor da lugar a estrategias de traducción que podrían ser fácilmente calificadas de “libres” (un ejemplo frecuente es, en la traducción de versos rimados, las torsiones sintácticas y la proliferación de hipérbaton llevadas a cabo para mantener la rima). En este sentido, tal como lo señala Borges, en la literalidad...

el anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañez de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira (2011, p. 381).

La cita proviene de un ensayo temprano, “Las dos maneras de traducir” (1926), en el que Borges relaciona a cada término con una concepción de la literatura. En ese ensayo, Borges “supone” la existencia universal de dos clases de traducciones: una literal y otra perifrástica. La primera es la que practican las “mentalidades románticas”, para las cuales la literalidad es signo de fidelidad a la individualidad del artista: “¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!” (p. 381). La traducción perifrástica, por otra parte, es la que practican las “mentalidades clásicas”, interesadas no por el sujeto creador sino por la obra misma, interés que las exime de los dilemas de la fidelidad, ya que por la creencia en la perfección formal toda obra extranjera debe sufrir un trabajo de adaptación.

Al menos hasta mediados del siglo pasado, la literalidad aparece como un valor explícito en la práctica de la traducción poética en

Argentina, un valor que ignora la distinción borgeana que acabamos de repasar, porque no distingue individualidad de obra, es totalizante. Así lo demuestra el prólogo del Bartolomé Mitre, un prólogo que establece además otras normas, como la utilización del verso como unidad de traducción del poema, y no la prosa, que aparece históricamente como una opción válida e incluso frecuente para la traducción de poesía, pero que en Argentina constituye más bien una excepción.

En la introducción a su antología *De los grandes románticos. Poesías de Vigny, Lamartine, Hugo y Musset* (1923), Carlos Obligado comienza definiendo a la traducción como una actividad de ocio, fruto de las “horas libres de mi vida campestre” (1923, p. 11). Una dura actividad, no obstante, una “durísima empresa” en la que se vio obligado a luchar “cuerpo a cuerpo con esas creaciones inmortales” (p. 13). En esa lucha es necesario saber en qué momento desistir, porque no todo es traducible –solo un “desorejado” (p. 13) sería capaz de atreverse a traducir algunos poemas de Verlaine–. En un momento, Obligado plantea “el asunto de la Fidelidad (con mayúscula y todo)” (p. 18). Y aunque considera que el traductor es incapaz de ser “propriadamente fiel”, afirma:

Hay, con todo, una suerte de fidelidad posible, y es la que atañe a las calidades exteriores, a la fisonomía del original poético, que sin duda lo define en mucha parte. Quien la observe, empleará los metros mismos, se ceñirá a una estricta correspondencia en el número de versos, y reproducirá la combinación estrófica en que se desenvuelve el modelo (p. 19).

Esta es un tipo de fidelidad, la que exige la copia de la fisonomía del original, de ahí la necesidad de conservar “la rotundidad de las rimas originales” –evita la rima de *ll* con la *y*, porque “se me antoja feuchita” (p. 20)–. Aunque Obligado postula otra fidelidad, para lo cual se apoya en un razonamiento de Benedetto Croce: la verdadera fidelidad es la que obliga a la traducción, a partir de su semejanza con el original, a configurarse como una “obra de arte” que tiene una existencia

autónoma. Desde esa doble exigencia de semejanza y autonomía puede leerse el soneto en francés de su autoría que Obligado le dedica a los cuatro románticos que traduce, un lamento por la profanación de la traducción que se cierra con el verso: “J’ai versé l’urne d’or dans mon urne d’argile” (“Vertí la urna de oro en mi urna de arcilla”).

Años después, Nydia Lamarque también hace de la literalidad un centro, en su traducción de *Las flores del mal* (1948), la primera traducción del libro de Baudelaire en Argentina. La devoción de Lamarque por la figura del poeta francés ocupa gran parte del prólogo a su traducción, devoción que la lleva a emprender una especie de reivindicación moral de Baudelaire. Lamarque se detiene, además, en su “técnica” de traducción, a través de la ejemplificación de ciertos procedimientos adoptados. Estos procedimientos responden a su “metodología”, resumida en la pretensión –tomada de Chateaubriand traductor del *Paradise Lost* de Milton– de “calcar los poemas de Baudelaire sobre un vidrio” (1948, p. 31). El riesgo de tal afirmación es evidente, y ayuda a enumerar algunas de las marcas propias a esta traducción: la principal, tal vez, es la reproducción de la métrica y la prosodia, que supedita todas las demás elecciones y que implica el mantenimiento de esquemas de rima, cuyo efecto es la complejización de la sintaxis, la comprometida articulación del sentido del verso y la adición de nuevos términos o la eliminación de otros con el fin de satisfacer este imperativo métrico.

En el ya mencionado ensayo que ocupa el primer tomo de la antología *La traducción literaria. Antología del poema traducido* (1965), Lysandro Galtier se detiene otra vez en la oposición literalidad/libertad que redefine, retomando a Georges Chapman, en términos de “literalismo” y “librismo”. Galtier critica, recurriendo a diversas citas, ambas opciones: a la primera porque no logra ser “más que el reverso de un tapiz” –metáfora de la traducción que tuvo diferentes referencias a lo largo de la historia, además de Cervantes–; a la segunda, por-

que “repugna la dignidad de las palabras, cae en las interpretaciones. Y las interpretaciones, ya lo sabemos –ya lo sabe el lector– no son aptas, sino contrarias a la legítima ejemplaridad, al carisma de la fidelidad de un texto” (1965, p. 19). La idea de la interpretación –o interpretaciones, porque el riesgo es la pluralidad– como un movimiento desleal al texto que se traduce dado que desplaza el foco del texto a la recepción del lector-traductor –como si pudiera ser de otro modo–, se sostiene en un imaginario sobre la lengua y la literatura como configuraciones incorruptibles pero también transparentes, y acaba por reducir a la traducción a una operación lingüística; al mismo tiempo que Galtier define a la práctica como un “ejercicio espiritual” o “un manipuleo suntuoso de los misterios” (p. 24), dictamina que su éxito se encuentra por fuera del errático trabajo hermenéutico que supone toda lectura. La discusión sobre la oposición entre *literalismo* y *librismo* recorre todo el apartado y se reitera en las cuestiones en las que se detiene Galtier, como la ya clásica alternativa planteada por Friedrich Schleiermacher en 1813 –que puede resumirse en estos términos: o se acerca al autor al lenguaje del lector o se lleva al lector al lenguaje del autor– o la célebre polémica entre Arnold y Newman sobre la traducción de Homero, a mediados del siglo XIX.

Desde el siglo XIX, y a lo largo del siglo pasado, la noción de literalidad aparece en los discursos de diferentes traductores/as de poesía como un concepto que, aunque aparenta ser unívoco, no lo es. Los traductores tienen sus propios supuestos sobre las implicancias de esta noción, que no aparece definida sino sugerida a través de la exposición fragmentaria de una “técnica” de traducción. En tanto valor de traducción, la literalidad tiene como constante la promesa de una semejanza integral con el texto extranjero –“la obra del traductor no ha de tener un verso más ni un verso menos que la obra original”, afirma Lamarque (1948, p. 39)–, de una reescritura mimética y controlada, aunque las estrategias para cumplir con esa promesa sean a

veces ambiguas o contraproducentes, en parte por lo excesivo de la promesa, porque se trata de una promesa que suele desconfiar o poner bajo sospecha la posibilidad de lo que emprende: una traducción.

En los paratextos de traductor que revisamos aparece, además, una concepción claramente dicotómica del poema, articulado en las dos dimensiones de la forma y el fondo, y todas sus posibles variantes. Mitre habla, por un lado, de “la fisonomía”, el metro, las “formas poéticas” y, por el otro, de las “ideas e imágenes”; Obligado repite los mismos términos (1923, p. 19); Lamarque lo enuncia así: “la poesía no es solo concepto, es también forma. Así como no es sólo forma porque es también concepto” (1948, p. 39). Henri Meschonnic ha señalado que durante mucho tiempo la traducción quedó atrapada en el paradigma del signo y en su discontinuidad (discontinuidad entre lenguaje y cuerpo, entre voz y escritura, entre palabra y cosa, entre sentido y sonido). Este paradigma coloca a la “cosa literaria” en la encrucijada, insorteable para la traducción, de la forma y el contenido –“como si el sentido fuera, él, una sustancia” (Meschonnic, 1995, p. 514)– y sostiene una representación de la poesía como “el colmo de la forma” (514). Para Meschonnic, en estas coordenadas, la traducción no logra sino borrar al poema³: “Si uno se sitúa en lo discontinuo del signo lingüístico para traducir un poema, no traduce el poema, sólo se traduce de una lengua a otra lengua” (2007b, p. 117). Meschonnic afirma que en la mayor parte de las traducciones se procede desde categorías de la lengua (el signo, la palabra) y no del discurso: se traduce desde el signo y su incapacidad de pensar lo continuo del lenguaje, y “el poema no está hecho de signos, aunque lingüísticamente sólo esté compuesto de signos. El poema pasa a través de los signos” (2007a, p. 73).

³ Es necesario señalar que la noción de poema “desborda la definición tradicional, que es esencialmente una definición formal: los poemas en forma fija. Ella engloba todo lo que se puede llamar artes del lenguaje. En este sentido, una novela no es una novela más que si tiene poema en ella” (Meschonnic, 2009, p. 28).

En otros paratextos de traductor posteriores, la literalidad deja de aparecer como un valor tan explícito de la traducción, para promover otro pensamiento del poema. En 1967, Ediciones del Mediodía publica en Buenos Aires la *Obra poética* de Stéphane Mallarmé –no es una edición de la obra completa–. Su traductor, Blas Matamoro, expone en “El lenguaje mallarmeano (estudio teórico)” que abre la antología, su idea de traducción:

No concebimos la traducción como esa extraña tarea de entrelazar ajedrez con masoquismo y tratar de reproducir en cierta cantidad de sílabas acentuadas de manera uniforme cierta cantidad de efectos poéticos, inmediatamente verbales, que comporta el original de la pieza poética. Preferimos no hablar siquiera de traducción sino de versión. El traductor de poesía (...) no es un medidor de efectos poéticos mezcla de perito en idiomas, sino un creador poético. Y subrayo lo de creador para que no se lo confunda con un simple hacedor de poesía de imitación (...) Traducir poesía implica tomar un concepto poético prestado y elaborar de allí en más una pieza original en el idioma que se maneja (1967, p. 28).

El primer tramo de la cita se aleja definitivamente de esa concepción de traducción que observamos antes en Mitre, Obligado o Lamarque, guiada por el deber de la correspondencia y la semejanza. Matamoro propone, además, un desplazamiento en la definición del traductor: de *mediador* a *creador*, una variación trascendente que acerca el trabajo del traductor al del poeta. Es en este punto donde se hace presente ese término que, si bien ya había aparecido antes –Obligado lo utilizaba en su antología–, se volverá más frecuente para definir el resultado de la traducción poética: la “versión”. Por el modo en que lo enuncia, para Matamoro una “versión” pareciera ubicarse por debajo de una “traducción”: “preferimos no hablar siquiera de traducción sino de versión”. En todo caso, la versión asume, por un lado, la provisoriedad o la inferioridad del resultado –en su *Antología Poética* de Ezra Pound (1963), Carlos Viola Soto define a sus traducciones

como un “ensayo de versión” (1963, p. 21)–, pero también coloca el énfasis en la autonomía del poema traducido, y en el trabajo de reinvencción del poema extranjero.

La noción de “concepto poético” parece avanzar, asimismo, en esta dirección, dado que ese concepto es una abstracción que construye en parte el traductor en su lectura del poema extranjero. Hacia el final del prólogo de *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual* (1969), publicada en Venezuela, Alberto Girri –que también utiliza el término “versión” para sus traducciones– señala:

En cuanto a las versiones en español de los poemas, confiamos en haber evitado algunas de las tentaciones más corrientes en este tipo de labor. La de caer en la traducción “personal”, especie de interpretación que suele transformar el texto original en una caricatura; la de la recreación o “imitación” poética, asiduamente practicada por los escritores del pasado, sobre todo con textos clásicos; y la de intentar seguir el consejo de Pound, irrealizable y absurdo, de traducir empleando el lenguaje que el autor original hubiera usado si su lengua hubiera sido la del traductor (*the language the author would have used had he been writing in the translator's language*). Sin exagerar lo literal, pero tampoco evitándolo sistemáticamente, hemos buscado la solución menos brillante, aunque quizás la más honesta: dar una aproximación al pensamiento poético de cada autor, su tipo de lenguaje e imágenes, lo mismo que algunas modalidades en la estructura de los poemas, a pesar de que los resultados corran el riesgo de ser calificados de impersonales, y aun de sombras de las composiciones traducidas” (1969, pp. 12-13).

En la cita aparece una definición de la traducción que comienza por rechazar la apropiación excesiva del poema extranjero, aquello que Antoine Berman llama la “mala libertad”. Para Berman, “la más arrogante de esas libertades es la del poeta que, en nombre de La Poesía, encaja su propia poética en la del original” (1995, p. 48). Girri lo rechaza, aunque él mismo ha sido acusado, más de una vez, de ha-

ber ejercido esta libertad (se adelanta él mismo a una posible crítica, cuando señala hacia el final que los resultados podrán ser juzgados de “impersonales”, un término con el que el mismo ha definido su propia poética). En la segunda parte de la cita, aparece la noción de “pensamiento poético”, que incluye para Girri, el “tipo de lenguaje e imágenes” del autor que se traduce. Hay, entonces, una distancia importante con el modo en que la traducción poética era definida hasta mediados del siglo XX.

En su antología *Poetas franceses contemporáneos* (1974), Raúl Gustavo Aguirre le dedica unas pocas líneas a sus “versiones”, como también elige llamarlas, y en el mismo sentido en que lo hace Matamoro: “Las que doy son *versiones* (la palabra es muy justa), que me parecen más o menos aceptables, según la peculiaridad de cada poema” (Aguirre, 1974, p. 11). En esas líneas, Aguirre habla de “la máxima fidelidad posible”, aunque renuncia rápidamente a ese término; resucita la intraducibilidad de la poesía y enuncia luego una estrategia global de traducción: “he tratado de trasponer siempre el *significado estético*, respetando al extremo el sentido semántico” (p. 11). Esta estrategia podría identificarse con uno de los cuatro métodos de traducción poética que James Holmes, fundador de los *Translation Studies* y traductor de la poesía neerlandesa, identificó hace algunas décadas. Uno de esos enfoques, según Holmes, “entra en vigencia en el siglo XX”: la “forma orgánica” (*organic form*) o “forma derivada del contenido” (*content-derivative form*), una modalidad de traducción en la que el traductor toma como punto de partida no la forma del original sino el material semántico, material que adopta la singular forma poética que la misma traducción construye (Holmes, 1994, p. 27). Sin embargo, la noción de “significado estético” parece ser más compleja e implica, como la de “concepto poético” postulada por Matamoro o la de “pensamiento poético” de Girri, un trabajo de abstracción a partir de todos los signos observables –versificación, rima, sintaxis, adjetivación, etcétera– del

poema. Ese significado estético puede descansar, por ejemplo, en la versificación como “componente significativo de primer orden”, es lo que obliga a Aguirre a adoptar otras estrategias de traducción (así, algunas de sus “versiones” de Stéphane Mallarmé serán sonetos).

A través de nociones como “concepto poético”, “pensamiento poético” y “significado estético”, los tres prólogos de traductor que revisamos piensan a la traducción como un trabajo de reescritura del poema extranjero que siempre es resultado de un movimiento interpretativo capaz de identificar ciertos rasgos dominantes o idiosincráticos; ese trabajo ya no aspira a la ubicuidad de la semejanza, no es totalizante, sino más bien selectivo. Dentro de esos rasgos hay algunos que, si bien continúan siendo trascendentes, tienen un carácter menos determinante en la traducción. Es el caso de la rima, que ya mencionamos, uno de los escollos históricos de la traducción poética. Tal como lo observamos en la “Teoría del traductor” de Mitre, las versiones de Obligado o el Baudelaire de Lamarque, la rima es un rasgo decisivo de la literalidad a la que aspiran estos traductores. Ahora bien, cuando Ángel Battistessa traduce la *Divina Comedia* más de medio siglo después de Mitre, decide “prescindir de la rima” para conservar “el nítido desarrollo sintáctico que preserva el suspenso de lo narrado” (1972, pp. 54-55). Lo mismo sucederá cuando Ulises Petit de Murat traduzca *Las flores del mal* en 1961, en prosa y no en verso, o cuando varias décadas después Américo Cristófalo, siguiendo a Meschonnic, señale en el prólogo a su traducción del mismo libro de Baudelaire que “la métrica y la rima, la versificación académica, no son estrictamente portadoras de sentido (...) Esta traducción está hecha en esa conjetura” (2006, p. XXVI).

Sin dudas, esta modificación en las prácticas de traducción –que podría ser pensada, por su regularidad, como una norma de traducción en el sentido de Toury– está en relación con cambios que se producen en el ámbito de la poesía argentina. Ya es sabido que desde

comienzos del siglo pasado se produjo la consolidación definitiva del verso libre –ese verso que, como ya lo advertía Eliot en 1917, no existe, porque ningún verso es realmente libre⁴–, fenómeno que también tuvo lugar en la poesía argentina. En un artículo que originó un pequeño debate entre poetas y traductores (poetas-traductores) hace poco más de una década, Pablo Anadón sostenía que “A partir de la generación de los años 60, (...) el imperio del verso libre se extiende con una omnipresencia ominosa casi absoluta en las traducciones de poesía, imperio que se prolonga hasta el presente” (Anadón, 2007, p. 105). Ese debate, que es una discusión sobre la definición misma de la poesía, y que no podremos desarrollar ahora –lo hemos desarrollado en otro lugar (Venturini, 2012)–, se basa en lecturas contrapuestas de esa “omnipresencia ominosa”. Mientras que algunos, como el mismo Anadón, consideran que el predominio de traducciones en verso libre condujo a “una imagen distorsionada de la poesía moderna”, dado que eludió la dimensión métrica de muchos autores modernos para favorecer una imagen más informal⁵, otros, como el poeta y traductor Jorge Aulicino, creen que el problema no es la intraducibilidad de las formas regulares ni tampoco el verso libre, sino una concepción “órfica” de la poesía que cae en la “mistificación” de la lengua extranjera (Aulicino, 2010, p. 42).

⁴ “Prescindir de la rima no es un salto hacia la facilidad; por el contrario, impone una tensión mucho más severa. Al eliminar el eco confortante de la rima, queda de manifiesto de modo más inmediato el éxito o fracaso en la elección de las palabras, en la estructura de la frase, en el orden” (Eliot, 1917, p. 92).

⁵ Una hipótesis similar a la que décadas atrás expresaba Efrin Etkind en su libro *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. El arte en crisis del título es la traducción de poesía, a la cual Etkind ve afectada por una catástrofe: la transformación del verso libre en la forma dominante para la traducción de poemas. Los traductores franceses, afirma el autor, han renunciado a traducir el verso (X). Por esta razón, Etkind no duda en afirmar que “si en poesía el verso libre está en el origen de cierta renovación, en la traducción ha agravado una crisis ya avanzada” (1982, p. 29).

Cuestiones como esta permiten advertir algunas de las variaciones en los modos de pensar y definir la traducción de poesía en Argentina; el rastreo de estas variaciones podría extenderse –la exhaustividad es imposible–. Dicha prolongación permitiría, sin dudas, reforzar algunas de las observaciones que hemos hecho, pero arrojaría también nuevos datos para matizar o incluso contradecir estas observaciones. Aunque los modos de pensar la traducción de poesía han variado, y aunque la poesía en lengua extranjera no ha dejado de ser traducida, como tampoco ha dejado de intervenir en el panorama local, en ocasiones de forma contundente, quizás hay una constatación que permanece imperturbable, porque ya estaba en el origen: el pensamiento acerca de la traducción de poesía parece continuar atrapado en una antigua encrucijada, la de la sospecha constante, tal vez porque la poesía misma se encuentra en esa encrucijada, y nunca pudo dejar de ser una lengua tan sacralizada como resistida, considerada difícil, inaccesible e incluso, como lo ha expresado Ben Lerner en el título de un libro, *odiada* (*The Hatred of Poetry*). Tal vez esta condición le asegura, al mismo tiempo, su marginalidad y su poder.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, R. G (1974). Introducción. En *Poetas franceses contemporáneos*, 9-12. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto.
- Anadón, P. (2007). La traducción de poesía en Argentina. En M. E. Bestani y G. Siles (Comp.), *La pequeña voz del mundo (y otros ensayos)*, 91-110. Tucumán: Universidad de Tucumán, 2007.
- Aulicino, J. (2010). La musa equivocada. En Adúriz *et al.* *El verso libre*, 33-42. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Battistessa, A. J. (1972). Introducción. En Alighieri, D. La Divina Comedia, 7-63. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/ Ediciones Carlos Lohlé.
- Berman, A. (1999). Pour une critique des traductions: John Donne. Paris: Gallimard.

- Borges, J. L. (2000). La música de las palabras y la traducción. En *Arte poética*, 75-95. Barcelona: Crítica.
- Borges, J. L. (2011). Las dos maneras de traducir. En *Textos recobrados 1919-1929*, 377-382. Buenos Aires: Sudamericana.
- Costa Picazo, R. (2003). Disquisiciones en torno de una defensa de la traducción poética. *El Hilo de la Fábula*, (2-3), 133-138.
- Cristófalo, A. (2006). Introducción. En Baudelaire, C. *Las flores del mal*, V-XXXIX. Buenos Aires: Colihue.
- Derrida, J. (1972). *Márgenes de la filosofía* (Trad. González Marín, C.). Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1985). “Desvíos de Babel” (Trad. Panesi, J.). Recuperado de <https://vdocuments.site/derrida-jacques-desvios-de-babel.html>
- Eliot. T.S. (1917). Reflexiones sobre el verso libre. En Freidemberg, D. y Russo, E. (Ed.) *Cómo se escribe un poema*, 85-92. Buenos Aires: El Ateneo.
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise. Essaie de poétique de la traduction poétique* (Trad. Wladimir Troubetzkoy). Lausanne: L'Age d'Homme.
- Frank, A. (1998). Anthologies of Translation. En M. Baker (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 13-16. New York: Routledge.
- Galtier, L. (comp.) (1965). *La traducción literaria. Antología del poema traducido*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Girri, Alberto (1969). Introducción. En *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual*, 7-13. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Holmes, James (1994). Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. En *Translated! (Papers on Literary Translation and Translations Studies)*, 23-33. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Jakobson, R. (1959). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general* (Trad. Pojol, J. M. y Cabanes, J.), 67-77. Barcelona: Ariel.

- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Lamarque, N. (1948). Realidad y leyenda de Charles Baudelaire. En Baudelaire, C. *Las flores del mal*, 7-38. Buenos Aires: Losada.
- Matamoro, B. (1967). El lenguaje mallarmeano (estudio teórico). En Mallarmé, S. *Obra poética*, 9-31. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía.
- Mitre, B. (1922). Teoría del traductor, Bibliografía de la traducción. En Alighieri, D. *La Divina Comedia*, pp. VII-XX. Buenos Aires: Centro Cultural "Latium".
- Meschonnic, H. (1995). Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. *META*, XL, (3), 514-517.
- Meschonnic, H. (2007a). *La poética como crítica del sentido* (Trad. Savino, H.). Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.
- Meschonnic, Henri (2007b). *Un golpe bíblico en la filosofía* (Trad. Sucasas, A.). Buenos Aires: Lilmod.
- Meschonnic, H. (2009). Ética y política del traducir (Trad. Savino, H.). Buenos Aires: Leviatán.
- Muschietti, D. (2014). Epílogo: Borges en el laboratorio de traducción. En D. Muschietti (Comp.). Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante, 178-199. Buenos Aires: Paradiso.
- Obligado, C. (1923). Nota del traductor. En *De los grandes románticos. Poemas de Vigny, Lamartine, Hugo y Musset*, 11-22. Buenos Aires: Buenos Aires.
- Pastormerlo, S. (2001). Borges y la traducción. *Borges Studies Online*. Recuperado de <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php>
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción* (Trad. Willson, P.). Buenos Aires: Paidós.
- Shelley, P. B. (1840). *Defensa de la poesía* (Trad. Williams, L.). Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Shelley, P. B. (1978). *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

- Venturini, S. (2012). *Poesía francesa en revistas. La traducción de poesía en lengua francesa en revistas argentinas de poesía (1997-2007)*. (Tesis doctoral, Universidad de Córdoba)
- Viola Soto, Carlos (1963). Introducción. En Pound, E. *Antología poética*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Willson, P. (2019). Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras. Buenos Aires: Colección Estudios.

La re-presentación del espacio:
Ciudad, paisaje, nación

“Hacia la existencia en la pura relación”

Una lectura de *El Gualeguay* de Juan. L. Ortiz.

Franca Maccioni

Toda poética hoy día señala su paisaje.
Todo poeta, su país: la modalidad de su participación.

E. Glissant

En algún momento de los años ‘60 Juan Laurentino Ortiz emprendió la tarea de escribir la historia del río Gualeguay. Tarea difícil, cuando no imposible, no solo por la magnitud del problema con el que se enfrentaba –que hace pensar que si el poema, a pesar de sus 2639 versos, es un fragmento inconcluso, lo es sobre todo por lo interminable de la tarea– sino porque en principio la idea misma de escribir la *historia del río* supone una imposibilidad de base, o varias.

Al menos para la historia, para esa disciplina, y al menos hasta hace no muchos años, escribir la historia de un existente natural no humano resultaba un absurdo, un *sinsentido* en tanto no podría haber historia de la naturaleza ya que los acontecimientos naturales eran considerados meros acontecimientos carentes de cualquier voluntad de agencia y, por tanto, no historizables (cfr. Chakrabarty, 2009). Dicha dificultad para historizar la capacidad de agencia de lo material no puede ser reducida a las limitaciones de una disciplina específica

–*la historia*– sino que responde a una amplia economía del sentido –que sin pecar de grandilocuentes podríamos llamar occidental– que funcionó como fundamento común de las distintas discursividades –estéticas, científicas, políticas y económicas– que escribieron *sobre* un territorio e institucionalizaron esos relatos regulando su utilidad *para* los hombres.

El meollo problemático al que nos expone la relación entre escritura, historia y territorio, y que enrostra el fundamento de una modalidad del sentido singular –o, mejor, de una *política del sentido* particular– se torna por demás evidente si atendemos a las diversas escrituras que ensayaron modos de dar cuenta del espacio asumiendo la perspectiva de quien no lo habita sino que llega, cual viajero extranjero, a *darle* sentido desde “afuera”. Esa economía idealista del sentido como significación que asume que los “cuerpos carecerían de sentido si no fuera porque son animados, o al menos justipreciados y justificados por algo no material que se halla fuera de ellos” (Billi, 2009, p. 234) instituye una perspectiva que, siendo evidente en los relatos colonizadores, continúa y se intensifica, sin embargo, más allá de ellos en los proyectos modernizadores de los siglos que siguen. Quiero decir, dicha economía o política del sentido se corresponde con la política-económica moderna a secas: su perspectiva coincide con el “punto de vista referido en la emergente economía capitalista al propietario rentista residente en la ciudad y más tarde al latifundista colonial en beneficio de quien se coleccionan y ordenan visualmente los ‘recursos naturales’ de ultramar” (Andermann, 2017, p. 308).

Ambos proyectos de imaginación e intervención del territorio (el de la colonia y el de la modernización) supusieron un ensamblaje complejo de estética, ciencia, tecnología y proyecciones político-económicas en las que coincidían las técnicas de representación del espacio con las técnicas y tecnologías de producción y explotación del mismo y en el que la relación entre naturaleza y progreso, lo sabemos,

funcionó como un eje organizador. La política moderna empleó todos sus *recursos* en *darle* sentido al espacio y a los cuerpos y a los materiales y en ese mismo gesto borró la tecnicidad (téchne) de los cuerpos y materiales sobre los que avanzaba. Fundó un paisaje *despaisando* (cfr. Nancy, 2005), un *país* borrando los agenciamientos materiales que signaron su habitar y diseñó una metodología de la historia hecha a su medida. Nuestro presente, nos guste o no, es prueba de que la vigencia de dicho ensamblaje no cesó y todo indica que el estado crítico que signa nuestro tiempo (en su imposibilidad de imaginar un futuro, entre otras razones por el nivel de devastamiento en el que se encuentra el entorno, el territorio y sus existentes) no es pensable sin tramitar esta herencia.

Esto viene al caso, creo, porque es allí donde, al menos para mí, se revela la enorme potencia de este poema extensísimo. *El Gualeguay* hace algo absolutamente singular con la historia, con la geografía, con la economía y la política del sentido y, al mismo tiempo, *le hace algo a la historia, a la geografía, a la economía, a la política y al sentido*, lo hace interviniendo el *aquí*. Como sugiere S. Delgado (2004, p. 8) en este poema se leen muchas cosas; entre ellas, también, “se lee un poema nacional (el relato del nacimiento del territorio y de la comunidad que allí busca su destino)”; es decir, que se puede leer, también como “un poema *fundacional*” incluso, o sobre todo, en el desvío semántico radical que le produce a este sintagma tan denso.

En Argentina, el río, como el desierto, lo sabemos, son el símbolo de una topografía fundante tanto en lo que se refiere al imaginario político-económico nacional cuanto al trazado de un espacio común y de una genealogía literaria propiamente local (cfr. Quintana, 2011). Y pese a las múltiples diferencias que singularizan a los distintos “heródotos” de nuestras orillas pienso en (cfr. Sarmiento, 2011) o en (cfr. Marcos Sastre, 1979). Todos en su respectivo momento se situaron a sí mismos como los primeros y repitieron el gesto fundante de *fabular*,

el comienzo de una historia, la nuestra. Pese a sus diferencias, todos lo hicieron del mismo modo: narrando, escribiendo. Quizás porque sabían que escribir no es sólo inscribir un síntoma histórico en la materia del relato, sino sobre todo producir y modelizar el curso de los acontecimientos que ese mismo gesto inaugura. Como dijera Andermann (2000, p. 46) “relatar la historia e institucionalizar ese relato, en la Argentina, ha sido lo mismo que fundar un Estado”.

No parece del todo arriesgado decir, entonces, que no hay gesto político fundante sin que haya también un gesto formal que lo acompañe, una mediación estética que lo haga posible; es decir, que no hay fundación que no surja *como* escritura (artística o política, en adelante poco importa), esto es, que no surja *como* saber de lo que no está hecho ni dado, como un sentido abierto desde su comienzo a su no-necesidad y a su no-naturalidad.

Sin embargo, sabemos que es la *técnica*, también, el término que signa hoy la “efectividad del (des)orden mundial con la doble cara de ‘técnica-planetaria’ y ‘economía-mundo’” (Nancy, 2003, p. 162). Es decir, es una *técnica del sentido* lo que está en el corazón de la “política del sentido” (no sólo) moderna estructurando un modo de relación fundamental signado por la lógica de la equivalencia general del capital en la que las existencias aparecen expuestas y dispuestas como recursos sujetos a la violencia de una relación de dominio y explotación permanente.

Pero si es una mediación estética, una técnica del sentido, un uso específico del lenguaje lo que encontramos en toda relación histórica-política con un entorno, no nos queda más que suponer que es en esa mediación por la escritura que se aloja la posibilidad, también, de ensayar un re-trazo, un *delirio* incluso que nos desvíe del decurso lineal de los acontecimientos, otra política del sentido. La pregunta que quisiera insista, entonces, es la siguiente:

¿Puede la experiencia estética proveer hoy un “saber ver” (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-

cognitivo que nos constituyó como sujetos ante un mundo objetivado, al precio de habernos olvidado de las transferencias y agenciamientos que antecedieron y siguen sustentando a esta doble constitución? (Andermann, 2018, p. 25)

El Gualeguay, decíamos, retoma el gesto fundante de escribir un comienzo (del río, de su entorno, de la historia) pero le da un uso radicalmente distinto. Para comenzar, el punto de vista desde el cual se forja el poema, ha cambiado por completo: ya no narra desde esa primera persona soberana que se posiciona en el terreno de la escritura al tiempo que toma posesión del territorio que funda, sino que se fusiona con una materialidad que excede lo humano para tomar prestada la perspectiva imaginaria: la del río. Es decir, ya no se sitúa en la orilla para escribir y fundar la representación de un territorio exterior y, por eso, ajeno, otro u objetivable, sino que escribe para inaugurar con ese mismo gesto un espacio orillero, intermedio. Tampoco adopta la perspectiva del río, entendemos, como quien proyecta una afección humana a una materia que supone desde siempre inerte, con ese gesto que la retórica supo catalogar de prosopopeya o animismo y que recuerda el poder de simulación de la literatura al tiempo que reafirma las divisiones y repartos políticos que deberán quedar intocados: el adentro y el afuera; la naturaleza y la cultura; lo activo y lo pasivo; lo humano y lo inhumano. El poema asume, en cambio, una perspectiva otra o, mejor, una percepción otra, si por esto entendemos algo que atañe no solo a la visión sino, más específicamente, a una manera de orientarse en relación con el mundo; es decir, de asumir otro lugar de enunciación ya no solipsista sino agenciado con una materia que reconoce a priori sintiente, capaz de afectos y de efectos concretos.

El poema comienza con una indagación imaginaria en torno al surgimiento del entorno y se despliega como una exploración sin certezas guiada por preguntas abiertas que avanzan sobre lo desconocido. Asume, sin embargo, que nada surge sino es por “encuentros”,

conexiones, “citas” que se abren hacia parentescos inusitados. En el comienzo o, mejor, *desde* el comienzo todo es movimiento y contacto, “duración que se abría” (Ortiz, 2004, p. 58) y derivaba en nuevas existencias que emergían. Los vegetales, animales, minerales y humanos que van poblando el espacio (digo, el espacio del entorno y el espacio de la escritura en los primeros 260 versos) surgen de la reversibilidad táctil que supone el contacto entre ellos y con el río, y se abren a lo visible y a lo sensible por los leves movimientos que producen en otros: insinuaciones, irisaciones, estremecimientos, alteraciones, atracciones, conjunciones.

La materia de la lengua agenciada con la del río nos participa, entonces, de una imagen primera radicalmente distinta; nos expone, como dijera Jean-Luc Nancy (2003b, p. 75) a una...

comunidad completamente archiprimitiva de fuerzas, de los cuerpos en tanto que fuerzas, de las formas de los cuerpos en tanto que fuerzas que se empujan, se apoyan, se repelen, se equilibran, se desestabilizan, se interponen, se transfieren, se modifican, se combinan, se amoldan.

Pero se trata, insistamos, de una imagen que está presente *desde* el comienzo y no meramente *en* el comienzo y que, si es *archiprimitiva*, lo es por estar próxima a un *arche*, a un origen que, como dijera Giorgio Agamben (cfr. 2004), no es solo historizable sino sobre todo historizante en tanto contiene en potencia la posibilidad de desplegar *otra* historia. Es sabido que Agamben retoma la noción de *origen* de Walter Benjamin quien, a su vez, se lo figuró como un *vórtice*, como un remolino que mima el movimiento en espiral del agua cuando gira en torno a una fuerza de succión infinita. Veamos lo que al respecto plantea Agamben:

como el torbellino en el curso del río, el origen es contemporáneo del devenir de los fenómenos, de donde extrae su materia [...] tratar de comprender este último significará no llevarlo hacia atrás, hasta un origen

separado en el tiempo, sino sostenerlo y confrontarlo con algo que, como un vórtice, sigue presente en él. (Agamben, 2016, p. 52).

Ese vórtice entre materia y lenguaje que continúa en la forma-poema la fuerza de los cuerpos en formación, sólo existe por el uso singular de la materia de la escritura que el poema hace, por la política del sentido que despliega. Allí donde por sentido entendamos menos algo que se da, que algo que resplandece en la torsión sensible entre esos heterogéneos, en ese punto justo de tacto y contacto en el que las conexiones entre los cuerpos hacen sentido por sí mismas (y sin la necesidad de ningún privilegio humanista). En el preciso roce de estas materias, ambas, la escritura y el río, exponen su potencia de ser como un *bassin* infinito (cfr. Ortiz, 2004, p. 62): cuenca y vientre de cuyo espesor material irá naciendo lo existente. Ambas son esa materia temporalizada, duración encarnada de un tiempo vuelto tempo, pulso menos cronométrico que ritmo sintonizado con el de los demás existentes, temporalidad espacializada que avanza abriéndose *desde y hacia* lo otro.

Moldeada con y por el río, la escritura, podemos decir parafraseando uno de sus versos, se entreteje latiendo “con todas esas vibraciones/ hasta hacerlas tuyas/ en algo que se busca casi en círculos” (Ortiz, 2004, p. 62). Mima lo fluido (en el doble sentido de emular y acariciar) trabajando, como dijera M. Contardi (en Ortiz, 2015, p. 656), con: sonidos líquidos para airear las palabras, darles una terminación vaporosa, temblona: las “ll” y las “i” que disemina a lo largo de los versos le ofrecen los timbres, tonos y resonancias que busca, las “a” esa apertura franca, clara, con, a la vez, un algo de recogimiento como en “alba”. Suaviza, flexibiliza el lenguaje hasta hacer sentir, se creería, la vibración de esos entrelazados tensados al máximo.

El poema afina los instrumentos verbales hasta dar con el tono justo, hasta resonar con esa melodía sin medida. Y al hacerlo, despliega una *política del sentido* que se aparta considerablemente de la que

describíamos al comienzo. Sabemos, vía Meschonic (cfr. 2015), que el ritmo no puede ser reducido a una elección retórica o a un mero suplemento formal o métrico y que el sentido no ocurre solo a partir del significado de las palabras: el ritmo es la organización del sentido, su hechura material, y ambos no pueden concebirse por separado. Si atendemos a la etimología de la palabra que Roland Barthes (2005, p. 50) recupera de la propuesta de Benveniste, ritmo indica, antes que nada, el ordenamiento de las partes de un todo, la disposición, esto es, una forma que no es fija, que no se plantea como objeto, sino que “se asume como lo que se mueve”, una forma fluida. Si, como sugiere una vez más Meschonic (cfr. 2009), llamaremos poema a una forma de vida transformada por una forma de lenguaje y a la transformación de una forma de lenguaje por una forma de vida, deberemos asumir que el sentido es el ritmo y que ambos residen en la relación reversible entre “lo que una obra le hace a la lengua y al mundo” (Busquet, 2016, p. 8) y viceversa.

Juan L. decíamos, retoma el gesto fundante, toma posición en y por la escritura, pero lo hace otorgándole otro *uso* a la lengua que narra, a ese gesto técnico que traza el vínculo. Paolo Virno en *La idea de mundo* (2017) llama *uso* al modo del pensamiento y del ejercicio de la lengua que toca la vida, que habilita un umbral de rozamiento con lo viviente, que se abre hacia una modalidad táctil de relación entre vida y lenguaje. En y por el uso, afirma, la palabra ya no entra en relación con un objeto o con una mera representación dispuesta o contrapuesta, ajena o separada, sino siempre con una existencia material “adyacente y colateral” (Virno, 2017, p. 131). Existencia con y desde la cual se abre una experiencia táctil signada “a lo largo y a lo ancho por el *interés*, en la acepción más lateral del término: *inter-esse*, ser-entre, absorción en una relación que lesiona la autonomía de los polos correlativos” (2017, p. 131).

Al comienzo de este texto sugeríamos que hoy no nos queda más que asumir que nuestro mundo, nuestro entorno, no es sino una crea-

ción técnica, siempre en proceso, en la que todo lo que se produce se produce bajo el modo de la relación orquestada por una política del sentido singular. Sin embargo, asumir la escritura como ritmo, como uso, como vórtice en el que se anudan vida, existencia y lenguaje hace posible también inaugurar con ese gesto un desvío respecto de esta, abrirse acaso hacia otra política del sentido. Una que ya no reduzca el sentido a la mera relación abstracta con un referente externo y jerarquizado (idealismo), ni tampoco se anonade en la búsqueda de un sentido siempre perdido de antemano (nihilismo). Una política que asuma ese torbellino como giro material; es decir, como giro que devuelva “al mundo a su propio estremecimiento material: sacudidas, vibraciones, sismos, todo el repertorio de lo producido por la heterogeneidad de los elementos móviles en su localización y dislocación.” (Billi, 2009, p. 232). Una que haga, en suma, experiencia de ese vórtice, efectivamente como remolino fluido que nos succiona infinitamente, una y otra vez, hacia la relación táctil de la existencia y del sentido, de la materia y del lenguaje y en el que la conexión pueda disputarle algún espacio a la subsunción.

Quizás solo allí esos “simples gritos” de las “almas grupales” que el poema-río registra “entre aquellas orillas”, puedan ser más que una fábula inverosímil para una lingüística y una semiótica imposible:

“Guaguay”, se asombraran, luego en guaraní,
ante el agua muchísima...
O “Yaguari”, primero, en el espanto del jaguar,
o en la fascinación del jaguar...
Y los registros de esa voz
se fueron así confundiendo o se habían confundido
en las exhalaciones de la maravilla,
o del deseo, o de la queja,
como la raíz de la melodía primera, y del ritmo primero,
y de la armonía primera,

en una penumbra todavía gutural,
pero con una savia, es cierto, ya en la línea de la lira...
(Ortiz, 2004, pp. 65-66)

Quizás allí, quiero decir, el asombro existencial *archiprimitivo* que funcionó *desde* el comienzo como principio de invención de amistades y sonidos, pueda ser actualizado en nuestra lengua presente; y ese núcleo políticamente afectivo y efectivo de la maravilla pueda inyectar una dosis de cautela a nuestras experimentaciones táctiles con la existencia.

Ahora, bien, hagámonos la pregunta que Juan L. no cesa de formularse, “¿Sólo esto es cierto, sólo esto?” (Ortiz, 2004, p. 66). No, no es posible obviar de la lectura la enorme importancia que adquiere la violencia en esta escritura que no cesa de constatar la “terrible jerarquía de una deidad toda de dientes” (Ortiz, 2004, p. 63) a la que la vida parece estar sometida por su estar expuesta fuera de sí. Sin embargo, tampoco es posible obviar el modo sutil con el que el poemario historiza las formas cambiantes, incluso las deformaciones de esa violencia propia de lo viviente, garantía de su duración (la de la alimentación, por caso y la cacería para tal fin), hacia una violencia puramente destructiva que fue “cegando un amor que seguía a las aguas” “con unas lenguas de látigos” “hasta la palidez, naturalmente a flor, de los osarios del final” (Ortiz, 2004, p. 75).

Un momento bisagra en el texto y en el tiempo señala la emergencia de un ensamblaje de conexiones desconocidas cuyas consecuencias en el entorno se irán desplegando con variaciones a lo largo de todo el poema. La llegada de “unas criaturas que parecían sin sangre/y querían, allá ‘reducir’ su otra sangre” (Ortiz, 2004, p. 69) trae con ellas un “orden nuevo”, una singular política del sentido, una particular forma de concebir las relaciones, el tiempo, el lenguaje mismo. Cito a continuación algunos fragmentos:

El orden “nuevo” del amor, que martillaba los minutos
en un silabario, ah, de maderas desconocidas,

no comprendía, siquiera, a la “hermandad” de pie,
no comprendía, siquiera, al “egoísmo vertical”,
y los hombres oscuros sólo debían “sostener”, pues, “el amor”,
bajo el rocío de los latines?

Otra “caza” y otra “pesca”, habría entonces que decir,
ahora sobre ellos?

[...]

Y así las “milicias de Jesús”, muy de este valle húmedo, también

y muy de sus equilibrios,
pusieron el precio de la carne para alzar algo de paz...
de las mesas...aún “rivales” ...

Y ellos cayeran en las “estancias” o “colegios”,
–a veces tendidos, sí, a lo largo de unas ráfagas
por entre los celos de los montes–
en sus brazos asimismo los rollos contra la crasa libertad
de ese “gusto” importado, además, para los otros desarrollos
del poder bovino en este mundo:
peones, hay, al mismo tiempo de ese “gusto”
en un casi “civilización” de matadero que enrojecía sus ojillos
y el olor de sus vidas,
pero que “fundaba”, a la vez, la “caridad”
(Ortiz, 2004, pp. 70-72).

Si atendemos exclusivamente a los datos epocales, la historia nos es archiconocida: indica la copertenencia de una política del sentido idealista –que subsume lo existente a un sentido abstracto y trascendente (el de la religión cristiana)– al tiempo que prepara y hace posible la reducción de lo que hay (de la que no escapan ni los hombres, ni los animales, ni el territorio) a las lógicas de la economía mercantil.¹

¹ León Rozitchner en *La Cosa y la Cruz. Cristianismo y capitalismo* rastrea el modo como la construcción histórica de una nueva subjetividad descarnada de su materialidad fue condición necesaria para el triunfo conjunto de la economía y la religión. Allí

En esta nueva disposición político-económica, el lenguaje ya no es ritmo sino mero signo silabeado; el tiempo ya no es tempo, melodía ritmada con el movimiento del entorno, sino martillazo cronometrado con los tiempos del trabajo; la cartografía del territorio ya no se define por los sutiles cambios de los pastos, sino por los límites que instauran las “estancias” y los rollos que definen en adelante la propiedad privada.

Pero el poema hace, también, otra cosa con esta historia conocida. Repone la tecnicidad de esa disposición de las relaciones materiales (entre animales, tierra, hombres e ideas) y al hacerlo nos obliga a reformular la noción misma de historia que ya no puede seguir siendo el “relato de la acción humana sino el *movimiento* de los cuerpos humanos y no humanos, componiéndose y descomponiéndose en un vórtice sin sentido –sin *telos*– más allá de sí mismo” (Billi, 2009, p. 235). Con su *uso* singular de la lengua, el poema reinscribe de este modo nociones abstractas como “el trabajo”, la “propiedad”, el “capital” en una ontología de los cuerpos que se definen por su relación, por un modo y un espacio singular de reunión que quiso ser borrado pero que insiste, sin embargo, como fuerza insurrecta capaz de ser recomen-

señala: “Se necesitó imponer primero por el terror una premisa básica: que el cuerpo del hombre, carne sensible y enamorada, fuese desvalorizado y considerado un mero residuo del Espíritu abstracto. Sólo así el cuerpo pudo quedar librado al cómputo y al cálculo; al predominio frío de lo cuantitativo infinito sobre todas las cualidades humanas. Creemos que el cristianismo, con su desprecio radical por el goce sensible de la vida, es la premisa del capitalismo, sin el cual éste no hubiera existido. Puesto que para que haya un sistema donde paulatinamente todas las cualidades humanas, hasta las más personalizadas, adquieran un precio –valor cuantitativo como “mercancía”, forma generalizada de valorización de todo lo existente– fue necesario previamente producir hombres adecuados al sistema en un nivel diferente al de la mera economía” (2015, pp. 34-35). Si bien sus referencias parecen ser exclusivamente humanas creo que no sería del todo arriesgado ni inútil hacer el ejercicio de remplazar, en la lectura, hombre por cuerpo o materia sin más: la lógica del ensamblaje cristianismo y capitalismo no habrá perdido nada de su sentido y su potencia explicativa resultará más acorde a los tiempos que corren.

zada. En esa violencia que ya no compone con aquello que roza, sino que arrebató lo que encuentra para despojarlo de toda su potencia, en esas “mutilaciones hechas ley/ de la codicia” (Ortiz, 2004, p. 81) de esas milicias que buscaban derramar la sangre para el “evangelio/ en la ley de todo el día,/ con el arroyo arrebatado y los árboles arrebatados”, se expone quizás no solo una enorme distancia sino también una relación que quedó trunca en la historia efectiva pero que contiene virtualmente una potencia capaz de ser recomenzada.

La utopía de *El Gualeguay* radica, entendemos, en reencontrar, una vez más, en y por la escritura un retorno del abuso al uso, otro modo de relación posible con lo viviente. Porque si es cierto que no hay tacto sin técnica, sin mediación, sin gramática, también lo es que todo uso de la técnica sin tacto, es decir, sin prudencia, está irremediablemente destinada al abuso, a la mutilación, al lucro, a la crueldad, al mero consumo. Virno (2017, p. 132) sugiere que el correlato lingüístico del uso debe ser buscado en las preposiciones antes que en los verbos o los nombres, porque “significan solamente las relaciones que ellas instituyen”. Entonces, quizás no sea del todo errado sugerir que es también en la distancia que separa la violencia que se abre *desde* lo otro, *hacia* lo otro y *con* lo otro, hacia esa otra, bien distinta, que violenta solo *para* el lucro de unos pocos y *para* el despojo de muchos, que esta escritura afirma la politicidad de su gesto.

Porque no hay, de hecho, un estado previo al cual retornar, un mundo que la anteceda, una imagen originaria que no haya sido creada en y por ella. Pero sí hay, de hecho, un uso otro de la lengua que el poema ha vuelto posible enhebrando las sílabas “de nota en nota como unos saltos de pez”, donándonos el gesto de “unos dedos que recién, tal vez,/ comenzaban a ensayarse más allá del asir” (Ortiz, 2004, p. 90). Hay también otra medida de tiempo, vuelto tempo musical, otro modo de relación entre los seres, la mirada y sus agenciamientos hecha a medida del misterio, de una “sed de sentido que quería aún

tocar, sí, las alillas/ de algo menos que el ‘minuto’” (Ortiz, 2004, p. 93).

Pero insistamos. Ese uso otro de la lengua, esa musicalidad no está atrás, perdida en el tiempo, sino *aquí*, en el poema que afirma que:

él sabía, por una vibración que le llegara, naturalmente, de allá,
de donde sube la luz
que eso que se creía algo así como la música,
antes, antes del sonido,
y sobre el sonido o el ruido, después
no había buscarlo sino en la corriente de las cosas y los seres,
o el ‘aquí’
y que todo, todo, podría encarnarse ‘aquí’...?
Porqué olvidar, entonces, las cosas y los seres y el ‘aquí’,
si ‘eso’, justamente,
debía apoyarse en ellos y semejárseles [...]?
(Ortiz, 2004, p. 119).

Del *aquí* se trata, entonces; de un ahora que se despliega *desde* el comienzo, *con* la corriente de las cosas y los seres, y *por* el poema que nos regala “los suspiros de la misma vida desde otro punto de vista” abriendo, la escritura, “hacia la existencia en la pura relación/ de las ‘figuras’, de todas las ‘figuras’” (Ortiz, 2004, p. 117). Es allí, creo, donde el poema nos abre a una política del sentido absolutamente distinta (y con ella, quizás también la posibilidad de repensar, desde otras lógicas, todo lo que a ella se anuda: la economía, la política, la lengua, el entorno y la materia). *El Gualeguay* hace de la “pura relación” el único trascendental material del sentido, desde donde y hacia donde se dirige todo lo escribible, lo pensable, lo sensible y lo imaginable. *Aquí* entonces la ideología, la imaginación, la escritura no son ni más ni menos que “dimensiones materiales de la existencia: ni supranumerarias ni marcaciones inocuas de un mundo que estaría (siempre) en *otro lado*” (VVAA, 2016, p. 4). Las palabras, el ritmo del poema es tan material como las relaciones que instituye; y los versos, habría

que pensar, existen y por tanto resisten, subsisten, insisten y desisten como todo lo demás. Leídos desde la perspectiva que, creo, el propio poema funda, sus versos pueden ser también piedras para arrojar al vórtice de la historia a la espera de que con ese gesto se muevan las aguas y surjan nuevos afluentes que nos permitan “naufragar en plena catástrofe general, poder naufragar *de* ella, recobrar, en fin, a dente-lladas, zarpazos de voz, una fluvialidad de contraamparo” (Jiménez en Madariaga, 2016, p. 582).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso
- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Anderman, J. (2017). Sombras de luz: paisajes y cuerpos posfotográficos en la Argentina contemporánea. En Sosnowski, S. et al. *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Anderman, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Santiago de Chile: Pesados.
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Billi, N. (2009). Jean-Luc Nancy. Hacia una ontología ecotécnica para un “giro Material” del mundo. *Instantes y azares*, 23 (6-7). Recuperado de <https://www.instantesyazares.com.ar/article/jean-luc-nancy-hacia-una-ontologia-ecotecnica-para-un-giro-material-del-mundo/>
- Busquet, A. (2016). Materialismo, muerte y lenguaje. *Revista Cuadernos Materialistas*, 1. Recuperado de <https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmateralistas/1-busquet>

- Contardi, M. (2015). Sobre El Gualeguay. En Ortiz, J. L. Obra completa. Ediciones Santa Fe: UNL.
- Chakrabarty, D. (2009). Clima e historia: cuatro tesis. *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, 31.
- Delgado, S. (2004). El río interior. Estudio preliminar. En Ortiz, J. L. *El gualeguay*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jiménez, R. (2016). La intratansmigración permanente. En Madariaga, Francisco Contradegüellos II. Obra Reunida. Entre Ríos: Eduner.
- Meschonnic, H. (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- Meschonnic, H. (2015). Manifiesto por un partido del ritmo. Recuperado de <https://goo.gl/3kBB8B>
- Nancy, J-L. (2003). La creación del mundo o la mundialización. Paidós: Barcelona.
- Nancy, J-L. (2003b). Corpus. Madrid: Arena.
- Nancy, J-L. (2005). Uncanny Landscape en *The Ground of the Image*. Fordham Nueva York: University Press.
- Ortiz, J. L. (2004). *El Gualeguay*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Quintana, I. (2011). Expresiones literarias y estéticas sobre el Bajo Delta Insular. En *El patrimonio natural y cultural del Bajo Delta Insular del Río Paraná. Bases para su conservación y uso sostenible*. Buenos Aires: UNSAM.
- Rozitchner, L. (2015). *La cosa y la cruz*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Sarmiento, F. (2011). *El Carapachay*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sastre, M. (1979). *El Tempe argentino*. Buenos Aires: Editorial Difusión.
- Virno, P. (2017). *La idea de mundo*. Buenos Aires: La Marca.
- VVAA. (2016). *Cuadernos Materialistas 1*. Recuperado de <https://bit.ly/3aOt32B>

El espacio poético yeatsiano: Fugas en los lindes del mito y la nación

Silvana Fernández

Según nos dice Homi. K. Bhabha (2002) en *El lugar de la cultura* el paisaje es el inscape, es decir el “paisaje interior”, (p. 179), paisaje de la identidad nacional, imbricado anudamiento de relaciones entre nacionalismo, identidad y lugar. En la Teoría poscolonial el paisaje, la geografía y el terruño son así fuentes de símbolos potentes de la identidad cultural y aspiraciones nacionales de una comunidad.

La hoja de ruta que nos proponemos transitar, recorre estas cuestiones en la espacialización potente y singular de los lugares y la naturaleza de Irlanda en el decir poético de William Butler Yeats (1865-1939). Este recorrido nos llevará más allá de las concepciones románticas, pastorales o bucólicas que abordan la presencia del lugar, la naturaleza y el espacio en la poesía de Yeats. Algunos de los hitos y bifurcaciones que acecharan el recorrido nos llevaran primero a considerar la lectura de la estudiosa, ensayista y poeta inglesa Kathleen Raine (1908-2003) acerca de la imaginación yeatsiana en relación con los mitos y los símbolos, los lugares y las filiaciones para *a posteriori* desmarcarla desde posicionamientos críticos tales como los propuestos por Denis Donoghue (1986), Declan Kiberd (2009) y Anthony Bradley (2011) que abren la lectura a lo que proponemos son espacialidades heterogéneas.

En el ensayo “Yeats Debt to William Blake”, incluido en el volumen *Defending Ancient Springs* (1985 [1967]), Kathleen Raine señala que, ante la necesidad de cimentar el nacimiento de la nueva nación, Irlanda, W. B. Yeats debe recurrir a los mitos¹ (p. 75), aquel lenguaje simbólico que es compartido por los que conforman sociedades tradicionales no corrompidas por la lógica mecanicista y newtoniana de la modernidad. El entusiasmo con que Yeats abraza la versión dudosa de que el padre de William Blake había sido irlandés² sirve para demostrar su ansiedad por establecer lazos de filiación aún más cercanos con el poeta visionario inglés (p. 66). Pero para Yeats la traza filiatoria no puede remitirse como para William Blake al acervo que comprende al rey Arturo y los Druidas, a Pitt y Nelson, a Snowdon y Avebury, a Tyburn y Lambeth y a South Molton Street. Porque Yeats es irlandés no puede tomar la imaginería simbólica del Blake inglés y recurrirá entonces a lo que Raine llama mitos o temas simbólicos encarnados en héroes, oradores y escritores de raigambre irlandesa como Emmet y Burke, Swift y Berkeley, Goldsmith y Parnell y Roger Casement. En esa búsqueda poética de un Orden que sirviera de guardián de la imaginación de la nación irlandesa Yeats apela también a lugares de belleza emblemática o imbuidos de legendarias tradiciones. Dice Yeats al respecto en “Hodos Chameliontos”³:

¹ Los mitos son el soporte de la visión (mirada visionaria), la parte conocida de los temas simbólicos arquetípicos (Raine, 1985, p. 74). En la antigüedad los poetas no inventaban sus mitos y Yeats, como Blake, quienes según Raine, vivían en sociedades que se habían separado de la tradición, sabían lo imposible de construir la totalidad del contexto que toda gran poesía requiere a partir solo de una serie de intuiciones.

² Según Raine el deseo de Yeats de establecer lazos filiatorios con el poeta visionario lo lleva a aceptar una tradición de dudosa veracidad que decía que el padre de William Blake era un irlandés apellidado O'Neill (1985, p. 64).

³ Raine cita este extracto en *Defending Ancient Springs*, p. 77. Para acceder al texto completo de “Hodos Chameliontos” véase *Autobiographies: The Collected Works of W.B. Yeats, The Trembling of the Veil*, Volumen 3, pp. 204-218.

I had an unshakeable conviction . . . that invisible gates would open as they opened for Blake, as they opened for Swedenborg, as they opened for Boehme, and that this philosophy would find its manuals of devotion in all imaginative literature, and set before Irishmen, for special manual, an Irish literature which, though made by many minds, would seem the work of a single mind and turn our places of beauty or legendary association into symbols. (Raine, 1985, p. 77).

Ante la necesidad de dotar a la imaginación de un orden Raine nos dice que Yeats imagina la respuesta que le habría dado un William Blake devenido ahora un irlandés William O'Neill si le fuera contemporáneo: Blake habría elegido como símbolos “the sacred mountains, along whose sides the peasant still sees enchanted fires, and the divinities which have not faded from the belief, if they have faded from the prayers of simple hearts” (p. 75).

Lo que Yeats hace, según Raine, es seguir el ejemplo de Blake, su doctrina, es decir, la religión del arte, pero vistiéndola con los ropajes irlandeses, “dressing his themes in imagery of Ireland” (p. 78). Los ropajes a los que, según Raine, Yeats apela son esos lugares de belleza o asociación legendaria.

Las preguntas que creemos se imponen atañen, por un lado, a la solidez de esos pilares sobre los que Yeats intentará construir en palabras de Raine una Bizancio eterna e irlandesa (1999, pp. 129-130) y, por otro, y en concomitancia con lo anterior, si esos lugares que exponen el drama interior de la mente colectiva de la nación inglesa (p. 76) pueden ser considerados meros ropajes.

El camino hacia esa Irlanda Bizancio eterna e irlandesa no se puede, sostenemos, construir solamente con ropajes. El lugar, la tierra, no son ropajes si tenemos en cuenta la historia de Irlanda y también el espacio vivo que Yeats y sus antecesores, la Ascendencia Anglo-Irlandesa,⁴ ha-

⁴ La Ascendencia Anglo-Irlandesa estaba conformada por protestantes llegados con Oliver Cromwell en el siglo XVII y por descendientes de normados, sajones,

bitaron. Los nombres de lugares gaélicos del paisaje del oeste de Irlanda (Dromahair, Knocknarea, Ben Bulbin, Thoor Ballylee entre infinidad de otros muchos) que resuenan por doquier en los poemas de Yeats vienen a corporizar, como sugiere Bradley (2011), celebraciones de lugar inescindibles de lo político (p. 12). El rol de las *dinnseanchas*, género que relaciona los nombres originales de los lugares para constituirlos en etimología mitológica (Heaney, 1984, p. 131), es capital entonces en un poeta que, como señala Rowley (2011), recurre a la naturaleza para crear a partir de “a mystical landscape the material out of which legends for the new Irish nation might be born” (p. 55).

Si como afirma Homi. K. Bhabha (2002) el paisaje es el “paisaje interior”, *inscape* (p. 33), de la identidad nacional entonces las relaciones entre nacionalismo, identidad y paisaje que se articulan en

escoceses, y galeses. La Ascendencia, a pesar de su mixtura étnica, conformaba un grupo socio-económico aglutinado y profundamente anglófilo que vivía lujosamente y aislado cultural y socialmente de la población nativa campesina, católica y empobrecida. Las leyes penales de 1691 prohibían a los católicos heredar tierras, recibir las en calidad de obsequio o arrendarlas por un periodo mayor a treinta y un años. Los católicos tampoco podían ocupar puestos públicos, ejercer determinadas profesiones liberales, y hallaban sus derechos a la educación y la práctica de su fe restringidos. En el siglo XVIII el casamiento con una persona que profesara el catolicismo era causa de desheredamiento. La situación de esta clase cambió, no obstante, durante el siglo XIX por diversos hechos, entre ellos, el Acta de Unión de 1801, la emancipación católica de 1829, la Gran Hambruna de 1845-48, una serie de leyes de tierras entre 1860 y 1904, la separación de la Iglesia y del Estado en 1868 y el movimiento por el autogobierno o *Home Rule* iniciado en 1870. Estos cambios trajeron aparejado una decadencia que se aceleró aun más con los *Troubles* de 1919-1921 y la Guerra Civil en 1922. Fue durante este último periodo que muchas de las casas señoriales fueron quemadas. (Chron Schmitt, 1997, p. 264) Según Bradley, el ocaso de la Ascendencia anglo-irlandesa fue catalizado por el estallido de la Primera Guerra Mundial, que vino así a expresar el fin de una era en una Irlanda que estaba atravesando una reestructuración económica y social significativa.

Según Watson (1976, p. 44), para aquellos con la sensibilidad suficiente para percibirlo, había en el aire una pesadez y enrarecimiento que anunciaba el sentido de un final. Y Yeats después de haber recibido su “bautismo en las alcantarillas” del nacionalismo parece alinearse con la clase con la que más congeniaba, es decir, la Ascendencia.

las *dinnseanchas* resultan insoslayables en el proyecto yeatsiano de creación de una poesía irlandesa. La tradición de las *dinnseanchas* o el saber popular de los lugares había sido sostenidamente socavada por las repetidas incursiones británicas en territorio irlandés y por la Ordnance Survey de 1825-1846. El proceso de anglicización de los nombres de lugares en Irlanda, esto es, la escritura de los nombres de acuerdo a las convenciones fonéticas del inglés, que fue comenzada en el siglo XII por los anglonormandos culminó en la estandarización de los nombres llevada a cabo por la Ordnance Survey⁵ en su tarea de realizar relevamientos cartográficos de la isla.

En un poeta para quien “Ireland is always Connacht to my imagination” (Yeats, 2003, p. 115) las implicancias políticas de suscribir una noción separatista de la nación irlandesa están densamente imbricadas con lo que Bradley (2011) llama “el amor atavístico por el lugar, la comprensión de su identidad como precolonial, auténtica y noble, fuente de energía y de una espiritualidad no contaminada por el materialismo asociado con Inglaterra y la vida urbana”⁶.

En 1890 William Butler Yeats publica el poema “The Lake Isle of Innisfree” en *National Observer* y dos años más tarde en 1892 lo incluye en *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*. El poema dice así:

⁵ Dónall Mac Giolla Easpaig (2009) sostiene acerca de este proceso:

The process of the anglicisation of the place names of the country, that is the writing of names according to the spelling conventions of English, which was begun by the Anglo-Normans in the 12th century culminated in the Ordnance Survey's standardisation of names for its large-scale mapping programme in the second quarter of the 19th century. Because of the great phonemic and orthographical differences between Irish and English, anglicisation had the effect of shrouding place names of Irish origin in an impenetrable fog of unintelligibility. (p. 82)

⁶ Bradley (2011): “the atavistic love for place, the understanding of its identity as precolonial, as linked to an authentic and noble identity, as the source of energy, and of a spirituality uncontaminated by the materialism associated with England and urban life” (p. 12).

I WILL arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honeybee,
And live alone in the bee-loud glade.
And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
Dropping from the veils of the mourning to where the cricket sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.
I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.
(Yeats, 1989, p. 39).

La isla del lago de Innisfree

A Innisfree me iré,
yo me levantaré y allí me iré
y construiré una pequeña cabaña
hecha de arcilla y cañas:
alubias tendré allí en nueve hileras,
y una colmena para las abejas;
allí viviré solo
en un claro de abejas bullicioso.
Y tendré cierta calma,

que la calma desciende lentamente;
de los velos del alba
a donde el grillo canta ya desciende;
allí la medianoche brilla trémula,
el mediodía es un fulgor violeta,
y el atardecer todo
es un aletear de petirrojos.

Yo me levantaré y allí me iré,
que día y noche
agua del lago la orilla lamer
con un profundo ruido rumoroso.

Parado en la calzada
o en las aceras pardas,
oigo yo ese rumor
en lo más hondo de mi corazón. (Trad. Daniel Aguirre Oteiza)
(Yeats, 2005, p.61).

La isla de Innisfree es una isla deshabitada dentro de Lough Gill, en el condado de Sligo en lo que es hoy la República de Irlanda. Es allí, en Sligo, donde Yeats pasaba los veranos durante su niñez. El poeta relata que su inspiración para el poema le llegó a través de una repentina remembranza de esos días de infancia mientras caminaba por Fleet Street en Londres en 1888. Dice Yeats:

I had still the ambition, formed in Sligo in my teens, of living in imitation of Thoreau on Innisfree, a little island in Lough Gill, and when walking through Fleet Street very homesick I heard a little tinkle of water and saw a fountain in a shop-window which balanced a little ball upon its jet, and began to remember lake water. From the sudden remembrance came my poem "Innisfree," my first lyric with anything in its rhythm of my own music. I had begun to loosen rhythm as an escape from rhetoric and from that emotion of the crowd that rhetoric brings, but I only understood vaguely and occasionally that I must for my special purpose use nothing but the common syntax. A couple of years later I could not have written that first line with its conventional archaism -- "Arise and go"—nor the inversion of the last stanza. (Yeats, 1999, pp. 139-140).

En Merville, la casa en Sligo donde los niños solían pasar largas temporadas, Yeats estuvo rodeado del paisaje deslumbrante de, por ejemplo, las aguas e islas de Lough Gill al este de Sligo (Holdeman,

2006, p. 3). Nos dice John Banville (2000) en su “Introducción” a *A Book of Irish Verse* publicado por Yeats en 1895 y reeditado en 1900, que Yeats había encontrado la inspiración para ese paisaje irlandés en la visión de una fuente en miniatura en una vidriera en Londres (p. xiv). Así, a pesar de haber pasado en Londres sus años más vívidos, eran Irlanda y su paisaje lo que calaba más hondo en su corazón. La convicción de que era necesario escribir una poesía irlandesa en lengua inglesa que emulase la autenticidad de los grandes bardos gaélicos y, como señala Daniel Donoghue (1986, pp. 5-6), los sentimientos de disgusto de Yeats hacia Inglaterra encontraban su contraparte en una Irlanda prístina donde el pueblo todavía abrazaba tradiciones antiquísimas y creencias mágicas largamente reverenciadas. En el “Prefacio” a *A Book of Irish Verse* (1895) Yeats hace referencia explícita a este desafío de despertar a aquellos moldeados en la dublinense Trinity College o en universidades inglesas, es decir, a los integrantes de las clases acomodadas, “the leisured classes”, que nada leían acerca de Irlanda:

We cannot move these classes from an apathy, come from their separation from the land they live in, by writing about politics or about gaelic, but we may move them by becoming men of letters and expressing primary emotions and truths in ways appropriate to this country. (Yeats, 2002, p. xviii).

No podemos sacar a estas clases de la apatía resultante de su separación de la tierra en que viven solamente escribiendo sobre política o lo gaélico, pero sí podemos conmoverlas convirtiéndonos en hombres de letras que expresan emociones y verdades fundamentales de este país. (Trad. Silvana N. Fernández).

Yeats se referirá, como señala Donoghue, a las “masas irlandesas”, es decir clases medias católicas y clases medias bajas católicas, como “volubles y excitables y aún no moldeadas”, en contraposición a la Ascendencia Anglo-Normanda a la que reivindicaba como los verdaderos irlandeses. Según Anthony Bradley (2011) fue la experiencia

social de Yeats la que lo llevó a su filiación con la Irlanda rural, con el segmento artístico e intelectual de los anglo-irlandeses, con las grandes casas, los remanentes del latinofudismo y con el campesinado (p. 98). El oeste de Irlanda, en particular, había permanecido relativamente aislado y libre de la influencia inglesa y conservaba todavía vivo el idioma irlandés, sus tradiciones y sus leyendas. Allí encontrará el joven Yeats las verdades espirituales que habían sido olvidadas en una Inglaterra corrompida por la modernidad y el materialismo y una Irlanda cada vez más avasallada por el poderío inglés.

En “The Lake of Isle Innisfree”, que si es leído en el contexto de *The Rose* refleja la misma cosmología encubierta, el poeta parece cantar una oda a la naturaleza a la manera romántica de William Wordsworth, una naturaleza imbuida de un espíritu noble y una inocencia restauradora del alma. Esta recreación del país perdido, el cual lleva en cierta medida siempre el símbolo del paraíso perdido, señala Kathleen Raine en el ensayo “Ben Bulbin Sets the Scene” en *Yeats the Initiate* (1990), obedezca quizás al sentido del exilio, que es el más fuerte de los impulsos poéticos (p. 50). Pero porque el paisaje que Yeats evoca es distintivamente irlandés, Innisfree excede una mera recuperación de ese paraíso y, como sugiere Holdeman (2006), propone un desafío político y cultural de corte nacionalista ante los prevalentes estereotipos británicos que consideraban a Irlanda una tierra primitiva (p. 21). Como bien señala Declan Kiberd (2009) Yeats creía en un sentido de lugar, en una mitología, que ligara la gente, entendida en tanto el pueblo, a la roca y a la colina (párr. 11).

Como ya señaláramos anteriormente, el recurso a los nombres de lugares (Dromahair, Knocknarea, Ben Bulbin, entre infinidad de otros muchos) le permitirá a Yeats invocar una relación romántica y simbólica entre el espacio, la identidad irlandesa y una nación en proceso de constitución. En este sentido, esta imagen nostálgica de Irlanda le servirá de herramienta ideológica, aún en el conocimiento de que

esa Irlanda como dice en el poema “September 1913” estaba “muerta y enterrada” “was dead and gone” (Yeats, 1989, p. 108). Según Donoghue (1986, p. 21), la frase “Romantic Ireland” denota una idea o un sentimiento fuertemente ligado al deseo y la pérdida. Deseo éste de recartografiar el espacio real y simbólico de una Irlanda entendida como identidad y nación en proceso de constitución, a la vez que plena conciencia de las suturas necesarias para unir las partes de un ideal que quizás nunca haya sido homogéneo.

Como bien señala Donoghue (1986, p. 24) Irlanda es un lugar, pero de esto no se sigue que la Irlanda de Yeats, la que decimos postula en la tradición que invoca, la de las *dinnseanchas*, sea un lugar. Donoghue conjetura que Irlanda puede ser “una escena en un teatro, una escena en un romance y en una tragedia en la que el enclave poco importa, o importa sólo porque es el punto en el cual concurren nuestros deseos y su forma simbólica”. Por nuestra parte diremos que la Irlanda de Yeats cartografía no con los instrumentos de medición del topógrafo o el agrimensor o con las convenciones de la fonética inglesa sino, como dice Raine, con el símbolo de una geografía que es espiritual (Raine, 1991, p. 284)⁷. Agregaremos nosotros una geografía espiritual, espacio vivo y poético, transido de potencias que surgen de los desmarcamientos de la Irlanda prístina y mítica, de la irlandia gaélica, de una irlandia anglo-normanda en decadencia y ruina, de una nación irlandesa posible, concreta pero, para Yeats, bastardeada, y de una nación ideal, una Bizancio irlandesa y de la imaginación.

⁷ En *The Lion's Mouth* (1991 [1977]) Kathleen Raine se pregunta acerca de la existencia de lo que ella llama “geografía espiritual”:

Is there a spiritual geography, are there certain places upon the Earth which are, more or less, attuned to certain modes of consciousness? And if so, do such qualities belong to the Earth itself, to certain qualities of Light, or sound, or scent, or rock formation? Is there a natural magic, and elemental spirits who inhabit certain places, or kinds of place? Or do people of a certain cast of mind impart to the land their own qualities? (p. 284)

Referencias bibliográficas

- Banville, J. (2002). Introduction. Yeats, W. B. (1895) *A Book of Irish Verse*, pp. xiii-xvi. London & New York: Routledge.
- Bhabha, H. K. ([1994] 2002). *El lugar de la cultura* (Trad. C. Aira). Buenos Aires: Manantial.
- Bradley, A. (2011). *Imagining Ireland in the Poems and Plays of W. B. Yeats. Nation, Class and State*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chron Schmitt, N. (1997). The Landscape Play: W. B. Yeats' "Purgatory." *Irish University Review*, 27, (2), 262-275. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25484732>
- Donoghue, D. (1986). Romantic Ireland. *We Irish. Essays on Irish Literature and Society*. California: University of California Press.
- Finneran, R. J. (2004). Introduction. W. B. Yeats. *The Tower* (ix-xvii). New York: Scribner.
- Heaney, S. (1989). Yeats' Nobility. *Fortnight*, (271), II-III. Recuperado de <https://jstor.org/stable/25551893>
- Holdeman, D. (2006). *The Cambridge Introduction to W. B. Yeats*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kiberd, D. (2009). After Ireland. *The Irish Times*. Recuperado de <https://www.irishtimes.com/news/after-ireland-1.728344>
- Mac Giolla Easpaig, D. (2009). Ireland's Heritage of Geographical Names. *Wiener Schriften zur Geographie und Kartographie*, 18, 79-85. Recuperado de <https://www.logainm.ie/en/resources/publications>
- Raine, K. ([1967] 1985). Yeats's Debt to William Blake. *Defending Ancient Springs* (pp. 66-87). USA: Lindisfarne Press.
- Raine, K. (1990). Ben Bulbin Sets the Scene. *Yeats the Initiate: Essays on Certain in the Writings of W. B. Yeats*, pp. 45-64. Savage, Maryland: Barnes & Noble Books.
- Raine, K. ([1977] 1991). The Tree and its Fruit. *The Lion's Mouth. Autobiographies* (pp. 263-326). London: Skoob Books Publishing.

- Rowley, R. (2011). The Case of W. B. Yeats: Mind, Nation and Literary Landscape. *Ecozon@*, 2. (1), 48-60. DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2011.2.1.390>
- Watson, G. (1976). Yeats's View of History: The Contemplation of Ruin. *The Maynooth Review* 2, (2), 27-46. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20556890>
- Yeats, W. B. (1962). *Explorations*. London: Macmillan.
- Yeats, W. B. (1989). *The Collected Poems of W. B. Yeats*. En R. J. Finneran (Ed.). New York: Palgrave Macmillan.
- Yeats, W. B. (1999). *Autobiographies. The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. III*. En W. H. O'Donnell y Douglas N. Archibald (Eds.) New York: Scribner.
- Yeats, W. B. ([1895] 2002). *A Book of Irish Verse*. London & New York: Routledge.
- Yeats, W. B. (2005) *W. B. Yeats, Antología poética* (Trad. Daniel Aguirre Oteiza). Barcelona: Lumen.

La poesía como re-construcción del paisaje
de la memoria. Huellas del romanticismo
y la infancia en *Stone and Flower*
de Kathleen Raine

Dolores Aicega
María Celeste Carrettoni

Introducción

El símbolo poético permite poner en tensión las dos caras del signo lingüístico –significado y significante– de un modo particular, ya que su característica distintiva es, siguiendo a Coleridge, “la translucencia de lo Eterno en y desde lo Temporal” (Barth, 2001, p. 113). De este modo, Coleridge da por sentado la existencia de múltiples planos, todos igualmente reales, que aparecen condensados –y evocados– en el símbolo poético. Este es un principio fundamental que, en el siglo XX, retoma la poeta y crítica británica Kathleen Raine (1908-2003) en su poesía, y del que también da cuenta en su obra ensayística (Raine, 1967).

La poesía de Raine, especialmente la de sus primeros poemarios, ejemplifica cómo el símbolo poético puede contribuir a la creación de un paisaje –en este caso natural, casi idílico– íntimamente ligado a la memoria de lugares habitados en la infancia. Sin embargo, queda claro que el paisaje poético no es el paisaje real, ni podría serlo. Ne-

cesariamente se trata de una reconstrucción realizada por el yo lírico, atravesada por el tamiz de sus percepciones y por los fines estéticos perseguidos. El paisaje creado en y a través de una obra lírica es condición necesaria para la existencia de ese yo, que busca un modo de expresión –y de asignarle sentido a su existencia– también a través de su relación con los elementos del entorno.

En este texto crítico nos proponemos reflexionar sobre la creación del entorno natural como espacio habitado por el yo lírico en los poemas reunidos en *Stone and Flower* (1943), el primer poemario de Kathleen Raine. Más específicamente, buscaremos investigar cómo el símbolo poético contribuye a la reconstrucción de un paisaje imaginado, evocado por un yo nostálgico que intenta recrear no sólo el paisaje de la infancia sino también una totalidad que presiente precisamente en el contacto –real o evocado– con ese paisaje.

Sobre la autora

Kathleen Raine (1908-2003) fue una notable poeta, crítica y traductora británica, que desplegó en su obra “una osadía imaginativa que da cuenta de la medida cabal de su autenticidad visionaria” (Chiacchio y Fernández, 2014). Su obra poética incluye once libros de poemas, entre los que se encuentra una antología publicada en 1991, cuya selección estuvo a cargo de la propia Raine. Asimismo, la autora cuenta con una obra ensayística muy interesante que revela “(...) una posición relativamente marginal con respecto a los subcánones imperantes” (Montezanti, 2012). Sus escritos autobiográficos están reunidos en tres volúmenes publicados entre 1973 y 1977 y un cuarto volumen que reúne los tres anteriores, publicado varios años después. En la década del '80, Raine lanzó la revista literaria *Temenos* y diez años más tarde fundó The Temenos Academy of Integral Studies, que estaba dedicada al estudio de la poesía y su relación con Platón, el neoplatonismo, el misticismo y la tradición hermética. En el año 2000 recibió la Orden del Imperio Británico y la Orden de las Artes y las Letras de Francia.

Naturaleza, romanticismo y memoria

En *Stone and Flower* (1943), su primer libro de poemas, Kathleen Raine crea un espacio simbólico cargado de sentido en el que la naturaleza juega un papel central. El universo que se crea en y a través de estos poemas se nutre, en gran medida, del paisaje de Northumberland, zona al norte de Inglaterra, muy cercana a la frontera con Escocia, donde transcurrió la infancia de Raine.

Miguel Montezanti (2012) afirma que la poesía constituía para Raine la única de manera de recuperar ese “paraíso perdido”. Es notable, asimismo, que algunos de los elementos naturales presentes en los poemas encarnan símbolos afines a los de la poesía de William Blake, quien ejerció gran influencia en la formación de la poeta: “Cada generación descubre en Blake ese aspecto de la verdad o el error que está buscando”, escribe Raine en un ensayo sobre la influencia que Blake ejerció en la obra de Yeats. Para estos poetas, los símbolos abren caminos hacia planos de la realidad sólo accesibles a través de la Imaginación (con mayúsculas, tal como la concebía Blake). A lo largo de estas páginas, exploraremos las relaciones que se establecen entre naturaleza –más específicamente, el espacio natural al que nos referimos anteriormente–, poesía y experiencia en la visión poética de Kathleen Raine. Con este objetivo, retomaremos algunos conceptos de una serie de ensayos, entre los que se destacan “On the Symbol”, “Traditional Symbolism in Kubla Khan”, y “Yeats’s debt to William Blake” (escritos en 1967 e incluidos en *Defending Ancient Springs*) y de los textos autobiográficos reunidos en *Autobiographies* (1991) y los pondremos en relación con cuatro poemas de *Stone and Flower*: “At the Waterfall”, “The Wind of Time”, “Lyric” y “To My Mountain”.

Tal como atestigua *Defending Ancient Springs*, que recopila ensayos escritos por Raine en la década de 1960¹, la autora sostiene que el

1 Los ensayos fueron escritos entre 1961 y 1967. La recopilación, que reúne diez textos, fue publicada por primera vez en 1967.

poder del símbolo y del discurso simbólico permite acceder a planos de la realidad y de la conciencia que van más allá de lo sensorial. En efecto, el lenguaje de la analogía simbólica permite reconocer la existencia de una multiplicidad de planos que exceden el mundo material. Para la autora, la verdadera poesía es lenguaje simbólico que tiene la capacidad de evocar un plano a través de otro. Dicho de otro modo, para Raine el símbolo poético encarna la correspondencia perfecta entre los planos material e inmaterial (p.108).

Para Raine, el mundo imaginario está fuera del tiempo y cuando la poesía y el arte son sublimes, sentimos que expresan una verdad desde siempre conocida, familiar e íntima. En medio del positivismo reinante en su juventud, Raine lamenta que el discurso simbólico haya dejado de ser una forma de expresión compartida y colectiva y se haya tornado un lenguaje lírico privado. En esto también la experiencia existencial de Raine la acerca a Blake, ya que ambos creyeron fervientemente en el error de sus épocas: Raine se opuso al materialismo secular de la edad moderna y Blake se rebeló contra la mentalidad empírica y racionalista que fue el legado de la Ilustración (Keeble, 2009).

En la visión de Raine, la poesía permite elevarse sobre las miserias y las mezquindades del mundo tangible para lograr la trascendencia y es el poeta quien es llamado a transmitir estas verdades trascendentales. En “What Is the Use of Poetry?”, un ensayo escrito en la década de 1990 y publicado póstumamente en 2004, Raine se refiere a los poetas verdaderos como “vehículos de comunicaciones cuya fuente trasciende al individuo y se ubica en regiones más profundas y universales del espíritu (...), que reciben la inspiración del (...) plano trascendental de nuestra experiencia humana común” (p. 18). Podría afirmarse que estas reflexiones nos remiten, de algún modo, al concepto de “arquetipo”, de Jung, en tanto contenidos inconscientes arcaicos o primitivos compartidos². Sin entrar en detalles técnicos, en

² Al respecto, véase Jung (1970), cap. 1.

esta concepción la palabra del poeta comunica aquello que solamente necesitamos que nos recuerden, ya que estamos inmersos en un sueño mortal, “el olvido platónico de los mundos más elevados e íntimos” (Raine, 2004, p.18). En el mismo texto, y como resulta constante a lo largo de su obra, la autora cita a Blake y afirma que el poeta es aquel que nos despierta a la existencia de esos mundos olvidados, quien despierta nuestro verdadero ser (p. 19).

En virtud de lo expuesto podemos afirmar que, a lo largo de su obra, Raine mantuvo una coherencia en su visión poética y en su concepción del rol social y espiritual del poeta, que se plasma en sus ensayos –desde los primeros hasta los últimos³– y en su obra lírica. Retomando, entonces, la pregunta que plantea el título mismo de “What is the Use of Poetry?”, es decir, ¿para qué sirve la poesía?, creemos que la respuesta de Raine sería, en pocas palabras, similar a la de Blake.

La función del símbolo poético es entonces la de condensar esos diversos planos y evocar su existencia, algo que se constata ya en la lectura de los poemas de *Stone and Flower*. En ellos, tal como sugiere el título del volumen, hay un claro predominio de elementos naturales por sobre otros que refieren, por ejemplo, la vida urbana o el credo cristiano. Es decir, en esta colección de poemas predominan los significantes asociados al mundo natural. Un recorrido por los títulos atestigua precisamente esta preeminencia: de los más de treinta poemas que componen la obra, diecisiete incluyen un elemento natural en su título. Esto está en consonancia, tal como señala Miguel Montezanti, con el hecho de que Raine es “heredera de la tradición romántica, ensoñada con una naturaleza prístina y coloreada por la nostalgia” (2012, p. 8), con referentes que incluyen no sólo a Blake sino también a Samuel Coleridge, William Butler Yeats, y Percy She-

³ Nos referimos a *The Underlying Order and other essays*, publicado en 2008.

lley, en cuya línea la poeta inscribe su obra, tal como atestigua su obra ensayística.⁴

La influencia ejercida por la poesía y la poética de los poetas románticos no es, desde luego, una característica exclusiva de la obra de Raine. En efecto, la influencia de la poética romántica resulta patente, asimismo, en la cultura contemporánea en general, cuyas concepciones del arte y la poesía están impregnadas por el período romántico. Siguiendo a Bennett (2008), el romanticismo, con sus influencias clásicas y renacentistas, constituye un conglomerado de ideas que resultan fuertemente influyentes en nuestros días. Estas ideas incluyen concepciones de la imaginación, la inspiración, el genio, y lo sublime y una celebración de la naturaleza concebida como un antídoto contra los procesos de industrialización y urbanización de las sociedades modernas.

Como queda dicho, la exaltación de la naturaleza es un elemento central en la obra poética de Kathleen Raine. Sin embargo, la presencia de los elementos de la naturaleza en la lírica de Raine puede explicarse no sólo por la influencia de los poetas románticos sino, además, en términos de su biografía. En *Farewell Happy Fields*, volumen autobiográfico publicado por primera vez en 1973, la autora recuerda que vivió su infancia en un mundo de flores, “diminuto pero inagotable” ubicado geográficamente al norte de Inglaterra, en la región de Northumberland. En este espacio idílico, marcado por el jardín de su abuelo y el páramo que había detrás, la poeta sentía que todo le pertenecía en el acto de mirarlo: “Ver era conocer, entrar en una relación con, participar en el ser esencial de cada Yo soy” (1991, p. 2)⁵. En su añoranza de la infancia, Raine reflexiona que en esta etapa de la

⁴ Véase, por ejemplo, el ensayo “On the Symbol”, incluido en *Defending Ancient Springs*.

⁵ Todas las citas de la obra de Raine en español incluidas en este artículo son de traducción propia.

vida constituimos una unidad que llevamos con nosotros a cada lugar donde vamos y nuestro pensamiento es uno con aquello que miramos, amamos y tocamos. Esto es, precisamente, lo que transmite el poema “At the Waterfall”, que transcribimos a continuación:

AT THE WATERFALL

TOUCHING the mantle of the empty sky
With a clear sound on a canvas of silence,
The stream flows out of the clouds.

And on a rock, high on Place Fell
A gust of wind sounds
With a noise almost animal.

So much nearer than stillness they speak to me
I have heard too much silence,
Listened too long to the mute sky.
(Raine, 2001).

Así, el yo lírico celebra el paisaje creado por la cascada, en el cual el agua toca el manto del cielo en una corriente que parece surgir entre las nubes y suena en el lienzo del silencio. La escena se completa con el sonido casi animal de la ráfaga de viento sobre la roca en lo alto de Place Fell, una colina en el Distrito de los Lagos, al norte de Inglaterra, que formó parte de los paisajes de la niñez de Raine. En lo alto de la colina, la poeta lamenta el haber pasado demasiado tiempo escuchando al cielo mudo y reconoce la fuerza con la que le hablan el agua y el viento. Cabe preguntarse si el hastío que expresa el poema ante el silencio del cielo alude, de algún modo, a la falta de respuestas de un Dios ausente y si la naturaleza –y el arte– no están, acaso, asumiendo su lugar como fuente de conocimiento y conciencia. En efecto, Raine concibe el arte como una forma de conciencia que materializa el conocimiento imaginativo, a la vez que resulta el vehículo privilegiado para su transmisión (Raine, 1967).

Además de las referencias y resonancias autobiográficas, se observan en este poema algunos elementos que aluden a ciertos arquetipos del paraíso compartidos por los “poetas de la imaginación”. Como señala Raine en el ensayo “Traditional symbolism in Kubla Khan”, parece haber ciertas visiones que resultan típicas del arquetipo del Paraíso y el agua en movimiento es una de estas características: como río, arroyo, o cascada, el agua en movimiento aparece en la tradición imaginativa de poetas como Blake, Milton, o Coleridge –entre otros– asociada a estas visiones del Paraíso.

Otro caso interesante es el del breve poema “The Wind of Time”, donde encontramos, una vez más, ecos de la relación entre la naturaleza, el símbolo poético y la evocación de diferentes planos de la existencia.

THE WIND OF TIME

TIME blows a tempest – how the days run high,
Deep graves are open between hour and hour,
A current sweeps the streets and houses by
Too fast to board them. Cities are wrecked by night
And we left drowning in this empty dawn.
No land is seaworthy, no bird in sight.
And on the shores, after the tempest lie
Fragments of past delight, and of past selves,
Dead rooms and houses, with the stranded shells.
(Raine, 2001).

La relación entre naturaleza, símbolo poético y los distintos planos de la existencia resulta patente aquí, con el tiempo como concepto predominante, lo que se evidencia además por el hecho de que es el significante que da comienzo al poema. El presente de la enunciación, el instante capturado en el texto, se funde con el pasado –fragmentos de alegrías y seres pasados, casas y habitaciones muertas, que tal vez hayamos habitado antes, en vidas anteriores acaso–. Aparecen aquí

elementos comunes a otros poemas de la autora: el amanecer y la noche como momentos privilegiados para la creación, pero también para la zozobra; y también el pájaro, que podría simbolizar el individuo en la poesía de Raine. Esta última figura aparece, asimismo, en el comienzo de “Lyric”, el bellísimo –y breve– poema inaugural de *Stone and Flower*.

LYRIC

A BIRD sings on a matin tree

‘Once such a bird was I.’

The sky’s gaze says

‘Remember your mother.’

Seas, trees and voices cry

‘Nature is your nature.’

I reply

‘I am what is not what it was.’

Seas, trees and bird, alas!

Sea, tree and bird was I.

(Raine, 1943).

Podemos trazar una serie de paralelismos entre estos últimos poemas: las múltiples dimensiones del tiempo condensadas en el presente de la enunciación, la centralidad de la dimensión temporal en los poemas; la importancia que adquieren los elementos naturales, entre otros. En “Lyric”, sin embargo, estos tienen el mismo nivel de importancia que los referentes humanos (la voz lírica, la madre) y entablan un diálogo con la primera. La subjetividad de la voz lírica se funde con los elementos de la naturaleza del mismo modo que el pasado y el presente se fusionan para producir un efecto de intemporalidad. “Lyric” sintetiza maravillosamente la visión poética de Raine, y no en vano fue elegido por ella para dar comienzo a la colección.

La importancia de los elementos naturales en la poesía de Raine, y en esta primera colección de poemas en particular, nos lleva a afir-

mar que existe una relación con la propia biografía de Raine, con su infancia rural. Asociado a ello está también Escocia, la tierra natal de su madre, que simboliza, para la poeta, la tierra legendaria que otros llaman Edén, Erin, Sión o Tibet. Según cuenta la propia Raine en el volumen autobiográfico *Farewell Happy Fields*, este espacio mítico lo habita el pueblo de su madre, marcado por una cultura matriarcal que establecía la preeminencia del vínculo madre-hija por sobre el vínculo padre-hija. En esta configuración, Raine reconoce las dos influencias que la formaron. Su madre transmite el amor por la literatura y la naturaleza y la continuidad de la tradición a través de recuerdos de Escocia asociados al lenguaje, las baladas, y los relatos épicos de su pueblo. Su padre, en cambio, encarna para ella el progreso, la educación y el futuro. Raine sintetiza estas ideas señalando que “la poeta en mí es hija de mi madre” (1991, p. 7). Es a su madre a quien la autora siente que debe, asimismo, la felicidad de su infancia, un periodo que recuerda como una etapa de gran libertad signada por un contacto profundo con la naturaleza. Según recuerda en su autobiografía, su madre no solamente se abstuvo de limitar esa libertad, sino que constituía para la pequeña Kathleen una presencia remota que hacía posible la soledad en la que a menudo se perdía. Recordando estos años, la autora dirá más tarde: “Gracias a Dios la mía fue una madre poética, no práctica” (1991, p. 6). Sin embargo, no es la “libertad del Paraíso” lo que parece haber despertado el instinto poético de Raine. En efecto, Raine reconoce que el primer contacto con la noción de una belleza inaccesible –del que derivaría su impulso poético– surge para ella a través del sentimiento de exilio asociado a la añoranza de Escocia (1991).

En este contexto Raine, de niña, se veía a sí misma como una criatura salvaje de las que habitan las canciones escocesas. El país de los poemas y las baladas era, entonces, en la imaginación de la niña un lugar en este y de este mundo y se desplegaba a unas pocas millas de

distancia de las colinas llamadas “Wild Hills of Wannie” en Northumberland. Durante años, estas colinas serían para la poeta su lugar más amado. El nombre *Wild Hills* contenía para Raine una suerte de hechizo que parecía nombrar, más que un sitio en el mundo, un espacio poético que prometía el carácter indómito de todas las colinas. Raine recuerda que en su niñez repetía “Quiero ir a las Wild Hills of Wannie” como una suerte de encantamiento que buscaba acercar la belleza lejana de las colinas y que en esa necesidad profunda de magia descubriría, precisamente, para qué sirve la poesía (1991, p. 10).

El poema “To My Mountain” plasma la fascinación de Raine con ese paisaje de colinas habitado por el frío, el viento, el brezo y el páramo.

TO MY MOUNTAIN

SINCE I must love your north

Of darkness, cold and pain,

The snow, the lonely glen,

Let me love true worth,

The strength of the hard rock,

The deafening stream of wind

That carries sense away

Swifter than flowing blood.

Heather is harsh to tears

And the rough moors

Give the buried face no peace

But make me rise,

And oh, the sweet scent, and the purple skies.

(Raine, 1991).

En la utilización del adjetivo posesivo “m” (mi) podemos entrever, por un lado, el elemento autobiográfico que conecta el poema con la infancia de Raine y por otro, la idea de que contemplar y amar el paisaje nos permite, de algún modo, fundirnos con su belleza y par-

ticipar de él. En este poema, por otra parte, Raine contrapone dos dimensiones del “norte”: la primera se asocia a la oscuridad, el frío y el dolor, la nieve y el solitario cañaveral, que parecen someter a la poeta con el peso de lo impuesto. Sin embargo, esta dimensión oscura y dolorosa encuentra su contrapunto en la fuerza de la roca, y en la corriente ensordecedora del viento que hace perder el sentido con más rapidez que el fluir de la sangre. La montaña, a pesar de la dureza del brezo y la aspereza del páramo, eleva a la poeta y la pone en contacto con el aroma y la belleza de los cielos, en un acto que conlleva resonancias platónicas y cabalísticas. En efecto, en su ensayo sobre la simbología de Kubla Khan, el célebre poema de Coleridge, Raine nos recuerda que en la tradición platónica y en la cábala, la cumbre de la montaña constituye la cima de la conciencia, un estado superior que se contrapone con la caída que supone la amnesia (Raine, 1967).

En este sentido, Raine sostiene que toda la tradición europea de poesía imaginativa, con su riqueza de temas tradicionales que aparecen y se retoman en distintos lugares y momentos históricos, está unida por el mismo hilo. Para ella, encontrar este hilo en un poeta es encontrar la clave para acceder a todos: Yeats y Shelley, Blake y Milton, Dante, Virgilio, Ovidio, Spenser y Coleridge, ya que todos ellos comparten el mismo discurso y lenguaje simbólico del mundo inmemorial de la imaginación.

A modo de conclusión

A lo largo de estas líneas, hemos intentado esbozar las relaciones que se constituyen entre poesía, naturaleza, romanticismo y experiencia en la obra poética de Kathleen Raine. Hemos podido dar testimonio de la importancia fundamental que otorgara la escritora al discurso simbólico como vehículo privilegiado para acceder a planos de la realidad que exceden el mundo material. En efecto, la poesía, entendida como una forma sublime de lo simbólico, resulta un lenguaje ineludible en la experiencia trascendental humana. Por otra parte, a

través de los poemas y ensayos de Raine, hemos reflexionado sobre el elemento autobiográfico que recorre algunos poemas de la colección *Stone and Flower*, con su predominio de significantes relacionados con elementos naturales, los cuales remiten además a la tradición romántica en la que se inscribe la autora, y que permite dar cuenta de la relación profunda e insoslayable que se construye entre la vida y la obra lírica de Kathleen Raine.

Referencias bibliográficas

- Barth, K. (2001). *Carta a los Romanos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bennett, A. (2008). Romantic poets and contemporary poetry. En *The Cambridge Companion to Romantic Poetry*. James Chandler y Maureen McLane (Ed). Cambridge: CUP.
- Chiacchio, C. y Fernández, S. (2014). Kathleen Raine: Una poeta de modulaciones, resonancias metafísicas e intimaciones visionarias Referencias. *Nueva Revista del Pacífico*, (60).
- Jung, C (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós
- Keeble, B. (2009). William Blake: Art as divine vision. En *God and Work. Aspects of Art and Tradition*. Bloomington: World Wisdom.
- Montezanti, M. (2012). *Kathleen Raine: Relectura Creativa de la Tradición Lírica en Lengua Inglesa*. (Proyecto de Incentivos). La Plata: Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional de La Plata.
- Montezanti, M. (2013). Poesía, Arte y Naturaleza en Kathleen Raine. *Gamma*, 51.
- Raine, K. (1943). *Stone and flower*. London: Nicholson and Watson.
- Raine, K. (1951). *William Blake*. Great Britain: Longmans, Green & Co.
- Raine, K. (1973). *Farewell Happy Fields*. London: Hamish Hamilton Publishing.
- Raine, K. (1975). *The Land Unknown*. London: Hamish Hamilton Publishing.

- Raine, K. (1977). *The Lion's Mouth*. London: Hamish Hamilton Publishing.
- Raine, K. (1985) [1967]. On the Symbol. En *Defending Ancient Springs*. New York: Lindisfarne Press.
- Raine, K. (1985) [1967]. Traditional symbolism in Kubla Khan. En *Defending Ancient Springs*. New York: Lindisfarne Press.
- Raine, K. (1985) [1967]. Yeats's debt to Wiliam Blake. En *Defending Ancient Springs*. New York: Lindisfarne Press.
- Raine, K. (1991). *Autobiographies*. San Rafael: Coracle Press.
- Raine, K. (2001). *The Collected Poems of Kathleen Raine*. Washington, D.C: Counterpoint.
- Raine, K. (2004). *What is the Use of Poetry? Kathleen Raine Memorial Issue*. Temenos Academy Review. London: Temenos Academy.
- Raine, K. (2008). *The Underlying Order and Other Essays*. Edited with an introduction by Brian Keeble. London: Temenos Academy.

Literatura en movimiento. Poesía argentina “Fuera de lugar”

Guillermo Siles

En este trabajo se estudian un conjunto de representaciones literarias del exilio que fueron motivo de una serie de lecturas de textos ficcionales, narrativos, poéticos, ensayísticos y de estudios críticos referidos a este tópico. En este abordaje comparativo también se revisaron algunas reflexiones no ficcionales sobre lugares y espacios que en el transcurso de una larga historia de migraciones y destierros se han convertido en zonas de creación escritural.

Ottmar Ette (2009) sobre este asunto del exilio considera que en la perspectiva del escritor libanés Amin Maalouf el *homo migrans* ha reemplazado al *desterrado*, al *xiliado*, y que solo hasta finales del siglo XX fue que el fenómeno de las migraciones adquirió una dimensión global. El crítico alemán sostiene que:

A diferencia del expatriado, religado a su patria territorializable en el espacio de origen, el migrante ya no se limita a su lengua materna, sino que se sirve a su vez de una o varias lenguas: ha migrado a otro territorio y también a otra lengua y otras tradiciones culturales, que no considera extrañas, sino que siendo algo extraño se las apropia. (...) Esto de ninguna manera significa que el proceso no sea doloroso, pero ya no se encuentra marcado en primera instancia por la pérdida, (...) sino que invita a descu-

brir algo nuevo, algo diferente y enriquecedor para la propia personalidad (Ette, 2009, pp. 174-175).

Un claro ejemplo de estas nuevas posibilidades que se le plantean al escritor migrante en las últimas décadas son las experiencias reunidas en *Poéticas de la distancia* (2006), volumen compilado por Sylvia Molloy y Mariano Siskind. En el libro, producto de un coloquio, escritores argentinos que sufrieron el exilio durante la dictadura cívico militar (1976-1983), sumados los que residieron y residen en otros países, relatan sus experiencias concretas de diásporas y viajes e intentan responder si existe una estética de la migración. Reflexionan, además, sobre qué tipo de figuraciones inscribe la distancia en la escritura, lo que equivaldría a preguntarse por la existencia de una literatura nacional que se sabe imaginaria, pero que por carácter institucional gravita en la subjetividad de los escritores que aspiran a formar parte de ella. Los críticos afirman en el prólogo que las “experiencias concretas de la distancia dinamizan el proceso de creación literaria y delimitan espacios de inclusiones y exclusiones en el campo cultural” (Molloy-Siskind, 2006, p. 10).

Estas cuestiones giran en torno a formas de pensar y escribir literatura argentina desde un locus de enunciación inestable, atravesado por desplazamientos lingüísticos y culturales. Al mismo tiempo pretenden responder acerca de las identidades: qué implica ser un escritor argentino, qué aspectos involucra el desplazamiento geográfico con respecto a las relaciones entre autor, lengua y nación, qué vínculos existirían entre el escritor que se desplaza y el que permanece en su territorio, para qué lectores escriben uno y otro. La capacidad de procesar la experiencia traumática y liberadora de la distancia admite las posibilidades de crearse una lengua propia –espacio donde interviene la traducción como forma de supervivencia– y las significaciones nuevas pueden articularse, entonces, de manera creativa en esa lengua propia, que es percibida como ajena y familiar al mismo

tiempo. Los convocados elaboran su aporte rescatando la productiva ajenidad respecto de lo propio, impregnada por la sensación de desconcierto de la ausencia, la incertidumbre de la deriva y las interpelaciones traducidas de espacios culturales ajenos. Sin embargo, todos los interrogantes planteados no sólo deberían formularse a sus autores sino también a los textos e indagar de qué modo registran estos avatares.

El objetivo fundamental es pensar nuestra literatura desde la diáspora, atendiendo a la idea de que las literaturas nacionales no pueden renunciar a un “fuera de lugar” que deben integrar, pues “para convertirse realmente en algo nacional, las literaturas nacionales tienen que transgredir lo nacional” (Nitschack, 2005, p. 475)¹. Sin duda, los estudios interdisciplinarios son el resultado de transgresiones, de apropiaciones, de hibridaciones y de cruces que rebasan las fronteras territoriales. En este aspecto, interesa reorganizar un corpus de escritores argentinos de la segunda mitad del siglo XX, que residieron o residen en el extranjero y no cambiaron de lengua literaria al escribir poesía. Asimismo, rediseñar un corpus de textos no abordados bajo esta perspectiva con miras a futuras investigaciones. En lo que sigue me referiré a tres autoras: Luisa Futoransky, Mercedes Roffé y María Negroni, quienes iniciaron su producción poética en las décadas de 1960 y 1980 respectivamente.

¹ Este autor toma de Roberto Schwarz el estatus del “fuera de lugar”, quien lo utiliza en referencia a las relaciones culturales entre Latinoamérica y Europa. Schwarz describe las ideas de la ilustración europea y de la Revolución Francesa (libertad, igualdad, fraternidad o solidaridad), que bajo las condiciones latinoamericanas del siglo XIX se asocian con prácticas sociales y valores muy distintos a los del contexto europeo. Para el crítico alemán, el “fuera de lugar” se vincula con la experiencia del exilio, funcionaría también en desplazamientos reales, en el caso de migraciones y viajes; en las temáticas, estilos y estrategias literarias adoptadas y adaptadas. A un nivel teórico más abstracto constituye la condición básica para cualquier acto de significación (Nitschack, 2010, p. 12).

En el trabajo se intenta analizar textos de diferentes momentos y espacios culturales, de escritores que habitan o han habitado ciudades europeas y americanas. Hay que tener en cuenta los ejemplos más conocidos: Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Luisa Futoransky, Saúl Yurkievich, radicados en París; Mercedes Roffé, Lila Zamborain y antes María Negroni (Nueva York), Osvaldo Lamborghini, en la década de 1980 y luego Edgardo Dobry (Barcelona); Adrián Navigante, antes en Alemania y ahora en Italia. Existen casos como los de Santiago Sylvester o Juan E. González, que vivieron en España durante el exilio; asimismo, Jonio González, Arturo Borra, Laura Giordani, Rodrigo Galarza, entre otros residen allí en la actualidad. Juan Gelman, Hugo Gola y Tamara Kamenzsain tuvieron como destino México y podríamos continuar la lista con Néstor Perlongher en Brasil. El registro es más extenso de lo imaginado por lo que acoté sus alcances, en función de mis intereses más inmediatos.

En cuanto al corpus general, es necesario establecer distinciones entre escritores *extraterritoriales*, *exiliados*², y *migrantes* e indagar en qué medida tales condiciones afectan o enriquecen la construcción del lenguaje poético, qué papel juegan en las figuraciones de la subjetividad y de la voz que habla en los poemas; de qué modo aparece el registro del desplazamiento cuando los escritores formulan los lineamientos de sus poéticas en ensayos y entrevistas. Cómo interviene la traducción y cómo se articula el vínculo entre la lengua propia y

² Sobre la utilización del término exiliado, la historiadora Marina Franco, en su estudio *El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura* (2008), prefiere la noción de *emigrados políticos* para referirse al conjunto de los actores; la de *exiliados* para aludir a una autodeterminación de los sujetos, con toda su carga de sentidos, y en especial, para nombrar a aquellos políticamente activos que durante sus años en el exterior participaron en organizaciones y eventos vinculados a la situación política argentina; y, por último, la de *refugiados* para designar a quienes tuvieron ese estatuto. Al término *exilio* lo emplea para enunciar el fenómeno histórico y también para nombrar la experiencia de los actores como un sentido otorgado por ellos.

las otras lenguas; cuál es la razón por la que estos poetas, habiendo adquirido el conocimiento de otros idiomas, eligen escribir en su lengua de origen. Estas exploraciones intentan aproximarse a un sector de la poesía argentina escrita fuera de su territorio con el propósito de reconfigurar el mapa de las tradiciones poéticas, transgrediendo el marco de la literatura nacional en un intento de examinar una breve parte de su historia desde el movimiento de las literaturas, desde una “literatura en movimiento”.

El poeta Santiago Sylvester, siendo parte de estas experiencias, preparó una antología de veinticinco poetas emigrados. El propósito del antólogo consiste en dar mayor visibilidad a esa comunidad diseminada por distintos países, de diferentes lenguas, como un modo de hacer justicia frente a las limitaciones de información y hasta de difusión de las obras. La selección se realizó con la premisa de incluir poetas: “que viven, o han vivido, en el extranjero, y que no han vuelto a residir en la Argentina”, entre los que se encuentran algunos de los mencionados con anterioridad.³ Con respecto a las ideas de una literatura en movimiento y de la poesía argentina “fuera de lugar” es posible relacionarlas con lo anotado por Sylvester en el prólogo:

somos seres en tránsito, no necesariamente fijados en un sitio, ni demasiado sedentarios (..) los argentinos nos vamos y, a veces volvemos, porque el movimiento está en la naturaleza humana (...) La movilidad de nuestra gente ha estado desde el comienzo signada por nuestra historia. La cantidad de próceres que sufrieron el exilio es notable (...); y desde en-

³ A estos se añaden los nombres de José Viñals (España), Juan Octavio Prezz (Trieste), Martín Micharvegas (España), Ricardo Pochtar (España), José Muchnik (Francia), Noni Benegas (España), Mario Merlino (España), Bernardo Schiavetta (Francia) Adriana Almada (Paraguay), Lisi Turrá (México), Pablo Urquiza (Francia), Sandra Lorenzano (México), Daniel Calabrese (Chile), Diego Kovadloff (Reino Unido), Carolina Jobbagy (España), Andrés Neuman (España). A los incluidos en la antología se podrían sumar además los casos de Juan José Saer, Néstor Ponce y Rolando Mariano Andrade (Francia); los de los tucumanos Ángel Leiva (España), Mario Romero (Suecia), etc.

tonces, periódicamente, hay una grey argentina distribuida por el mundo, un fluir constante que ha respondido a distintas razones, la mayoría desdichadas (2019, p. 10).

Los poetas que han emigrado de la Argentina establecieron diferentes vínculos entre escritura, lengua y nación. Sus respuestas para enfrentar el problema lingüístico fueron diversas porque han sido, a la vez, distintas las circunstancias por las que se alejaron de sus lugares de origen. Hay quienes lo han hecho de modo voluntario y quienes debieron hacerlo por razones políticas, para resguardar sus vidas frente al peligro del secuestro, la tortura y el asesinato; otros, buscando un destino más favorable para desarrollar su obra.

Caren Kaplan (1996) advierte sobre el influjo de metáforas referidas al viaje y al desplazamiento en la crítica literaria y cultural que manifiestan cierta atracción por la experiencia de la distancia y el extrañamiento. La frecuencia con que los términos *exiliado*, *nómade*, *migrante*, *refugiado* y otros se reiteran en las articulaciones modernas entre subjetividad y poética insinúan dos aspectos de este fenómeno: por un lado, está el vasto espectro de tal atracción en la modernidad; por otro, el empleo indiferenciado de los términos para designar las experiencias que tienen al desplazamiento como factor común. Esta actitud, con frecuencia, deriva en una posición celebratoria o acrítica en donde se desvirtúan las condiciones históricas –muchas veces traumáticas– que motivaron el exilio. Frente a la falta de precisión en los términos sería pertinente insistir en que todos los desplazamientos no son iguales.

Teniendo en cuenta estas advertencias, establezco la distinción aleatoria entre tres clases de poetas según la figura del desplazamiento. *Extraterritoriales*: son los que cambiaron de lengua literaria. El más conocido de estos poetas es Wilcock (1972). *Exiliados*: son aquellos que debieron abandonar el país por razones políticas –Gelman y otros–. *Migrantes*: esta categoría englobaría a la totalidad de los emigrados

y, en particular, se refiere a quienes eligieron vivir afuera voluntariamente. De todos modos, la realidad política de cada país cambia al igual que la condición de sus exiliados. Esto sucede cuando cesa la persecución sobre ellos o se suspende la prohibición de regresar. En consecuencia, un expatriado con posibilidades de retorno, que elige permanecer en otro territorio, abandona su condición de exiliado para pasar ser un migrante; alguien que teniendo la posibilidad de optar ha decidido vivir lejos de su tierra. Sin embargo, estos cambios no se traducen necesariamente en la escritura cuando el exilio se experimenta como pérdida y se expresa en tal sentido aún cuando la situación personal se haya modificado a raíz de los avatares políticos del contexto.

Silvana Mandolessi (2010), retoma las ideas de Caren Kaplan y Julia Kristeva (1991) para poner el acento en tres términos significativos: *exiliado*, *migrante* y *extranjero*. El de exiliado es el concepto más extendido en la crítica y más tarde, el de *migrante*, dado que revela un modo distinto de concebir la experiencia del desplazamiento. El cambio de *exiliado* a *migrante* no implica una mera sustitución terminológica, sino que afecta las proposiciones básicas con que se identificaba al exilio. Esta autora acuerda con Kristeva en la forma de definir al *extranjero* como aquel que no pertenece al grupo, que no es “uno de ellos”, es el otro absoluto. La noción de extranjero se circunscribe a los límites de la Nación. Más adelante señala:

El extranjero es aquél que no pertenece a la Nación en la que se encuentra, que pertenece a otra soberanía, se convierte progresivamente en una metáfora de la otredad, tanto en una dimensión intrasubjetiva o psicológica: la relación del sujeto consigo mismo, como en una dimensión intersubjetiva: la relación de identificación que vincula a los miembros de una nación (Mandolessi, 2010, p. 71).

Según estas formulaciones, suele asociarse la categoría de exilio con la imagen modernista: un sinónimo de la posición ideal de

distancia y separación que da lugar a intelectuales y artistas a alcanzar un nivel de crecimiento personal poco probable en sus países. En el imaginario de la modernidad, el exilio configura una metáfora de la creación artística. La conceptualización del migrante es más reciente, responde a un contexto caracterizado por los desplazamientos masivos. La articulación entre exilio y alta cultura se rompe para dar lugar a un espacio más amplio, más democrático en apariencia, pero más incierto; sus límites son difusos y las identidades pasan a estar en permanente negociación. Mandolessi (2010) entiende con Kristeva (1991) que la noción de extranjero va más allá⁴, convive con un contexto de sujetos desplazados que no dejan de plantear “síntomas” a las actuales configuraciones del estado-nación. Kristeva alienta el debate ético procurando devolver la dimensión histórico-social que los desplazamientos parecieran haber perdido en las visiones acriticas de la hibridez y la desterritorialización.

Estos enfoques son útiles para dilucidar el uso de conceptos y resulta pertinente precisar que los poetas estudiados expresan de diverso modo los sentimientos de otredad, ajenidad y extranjería de acuerdo con las experiencias que les tocó vivir y en función de sus búsquedas estéticas. Son estados que experimentan artistas, escrito-

⁴ Kristeva se basa en lo siniestro de Freud para considerar al extranjero como un síntoma en el que conviven una dimensión subjetiva y una dimensión política. En ambos aspectos estaría presente la *otredad* que pone en cuestión la identidad individual y colectiva. Afecta tanto a la identidad individual como a la identidad cultural entendida como homogénea y sin quiebres. La lógica de lo siniestro representa la irrupción de lo *otro* en un sujeto en apariencia homogéneo. Esta fuerza disruptiva lo obliga a enfrentarse con su radical alteridad. Si bien lo siniestro destruye la integridad imaginaria del yo, para Kristeva, la desestructuración del yo se vuelve un recurso en lugar de una amenaza. A nivel político, el extranjero cumple el mismo papel. Evidencia el fracaso de incluir la identidad diferencial de la nación en una unidad orgánica. El extranjero no es solo el límite externo de la nación –el otro contra el cual el yo se define– sino la otredad que trastorna la identidad nacional desde adentro; revela que los lazos de unión entre los miembros del Estado-Nación están atravesados por la exclusión de la alteridad.

res, en general; más allá de cierta visión romántica o esencialista es una marca que afecta la subjetividad y los diferencia del resto. Tal vez, estos estados no impliquen el hecho de situarse en la torre de marfil del modernismo, que denota cierto grado de elitismo cultural, en todo caso se trata de un modo de conciencia denominada “condición exiliar de la vida”, como se verá más adelante.

Por otra parte, en este estudio empleo los conceptos de *migración* y *nomadismo* en función de las relaciones que operan en los textos y el consecuente efecto que producen en la escritura. Además de la figura del *exiliado*, como se dijo, interesa retomar la del *migrante* que se mueve de un lugar a otro con un propósito específico. Según Rossi Braidotti (2000) el fenómeno de la migración económica en las grandes metrópolis fomentó la emergencia de una serie de “subculturas” extranjeras en cuyos espacios se preservan las culturas de origen. El migrante sostiene un vínculo con la estructura de clase y en distintos países son grupos desfavorecidos desde el punto de vista económico. La migración económica está en el eje mismo de una nueva estratificación de clases tanto en Europa como en América. En cambio, el exiliado está motivado por razones políticas y pocas veces pertenece a clases inferiores. Por otra parte, el *nómade* es el que se encuentra más allá de toda clasificación, es una suerte de unidad sin clase, de acuerdo con Braidotti, quien escoge los postulados de Deleuze y Guattari (2004) para reconceptualizar al *nómade* que, en su perspectiva, no representa la falta de un hogar ni el desplazamiento compulsivo, sino que es una categoría de sujeto que se aparta de toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido y encarna una figuración que expresa el deseo de una identidad concebida a partir de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y en oposición a ella⁵.

⁵ Deleuze propone el modo *nómade* en la figuración del *rizoma* en tanto raíz que crece bajo tierra hacia los costados; la elige en contraste con las raíces lineales de los árboles. Por derivación, es *como si* el modo rizomático enunciara un modo de pensa-

Desde la crítica feminista, Braidotti considera a la conciencia nómada como lo opuesto al discurso falogocéntrico; por esta vía, quizás sea factible asociar esta forma de conocimiento inestable y móvil con la conciencia exiliar de la vida en tanto sentimiento de ajenidad o extranjería. Se vincularía con el desplazamiento, pero no en todos los casos ya que se trata de la otredad que irrumpe en la subjetividad y puede inscribirse o no en la escritura, sin necesidad de que el escritor haya sufrido el exilio o haya elegido emigrar en algún momento para resolver determinadas situaciones de vida. Es decir, la escritura misma plantearía la posibilidad de la migración y el nomadismo sin estar condicionada por el desplazamiento.

El exilio es una realidad y un modo de consciencia como la del nómada y la del migrante y los atraviesa a todos por igual en la medida en que las identidades no son fijas, sino móviles e inestables. En *Las flores del mal*, Charles Baudelaire entrevé que la figura del extranjero y del desterrado son emblemas de la vida moderna y podríamos extender dicha consideración a la contemporaneidad. El Arthur Rimbaud (2008) de *Una temporada en el infierno*, con su *yo es otro*, comprende que no sólo se es extranjero en la patria sino que se es extranjero a uno mismo. Y Marcel Proust, siguiendo la huella de Baudelaire, encuentra que en el arte se hace visible nuestra condición de desterrados, pero también la de la otra patria, aquella del sentido, que hemos perdido y que habitamos en fracciones y restos. El estar arraigado en la ausencia de lugar, según Franco Rella (2010), permite obtener otra medida del mundo y de nosotros mismos en el mundo. En tierras ajenas el desterrado está desnudo, sin el ropaje de las costumbres que lo protegen de la exposición absoluta y siempre riesgosa.

miento no falogocéntrico: “secreto, lateral, extendido, en oposición a las ramificaciones visibles, verticales de los árboles occidentales del conocimiento. Por extensión, el rizoma representa una ontología política que [...] brinda bases móviles para una visión posthumanista de la subjetividad” (Braidotti, pp. 58-59).

Luisa Futoransky

La obra de Luisa Futoransky –viajera infatigable, que recorrió y habitó lugares remotos y distantes: China, Japón, Israel, Italia, Francia– se construye en torno al continuo desplazamiento, a la historia de migración de sus ancestros judíos, a su propio exilio, a la sensación de permanente extranjería, experimentada aún en las ciudades elegidas para vivir. El motivo del viaje está presente desde sus primeros libros: *Trago fuerte* (1963), *El corazón de los lugares* (1964), *Babel Babel* (1968) y *Lo regado por lo seco* (1972), y sigue siendo un cauce inseparable de su trayectoria literaria y su escritura. Esta parte inaugural de su obra corresponde a los años vividos en Buenos Aires, pero no es casual que su primer libro se editara en Bolivia, en uno de sus recorridos iniciales. El itinerario responde al tipo de viaje latinoamericano elegido por los jóvenes en los años sesenta. Armando Alba, director de la colección boliviana, anota, en el breve prólogo de *Trago fuerte*, que Futoransky se destaca por su sensibilidad lírica y por haber transitado por Sudamérica conociendo lugares y gente. Luego agrega:

Vibrante antena para recoger lo que hay de natural y propio en el ser americano o para grabar en el alma los espléndidos paisajes de la montaña y el valle, nos dará en lo futuro, obra sazónada de su experiencia estética y humana, como ahora, a su paso por Potosí, nos dejó para su esparcimiento, este ramillete de poemas, miel y sal de su espíritu luminoso (Alba, 1963, p. 2).

El editor no se equivoca en su vaticinio ya que en esos poemas de los comienzos aparecen temas, lecturas e influencias que persisten a lo largo del tiempo: el amor, las decepciones, la descripción de ciudades emblemáticas, la influencia visible de poetas modernos (Arthur Rimbaud, T.S. Eliot), los mitos griegos, personajes y relatos bíblicos; la vasta erudición de la poeta acrecentada con los viajes y los años. A mediados de la década de 1970 Futoransky abandona el país. A partir de entonces su escritura se configura en una suerte de geografía

diseminada por ciudades y continentes, identificada asimismo por la confluencia de africanos, asiáticos, judíos y un sinnfín de migrantes moviéndose en escenarios que se prestan a confusiones idiomáticas promovidas por los préstamos léxicos, las interpretaciones o redefiniciones de vocablos ajenos y la necesidad de traducir.

Transcurrido el tiempo lejano de juventud, la poeta evoca con nostalgia los recuerdos del viaje por Bolivia. Desde la ventana de un apartamento en la comuna trece de París, el sujeto autobiográfico del poema se detiene a contemplar, entre la bruma del amanecer y dos torres, el pasado que irrumpe en ese punto inmóvil y se figura a modo de una breve crónica del ayer en “Hora del lobo: reliquia andina”. Así lo enuncia:

un rectángulo donde emerge, soberano, el sumaq urcu
del huayna potosí [...]
veinteñera, en Bolivia [...]
qué hago con las vetas, qué hago con las venas y las velas
que dejé en la casa de moneda
mi bastón de mando en el cristo de la caña
mis pies, la sonrisa entregada en el portal de san francisco
polvo y chicha me fermentan la palabra
fijate que arde el predio, estaqueada
de memoria
qué hago
sin mí
(Futoransky, 2011, p. 20).

El poema proyecta su mirada, desde la vejez y la quietud del amanecer, al paisaje andino situado en el pasado; la memoria es el elemento clave que permite preservar la identidad a pesar de la distancia y el tiempo. En otros textos el entusiasmo por la música se desliza como una armonía inaudible y hasta secreta que, a veces, aflora a la superficie del poema. En los versos, el ritmo se une a palabras y ex-

presiones de otros idiomas, a distintos registros del habla en español, entre los que se encuentran las variedades del suburbio porteño junto a un refinado lenguaje lírico que transmiten la sensación de estar frente a una lengua extraña y familiar a la vez.

A lo largo de sus libros Futoransky elabora diferentes representaciones de las ciudades por las que transita y en ese devenir la subjetividad asume varias perspectivas. En algunos casos es una subjetividad que padece los problemas del extravío, de las diferencias lingüísticas y culturales propias de su condición errante; en otras, establece distancia crítica a fin de reflexionar o de poner en tela de juicio el consumo, la xenofobia y el desamparo de los seres en el mundo globalizado. La voz que enuncia instauro en los poemas una mirada empática con el otro: el inmigrante explotado en trabajos poco calificados y obligado a habitar espacios urbanos marginales.

La experiencia del exilio y la extranjería se observa inclusive en lugares elegidos para vivir. París, ciudad emblemática de la modernidad, genera fascinación y rechazo. Es por momentos atrayente en virtud de su altiva indiferencia para quien busca quietud y anonimato en la metrópoli, pero, a la vez, se configura en un espacio definido por la incertidumbre al poner en duda el sentido de pertenencia ligado a los afectos. La ciudad es el laberinto misterioso donde perviven historias de nobleza y rebeliones; tiene su lado oculto en el modo obstinado de oponer obstáculos y trampas para desorientar al nómada que nunca termina de conocerla ni de integrarse del todo. La ciudad vivida y experimentada, en donde solo florecen las ortigas en primavera, se transforma, con el transcurso del tiempo, en un territorio de afanes y penurias: "Soy tierra prometida/ en París, la impostura/ soy rosa estaqueada y a merced/ de las corrientes" (2000, p. 16), enuncia el poema. Los versos ponen el acento en el hecho de sentirse privada del movimiento, de estar desprotegida frente a la incertidumbre y al vacío del vértigo, pero la poeta se preserva en la palabra convertida en vicio

de vergonzante soledad y en la comprensión de que su lugar es llegar y partir en simultáneo. Es decir, estar siempre en tránsito, siempre en movimiento. El sujeto de la escritura, en cambio, en el soliloquio de “Probable olvido de Ítaca” le asigna al espacio ese carácter móvil: “sin inmutarte cargas el sino que te corresponde:/tu sitio, ya lo sabes:/partió cuando llegaste” (2006, p. 5).

En “París, la impostura” la ciudad se escribe en minúsculas y, para la subjetividad que la verbaliza, constituye un eje de intensa gravitación que se describe e interpela de la siguiente manera:

tacaña, negligente, estreñida
envidiada,
la más grácil sin esfuerzo,
ninguneadora, bella de lejos,
parís encubridora
recluida en su propio delirio de grandeza
atrabiliaria
parís oculta en catacumbas parís para iniciados
parís emperatriz y guillotina
yo, que nunca salvé tus inúmeras murallas, trampas, laberintos
tan eficaces para perder al extranjero
no sé si te quise o quiero, todavía
(Futoransky, 2006, p. 59).

La ciudad es cuestionada sin rodeos y sin escatimar adjetivos para ensalzarla en contraste con otros, cargados de ironía y de cierta aspereza, que contradicen el consolidado mito de la *ciudad luz*. La variedad culta del habla convive con la expresión del último verso, tomada de la canción popular. La descripción en su totalidad remeda cierto aire de las letras de tango por la pasión con que sostiene el énfasis utilizado para retratar a la ciudad con atributos humanos, como si se tratase de una mujer esquiva, admirada por su belleza, pero criticada por sus rasgos negativos de distancia y hermetismo. La falta de

certeza sobre los sentimientos que París despierta en el extranjero que la habita, producto de la incomunicación o de las trampas que el tiempo no logra sortear, se disuelve cuando elogia el lugar de origen en donde los detalles no corren el peligro de la muerte por olvido. Es por esto último que Futoransky declara, en el prólogo de *Inclinaciones*, prescindir de la cámara fotográfica que acostumbra llevar en sus innumerables recorridos. La representación de Buenos Aires se vincula a la sensación de cobijo que prodiga y se conecta con la ilusión del retorno aunque se trate de breves períodos. Las palabras que nombran la ciudad se asocian con elementos afectivos y sensaciones corporales, con la primavera y las flores que, esta vez, no son las ortigas parisinas sino jazmines. Por todas estas razones Buenos Aires es un espacio casi incomparable, único para el que la vive con el bagaje de los recuerdos y una afectividad desbordante. Tales sentimientos explican que el título del prólogo sea una apropiación de las palabras del tango: “Ninguna con tu piel ni con tu voz”. El texto es una breve crónica que describe el ritmo de la vida en la ciudad, pero también sus sombras:

Desfilan en una cinta que se renueva sin fin, los jóvenes con las jaurías, los shopping. El lujo insolente de sabores y aromas. El jazmín único de flores bicolors mientras el cuerpo reconoce la manera infalible de esquivar los tablones de las mismas veredas, la marca de nacimiento de las calles; éstas y no otras baldosas flojas. El río, ay, con su memoria ensombrecida por los que nos faltan, faltarán desde hace tanto (2006, p. 10).

Los viajes a Buenos Aires, poco frecuentes según la autora, la inducen a pensar en la alternativa del retorno. El tono de exaltación sumado a la nostalgia expresada tiene su correlato en los versos de “Plena Primavera”, el primer poema del libro, que conserva el aire fresco de una pequeña canción: *Cuando sepa/ qué es casa/qué es volver/voy a/ volver a casa*. Porque si acaso hubiese la posibilidad de regresar sería en ese preciso momento del año cuando brotan los azahares e ilumina un sol tibio.

Esta poética nómada captura el movimiento inagotable, producto del continuo errar de un lado a otro del planeta. La experiencia del desplazamiento tensiona el lenguaje y se inscribe en el cuerpo del poema que a partir de escenarios cambiantes y multilingües expresa la sensación de pérdida, la nostalgia por el país de origen y la ausencia de vínculos, los amores contrariados, las traiciones, la pasión por el conocimiento y el arte; las diferencias lingüísticas y culturales. Las fronteras se expanden, en ocasiones, los lugares cartografiados parecieran confundirse mientras la escritura pone en acción una multiplicidad de voces y de lenguas. La autora no se posiciona en la instancia del que traduce, en sus textos se configura una subjetividad que es traducida permanentemente e insiste en el hecho de padecer su condición de exilio. Sin embargo, hay una instancia en la que esa subjetividad que habla o es hablada no se deja abatir por la nostalgia del lugar perdido y comprende que se puede estar solo en París o cualquier parte. Tal vez por eso la poeta elija las corrientes oscilantes de la imaginación y la transparencia del lenguaje para dejar sentado que la idea de un lugar fijo no es satisfactoria ni tampoco las formas establecidas. Este abordaje responde a una disposición característica de nuestro tiempo hacia la migración y el movimiento. Sobre estos aspectos Francine Masiello sostiene que:

Futoransky se hace eco de una propuesta posmoderna que desafía la correspondencia unívoca del habla con la singularidad del hogar. Rápidas líneas de fuga le dan energía a este estilo de escritura; mueven al lector de un lugar a otro sin proporcionarle un ancla o una localización estable. Futoransky, continúa reiterando el drama del sujeto nómada como fundamento de su poética (Masiello, 2013, p. 175).

Respecto a las diferencias culturales, el lejano Oriente pone a prueba las destrezas y los deseos contradictorios del nómada en su impulso de ir más allá, de desplazarse por la geografía global hasta encontrarse con situaciones donde el sentimiento de extranjería

toca ciertos límites. “Restaurante de Ekoda” rememora una anécdota vivida en Japón; se detiene en un breve instante de desazón razonado por la voz emisora del poema al encontrarse en la encrucijada de lenguas y culturas en extremo diferentes. La escena transcurre en el ámbito de las costumbres culinarias. Una comida, que en apariencia es un manjar en Oriente, se vuelve motivo de desilusión frente a la imposibilidad de ingerir determinados alimentos. Tal limitación se argumenta de modo inobjetable, acaso hiperbólico, para dejar sentado que ciertos principios son capaces de hacernos renunciar con algo de dignidad a los deseos más elementales, aunque luego sobrevenga la resignación o el sosiego. El poema dice así:

me han servido ya el pescado crudo que late todavía
y no es ilusión de mi delirio
lo han partido en finas tiras y le han puesto
un pequeño crisantemo en el corazón
y las flores y las algas le dilatan la agonía
porque la vida, según creo, suele tardar en despedirse
pero yo no he saboreado jamás la sangre del vencido
porque no tengo pasta de vencedora
en un peringundín de la estación ekoda
no sufro por muertos ni por vivos
me levanto, capeo la desdicha
y dejo que la lluvia me destiña, con paciencia
(Futoransky, 2006, p. 35).

Dentro de la lógica definida por la dinámica del movimiento en la escritura de Futoransky, es preciso señalar contradicciones y paradojas. A la potencia nómada de una subjetividad que se muestra ansiosa por conocer otros territorios y gente, se le opone la dimensión que busca el reposo e intenta encontrar satisfacción en momentos de quietud y reflexión. Tal como ocurre al final del poema en el que la protagonista deja de lado la oportunidad de alimentarse aceptando su

destino con cierta resignación; deja que las cosas sucedan como sucede la lluvia deslizándose sobre su cuerpo y no tiene otra alternativa que seguir camino.

Esta poética se construye sobre la base de una tensión: entre la disposición hacia la fuga y una tendencia instaurada en la suspensión del movimiento y del tiempo. Ambas conviven en el territorio del poema sostenido por la voz que lo enuncia y organiza, esta modalidad de interrupción da paso al surgimiento de la mirada crítica y reflexiva en relación con la experiencia, con lo observado en cada sitio que se recorre o habita. Quizás se trate de dos momentos apartados en apariencia: el tempo acelerado del viaje y su percepción instantánea, y el tempo ralentizado y profundo de la reflexión. Ese punto de detención o interrupción del poema, en su devenir, se concentra en detalles ínfimos y favorece la introspección cercana al silencio, el punto de partida para arribar al núcleo de la experiencia estética. Es el momento “de estar en el presente del poema, en lugar de pensar las temáticas de la obra, de llegar a la iluminación por medio de la expresión de la voz” (Masiello 2013, p. 175). Y tal vez deberíamos ir más allá, a ese umbral donde el silencio roza la palabra en los textos: el de la escritura extrema, que es según Franco Rella: “La escritura del exilio de la escritura. La escritura que llega ya desde una suerte de silencio glacial que parece haber endurecido todo el mundo” (Rella, 2010, p. 122).

Mercedes Roffé y María Negroni

Como se dijo, los textos seleccionados dan cuenta del desplazamiento físico bajo condiciones determinadas, a la vez, son escrituras instauradas en movimientos de migración en el tiempo y en el espacio simbólicos que procuran establecer distancia entre el escritor y su referente espacio-temporal. Al respecto Ian Chalmers (1995) considera que la escritura implica siempre una experiencia de tránsito. Los escritores como nómades siguen una trayectoria en busca de genealogías, orígenes, puntos de partida desde donde construir una

identidad, interrogar a las cosas, a las imágenes, a los documentos; desean que algo sea dicho, sobre todo aquello que fue soslayado o silenciado. Según esta perspectiva la escritura es un modo de migración en el tiempo.

Mercedes Roffé y María Negroni integran la experiencia de la poesía del “fuera de lugar”. Roffé reside actualmente en Nueva York, en tanto Negroni ha vivido muchos años en la misma ciudad y escribe allí parte sustancial de su obra. Ambas ensayan el gesto de desafiar las tradiciones poéticas al recurrir a culturas distantes en el espacio y el tiempo. Si bien sus propuestas son diferentes, coinciden en el hecho de no pretender afirmar el vínculo entre texto e identidad como ocurriría en las denominadas literaturas étnicas o en la poesía etnográfica. Sus búsquedas se orientan a desdibujar los referentes reconocibles de una identidad y una cultura para insertarse en otras valiéndose de la traducción, la apropiación y el diálogo intercultural y se conciben a partir del tránsito y el nomadismo en la escritura.

Definiciones mayas (2000), de Mercedes Roffé debe su título, su composición y su estilo a una selección de textos compilados por el etnólogo Allan F. Burns en *Una época de milagros: Literatura oral del maya yucateco* (1983), seleccionados después por Jerome Rhotenbeg en *Técnicos de lo sagrado* (1985) con el mismo título que la poeta traduce al español e incorpora a su proyecto de escritura. Las “definiciones” no aluden a la lengua sobre la que se reflexiona (el español) sino al género poético que Alonzo González Mó –principal informante de Burns– iría desplegando en su ferviente voluntad de transmitir la lengua y la cultura mayas. El término “definiciones” se asocia aquí a su equivalente en maya: *tzichal* (“conversación”) que, a su vez, abarca un amplio registro de actos y situaciones de habla, desde el intercambio informal hasta narraciones de cuentos y relatos míticos. En el marco de esta tradición narrar es un modo a través del cual el hablante/narrador instauro el diálogo con su interlocutor, quien a su vez no

desconoce las reglas para transformarse en partícipe del relato. Según Burns las definiciones fueron aportadas por su informante para explicarle a él el sentido y usos de algunas palabras y expresiones mayas; admite que la forma probablemente sea muy antigua, ya que guarda semejanzas con fragmentos del *Chilam Balam* y del *Códice florentino* de los aztecas.

En la poesía de Roffé confluyen diversas expresiones artísticas: pintura, música, además de la literatura medieval y renacentista, junto a formas vanguardistas del arte contemporáneo. Sus poemas elaboran complejos modelos de rima; se detienen en detalladas explicaciones de alcances lingüístico-filosóficos sobre el uso de los deícticos en español. Así ocurre en los poemas “A veces” y “Entonces”, que demuestran cómo a partir de la sintaxis del discurso cotidiano es posible construir un poema con el propósito de ironizar sobre la noción cultural e institucionalizada del lenguaje definido en los diccionarios. Al mismo tiempo, el gesto se interpretaría como un juego creativo que pretende reflexionar sobre la propia lengua, sus automatismos y enseñanzas. Roffé propone un retorno a los orígenes americanos, como modo de arrojar luz sobre las posibilidades de un lenguaje poético nuevo. Los versos de “Entonces” diseñan un recorrido espacio temporal ligado a la reiteración de la palabra “cuando”. La acumulación del término busca discernir el valor del deíctico y potenciarlo; intenta rodear el sentido de un término cuya significación dependerá siempre de la situación de habla, del momento específico y del contexto en que se emplee. Los ‘cuando’ recobran sentido al delimitar y explorar las palabras que rodean y que constituyen cristalizaciones lingüísticas y culturales. A su vez, las reiteraciones tienen la capacidad de interperlar, de desarticular ciertas presuposiciones; según la autora:

los “cuando” glosan –o desglosan– los fósiles en nuestra cultura, fósiles no en el sentido de algo muerto y sin valor, sino al contrario, como artefacto arqueológico, como el hallazgo, la inscripción de un pasado

que incide en el hoy y que nos forma y nos hace hasta un punto que desconocemos” (Roffé, 2012 p. 92).

La poeta insiste en el impulso adánico de nombrar, en tratar de comprender al bucear en el origen y en las transformaciones de cada palabra, de despojarlas del polvo que las recubre antes de emplearlas y volverlas útiles. Se persigue una suerte de ideal y éste es que los vocablos tengan una historia, un sentido, una correspondencia, pero libres de detritus y de las significaciones acumuladas en la dinámica de los cambios históricos de la lengua. La autora utiliza la imagen del yacimiento arqueológico, que le sirve para explicar la búsqueda de aquello que está cargado de sentido y espera ser reencontrado, pero de un modo cuidadoso a fin de impedir que pierda luminosidad. La clarividencia de las definiciones se funda en la idea de un recomienzo, en el fervor de redescubrir el mundo y tener la capacidad de nombrarlo otra vez.

Los cuatro poemas de *Definiciones mayas* (2000) –“A veces”, “También”, “Entonces” y “Paisaje”– organizan una sintaxis interpretable como arte poética en donde existe la probabilidad de que entonces, también, a veces, resplandezca la visión de un paisaje (el poema). Las *Definiciones...* fueron incluidas a posteriori en *La ópera fantasma* (2012), un proyecto de mayor alcance destinado a explorar el territorio del poema de manera original, en el sentido etimológico del término. El libro realiza un itinerario por el mundo de la expresión musical, clásica y vanguardista, la pintura, la etnología y el ritual para retornar a la palabra poética despojada de toda banalidad y de retóricas en desuso; se estructura sobre la base de la acumulación de sonidos, de formas y de disquisiciones de diccionario que dan pie a la imaginación y, con ella, al intercambio humano. El poema “Paisaje”, que cierra la sección “Definiciones mayas”, concibe la espacialidad como un acontecer que incide en forma natural en el ámbito estético. Dice así:

Composición (predominantemente) natural
con cierta intención o co(i)nci(d)encia estética
armónica o naïve, romántica o siniestra
vívida o espectral
abigarrada o escueta
–donde la o no excluye: acumula–
en todo caso
pampa con árbol
mar en tempestad
(2000, p. 12).

El “donde” que se compone y descompone en el poema funciona en forma paralela al “cuando” del poema anterior, “Entonces”. El “cuando” y el “donde” cada vez que se reiteran rodean una palabra y enumeran los supuestos que relocalizan los fósiles –así los llama la autora– y que son los artefactos de una cultura. El poema es cierre, pero también apertura al vacío. La puerta que da a ningún sitio, en un final que intenta agotar el recuento de paisajes posibles y se enfrenta con la limitación cultural en cuanto al modo de concebir ese espacio concreto. Quizás el paisaje sea el lugar por antonomasia que hace posible la suma de todos los paisajes, que por definición contiene todos los lugares y los protege de su propia intemperie.

El paisaje se conformaría a la medida de nuestra propia aptitud para apreciar los colores y las formas en detalle y reconocer allí nuestra propia interioridad, enunciado en el poema como *paisaje del país que se lleva dentro*. En ese final se aglutinan una serie de significantes asociados a la palabra paisaje (*pasa, pisa, peaje, paja, pija, paje*) hasta llegar al pasaje de una puerta al vacío que invita a la imaginación, a crear con palabras nuevas y a nombrar con una voz que aspira a la originalidad.

El poema desplegado, in extenso, como arte poética conduce a la reflexión sobre el arte y la invención verbal, a esa instancia en la cual

el trabajo con la palabra excede el ámbito individual y deja al lenguaje hablar por sí mismo en un cruce de encuentros no definidos, en donde se reúnen las posibilidades de lo estético y lo comunitario. La autora no trata de instalarnos frente a un referente político incontestable, en todo caso busca trascenderlo a fin de conducirnos a repensar la evolución de la lengua y su transformación mediante la seducción y el goce de la palabra poética. Tal vez el objetivo no sea solo apertura al diálogo sino reconocer las singularidades de una voz propia que espera ser leída e interpretada. Esto a su vez se conecta con diferentes modos de entender el exilio y la migración, según la autora. Por un lado, la experiencia de deambular asociado a formas del exilio conduce a la reflexión sobre los avatares políticos del país de origen. Por otro lado, hay una manera de concebir esta experiencia y es cuando ya la problemática no se enfoca desde la perspectiva del que parte sino desde la mirada del que llega y descubre que además de encontrar otro código se enfrenta no solo con la extranjería, con situaciones arbitrarias y muchas veces absurdas sino también con la parcialidad y el absurdo del código desde el que observa. En este sentido, Roffé apunta que:

La migración plantea una pregunta por la lengua que hablamos y la lengua que nos dice; aquí la escisión del sujeto alude, más que al lugar común lacaniano, a una condición que se deriva de una situación geográfica y política del hablante en cruce con su historia. Por su parte, la poesía de otros transterrados se centra en la experiencia de un nomadismo cuyo mayor desgarramiento nace del constante temor a perder la tierra a la que se ha llegado; dolor alucinado a partir de una memoria –la de dejar el país natal– que actúa como continua amenaza de tener que abandonar también lo recién alcanzado (Roffé, 2018, pp. 22-23).

De acuerdo con este nuevo giro que aporta la condición del migrante se reconoce que su experiencia también es dolorosa o traumática, como la del expatriado, frente a la posibilidad de perder el nuevo espacio conquistado. Y esta inquietud se encuentra en conexión con

el modo de mirar de la poeta, para quien la poesía se conecta más con la posibilidad de encontrar en otro espacio el distanciamiento necesario para reflexionar acerca de su propia lengua.

En *Islandia* (1994) y *El viaje de la noche* (1994), María Negroni cuestiona la condición del viaje a través de la duplicidad de la voz que reflexiona acerca del exilio. En el primero intenta conectar la experiencia con la épica nórdica distante en el tiempo; en el segundo, las subjetividades desplegadas en los poemas recorren ciudades reales que de pronto se vuelven extrañas y las urbes de ensueño les resultan familiares. La autora retorna con insistencia, en numerosos escritos, a preocupaciones sobre la condición exiliar de la vida, el arte, el lenguaje y las relaciones de este último con la lectura, la escritura, la traducción. Durante su prolongada estancia en Nueva York, Negroni produjo parte considerable de su obra. En ella explora diversos modos de escritura vinculados a su ingente curiosidad por escritores y artistas excéntricos, por objetos raros e invenciones osadas. Hecho comprobable en *Ciudad Gótica* (1994) *Museo Negro* (1999) y más adelante en *Galería Fantástica* (2009) y *Pequeño mundo ilustrado* (2011). A esta serie se agregan los ensayos de *El arte del error* (2016) que, en suma, dan cuenta del movimiento de una escritura concebida más allá de categorías, géneros y escuelas. Con el correr de los años, el descenramiento con respecto a formas y modelos canónicos comienza a visibilizarse más bien como un programa no sistemático que es posible reconstruir a partir de múltiples ensayos, en entrevistas; asimismo, en la singularidad de los escritores elegidos para traducir.

Negroni publica sus tres libros de poesía en Buenos Aires con el sello de José Luis Mangieri Libros de Tierra Firme: *De tanto desolar*, 1985; *per/canta*, 1989 y *La jaula bajo el trapo*, 1991. El segundo registra lugares y fechas de escritura: Buenos Aires-Nueva York (1985-1987). A estos le siguieron *Islandia* y *Viaje de la noche* (1994), editados en Caracas y Barcelona respectivamente, concentrados en la temática del

desplazamiento por lugares reales e imaginarios, en donde lo significativo es la aventura del lenguaje. Ambos libros desafían las tradiciones poéticas y sorprenden por su capacidad de innovación, en ellos están presentes el viaje exterior y el viaje hacia otros territorios de la imaginación. El viaje exterior se interioriza a partir del lenguaje que aproxima lo distante y en esos derroteros las voces de los sujetos se alternan o se modifican y cumplen con un complejo destino que no entienden en su totalidad, pero del que tampoco consiguen escapar. Ese destino es el de la escritura del poema. En tales gestos es posible interpretar las ideas de la autora, para quien toda escritura debe estar dispuesta a rebelarse contra el automatismo y las cristalizaciones del discurso que obturan el ejercicio de la duda e impiden comprender la propia inadecuación. En su construcción dubitativa, puntualiza Negroni:

el lenguaje produce estampas del desacomodo [...] e invita al lector a perderse, como un amante sin certezas, en pos de una verdad más pulsional –que incluye los enigmas nerviosos de su cuerpo– y así desarma, por un tiempo al menos, los decorados de la certidumbre”. Y más adelante agrega: “allí donde el riesgo es más alto, también el sueño es más exquisito, más rica la desorientación que crea. Para esta estética hecha astillas la experiencia literaria representa un modo radical de libertad. (2016, p. 11).

En el ensayo “Música nómade: La traducción en siete verbos”, la poeta afirma que escribir y traducir constituyen para ella una sola actividad y están fuertemente ligadas a la lectura y a una intensa pulsión verbal. Asocia la tarea de quien traduce a los verbos leer, exiliar, trasladar, oír, amar, crear y desmentir; en cada uno de los siete apartados formula sus ideas respecto a la escritura del poema. Esta supone encontrar un estado *otro* de la lengua y acuerda con Proust en que los libros más bellos parecen escritos en una lengua extranjera. Sostiene, además, que si el poema es un acontecimiento y la poesía misma es su

tema, el objetivo de la traducción consiste en captar impulsos, coloraciones, engarces y deslizamientos del así llamado texto original que le permiten ser, a ella misma, una experiencia estética. La traslación de un idioma a otro implicaría, según su enfoque, oír la música de otros y gestar un movimiento de amor a fin de que la sensibilidad del que traduce se ponga al servicio de la otredad de ese otro/a que es quien escribe en la denominada lengua original. En definitiva, según esta perspectiva:

la apertura a lo excéntrico y a lo diferente es un distanciamiento consciente de la palabra asertiva y una apuesta a favor de lo inaudible. Existe una dimensión crítica, profundamente corrosiva, que concierne también, y de manera crucial a la traducción. (Negroni, 2016, p. 118).

Es lo que realiza Negroni de modo concluyente en su obra, un sistema en el que conviven de forma coherente la tríada: leer, traducir, escribir.

El viaje de la noche (1994) recupera la tradición del poema en prosa y reúne escenas en las que el discurso es sometido a un procedimiento de desrealización; lo extraño irrumpe con natural precisión y la recreación de esa experiencia sostiene su carácter apenas expresable. La crítica ha señalado un sutil parentesco con escritos de Alejandra Pizarnik en la medida en que este libro, de original y de anómala belleza, convierte en escucha placentera su música templada y sombría, que evoca rasgos de la estética surrealista. En los poemas conviven referencias precisas a ciudades y momentos concretos con detalles que inesperadamente enrarecen el contexto de la experiencia y lo vivido/narrado adquiere matices de ensoñación. Pero además, la atmósfera lograda en los textos se ve favorecida en parte por la sintonía con la música de otros, es decir, la obra de autores nombrados en epígrafes que orientan hacia cierta dirección lo escrito y demuestran un caudal de lecturas acrecentado por la curiosidad en la cultura nórdica y su mitología. A lo largo del texto se recorre una galería de citas con-

formada por Hermann Hesse, Hermann Broch, Gunnar Ekelöf, Artur Lundkvist, Elizabeth Bishop, entre otros, de los que se eligen fragmentos acerca del arte de perder, el fracaso y la vida errante, tal vez como intento de comprobar que detrás de todo lo exquisito asoma algo trágico. "Carta a mí misma" repasa en forma de soliloquio lo siguiente:

Tengo miedo. ¿Pero qué sabe de eso tu tristeza? ¿Qué sabe tu cuerpo de los héroes que huyen? ¿De la impostura del coraje? Escribir es un riesgo. Se parte, sin entender por qué. O más bien en su vagar inmóvil, de cautiverio en cautiverio, extraviado en el rostro oscilante de la noche, el viajero busca signos, como quien busca su figura en la figura de la ausencia, sin reconocer su propio hogar, esa oscura y enorme y quieta cueva erigida al fondo de sí mismo, que nunca se ha movido (1994, p. 82).

Estas reflexiones conducirían a una inesperada manifestación de lo que permanece oculto, ese núcleo de no-saber que el lenguaje ha logrado expresar con contundente transparencia. En cada texto, existe la combinación de prosa lírica y elementos narrativos junto a al notorio desajuste de una subjetividad de continuo devaluada, que intenta reconocerse en lúgubres espejismos del sueño. En el libro, es notoria la preferencia por la condensación del relato onírico capaz de instalar un efecto de verdad enigmática que esconde una íntima coherencia. La subjetividad que se expresa en *El viaje de la noche* (1994) es la que se ha propuesto un recorrido sin objetivo fijo, que naufraga en su desconcertante ensueño, que de pronto arriba a ciudades desconocidas u olvidadas donde todo parece familiar, hasta incluso ve una ciudad nómada aproximarse y pasar por delante de ella como si fuera un río. En lugares entrañables (Venecia, Milán, París) las cosas se modifican y todo marcha hacia su ruina; pasado y presente conviven en simultáneo; la desorientación acecha constantemente y promueve una sucesión de pérdidas. En esos sitios los lazos afectivos, el amor y el sentido de pertenencia acaban por diluirse. En contraste con el desconcierto general, a la figura sobrehumana del ángel Gabriel, asociada a la luz

de la sabiduría –que aparece en cuatro diálogos a lo largo del libro– no le pasa desapercibida la muerte. En su cielo el tiempo es otro, pasado y presente no existen; él es el encargado de cantar himnos, de desgarrar la noche por un instante de reconocimiento; asimismo, es el que le anuncia a esta subjetividad nómada que: “todo es un sueño (...) No has visto sino el fondo de la sombra, los restos de la demolición de algo. Un naufragio del alma. Pasará” (1994, p. 56).

La voz de Gabriel devuelve otra mirada a la experiencia nómada, al estado transitorio de ensoñación e inadecuación por el que han atravesado el cuerpo y el lenguaje para expresarse. Trata de hallarle un sentido al viaje y a la sensación de ajenidad vivida por la subjetividad que se desplaza y traduce los derroteros de su inusitado recorrido en la escritura.

En *Islandia* (1994) se pone en cuestión la circunstancia del viaje a partir de la duplicidad de la voz imaginaria al instalar la reflexión sobre cómo hablar desde el exilio, cómo religar la experiencia subjetiva con la épica distante en el tiempo a partir de la diferencia inherente a toda consciencia nómada. En la isla encuentra una representación posible del exilio en el interior de la lengua materna, y todavía algo más abstracto que problematiza la construcción del sujeto lírico y su lenguaje: el juego irresoluble entre cercanía y distancia. *Islandia* (1994) es emblema y, a la vez, máscara. Un escudo frente al aislamiento a partir del cual la voz del poema pretende reconstruir desde la perplejidad o el dolor un espacio nuevo encauzado hacia el deseo. Se trata de una máscara porque la distancia supone una treta destinada a eludir con eficaz desenvoltura todo aquello que implique la autosatisfacción afectiva o sentimental. La subjetividad imaginaria del poema revela su astucia y el teatro lírico de *Islandia* cuando enuncia: *Primero se pone una máscara: / escafandra y gorro frigio, primogénita/ in situ y subversiva. Está tramando algo/ a mucha honra...* (p. 19)

En las ocho secciones del libro alternan dos voces concentradas en temas diferentes; el tono de cada una de ellas se distingue por el estilo y la tipografía. A la voz grave, distante de la saga islandesa, anclada en lo histórico y escrita en prosa, se añade la otra voz poblada de comentarios irónicos en torno al fantasma del fracaso. Esta segunda voz, escrita en versos, se enrarece con el tono mordaz de los comentarios, instancia en la que se vale del registro coloquial, de neologismos, de anacronismos y de una serie de elementos encargados de tensionar la sintaxis. La inadecuación entre ambas voces es irónica, según Jorge Monteleone, en tanto elige ese registro “para admitir brutalmente el significado de su perdición, de su completa desdicha. Y a la vez para confirmar su carácter de simulacro, de mimo, de fantasma voraz”. (Monteleone, 1995, p. 29).

Para Negroni, escribir implica un acto de impostura relacionado con la traducción y el apartamiento del escritor de un sitio de poder. *Islandia* (1994) está escrita a contrapelo de toda certeza, en la lengua vacilante del que está obligado a vivir en un idioma extranjero, a convivir entre lenguas en espacios geográficos alejados. La autora se vale de la máscara utilizando de modo reflexivo y especular la distancia como procedimiento para complejizar la mirada y reafirmar, de modo sesgado, una pertenencia. *Islandia* no solo apunta a la *isla del día blanco que regresa*, poetizada por Borges –ligada por esa vía a la tradición poética y al cosmopolitismo argentinos–, sino que refiere al mismo tiempo a la isla de Manhattan –lugar de enunciación y de residencia de la autora por aquellos años–. Sobre el particular, la poeta sostiene que la elección de aquel espacio y tiempo lejanos se explica porque:

los islandeses habían buscado alejarse de su país de origen (Noruega) en la confianza de que, en el extrañamiento, podían acceder a ciertas percepciones más sutiles y así ser escribas más veraces, más tenazmente desesperados, de la tierra perdida. [...] la isla que eligieron para hacerlo coincide con la tierra de la poesía, es decir, con ese territorio ciego, abso-

luto, encallado en lo imaginario, donde las palabras no tienen más pasión que lo inexpresable (Molloy-Siskind 2006, p. 27).

El proyecto integra al náufrago a la escena de escritura: *Su Robinson narrar/ en femenino sin dar el brazo a torcer/ ni simular* (p. 51), sacrificando la sintaxis y las reglas gramaticales. El viaje introspectivo, especular, afecta la coherencia del idioma materno generando una suerte de mutismo. La transgresión a las reglas lingüísticas, el tartamudeo, la perplejidad atrapan la atención sobre los conflictos del extranjero, al revelar los costos que se asumen cuando se eligen ciertas formas de extrañamiento o la toma de distancia respecto de la lengua propia. *Islandia*, a su vez remite a ese silencio vacilante elegido por el extranjero cuando se encuentra lejos y no resulta fácil la comprensión de la historia personal y colectiva.

¿Hay violencia más triste que la palabra *isla*? *Inquiére uno de los versos*. La idea de buscar o de imaginar una isla remite al acto de creación, a la soledad del escritor (nómada por antonomasia), en procura de asilamiento, de un refugio para crear, aunque sea de modo transitorio. Con el convencimiento de que para escribir, afirma la autora:

hay que irse a una isla –no importa si real o no–, es decir a un espacio donde se puede ser, al menos transitoriamente, un niño, una niña, un pequeño príncipe (...) alguien que tiene total dominio sobre un interior. Todos los espacios de la imaginación son islas. También los cuerpos son islas: están rodeados de muerte por todos lados. Quizá por todo esto, la isla es un motivo recurrente en la literatura. (2010).⁶

La poeta retorna a las preocupaciones sobre el lenguaje y la condición exiliar de la existencia en uno de sus libros más recientes: el extenso poema *Exilium* (2016), escrito en Buenos Aires, su lugar actual de residencia. El poema discurre hacia un punto paradójico y quizás utópico donde solo la poesía puede llegar, aquel lugar donde *todavía*

⁶ Una isla en Movimiento. Entrevista a María Negroni. Enero 22, 2010.

es posible amueblar una infancia, eso que el lenguaje entierra y sigue vivo en el escándalo del mundo (p. 35).

Julia Kristeva (1991), al referirse a los dilemas del extranjero, entiende que en la lógica del exilio todo objetivo debe dispersarse y destruirse durante el loco deambular del nómada hacia aquel otro lugar que retrocede siempre, decepcionante, y se ubica fuera de su alcance. “La distancia es una condición del pensamiento y de la consciencia nómada, es el espacio entre lenguas que fluyen, se modifican y en ese devenir transforma tanto la experiencia como las subjetividades” (Masiello, 2001, p. 247). En cuanto a la decisión de los poetas de elegir la lengua materna como lengua literaria aunque hayan aprendido otras, tal vez, implique un modo especular de tomar distancia de lo propio y de lo ajeno. Es al mismo tiempo una apuesta estética que vuelve extraña la lengua familiar y en la que interviene la traducción como método de apropiación y creación. Por otro lado, es posible interpretar este gesto como un modo de preservarse y de preservar un espacio para sí en esa franja de ajenidad en la que se mantienen los extranjeros que no llegan a pertenecer por completo a una nación. Y quizás porque además, como apunta Derrida (2017), los exiliados, los migrantes, los nómades tienen en común dos nostalgias: sus muertos y su lengua. Ellos con frecuencia siguen reconociendo la lengua, la lengua materna, como su última patria, incluso su última morada.

En síntesis, la distancia, el extrañamiento, la migración, el estar *fuera de lugar* y en continuo movimiento forman parte de un destino siempre doloroso que le queda al poeta –traductor de lo sensible en su lengua materna– para buscar el remedio que solo se encuentra en la búsqueda, en la instancia del devenir o siendo nómada, alejándose de toda certeza y de la insolencia del exilio.

Referencias bibliográficas

- Alba, A. (1963). Prólogo, en *Trago fuerte*. Potosí: Editorial Potosí.
- Baudelaire, Ch. (2006). *Las flores del mal*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Burns, A. (1983). *Una época de milagros: Literatura oral del maya yucateco*. México: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.
- Chalmers, I. (1995) *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. José Vásquez Pérez y Umberlina Larraceleta (Trads.). Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J., Dufourmantelle, A. (2017). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Ette, O. (2008). *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ette O. (2009). *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – Nuevas perspectivas transareales*. Guatemala: F&G.
- Franco, M. (2008). *El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Futoransky, L. (2019). *Los años argentinos*. Buenos Aires: Leviatán.
- Futoransky, L. (2011). *Ortigas*. Buenos Aires: Leviatán.
- Futoransky, L. (2006). *Inclinaciones*. Buenos Aires: Leviatán.
- Futoransky, L. (2000). *París, desvelos y quebrantos*. Nueva York: Pen Press.
- Kaplan, C. (1996). *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kristeva, J. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Kristeva, J. (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: F.C.E.
- Mandolessi, S. (2010). Sobre exiliados, migrantes y extranjeros: hacia una definición terminológica. En: [América. Cahiers du CRICCAL](#), (39), pp. 71-78. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_39_1_1871

- Masiello, F. (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Molloy, S. y Siskind, M. (2006). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra.
- Monteleone, J. (1995). Islandia, territorio del enigma. *Página 12*, pp. 3-4.
- Negróni, M. (1985). *De tanto desolar*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Negróni, M. (1989). *Per/canta*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Negróni, M. (1991). *La jaula bajo el trapo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Negróni, M. (1994). *El viaje de la noche*. Barcelona: Lumen.
- Negróni, M. (1994). *Islandia*. Caracas: Monte Ávila.
- Negróni, M. (2010). *Una isla en movimiento / Entrevistada por Roxana Artal y Laura Mazzocchi*. Recuperado de <http://evaristocultural.ar/2010/01/22/una-isla-en-movimiento-entrevista-a-maria-negróni/>
- Negróni, M. (2016). *El arte del error*. Madrid: Vaso Roto.
- Nitschack, H. (2005). El Estado-Nación y las literaturas nacionales: sus fronteras y límites. En Machado de Oliveira, T. (Eds.). *Territorio sem limites. Estudos sobre fronteiras*. Campo Grande: Editora UFSM, pp. 475-489.
- Nitschack, H. (2010). La literatura chilena fuera de lugar (1973-2008). En Ette, O. y Nitschack, H. (Eds.). *Trans*Chile. Un acercamiento transareal, Cultura, historia, itinerario, literatura, educación*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Proust, M. (2016). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rimbaud, A. (2006). *Una temporada en el infierno*. México: Editorial Fontamara.

- Rella, F. (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La Cebra.
- Rhotenbeg, J. (1985). *Técnicos de lo sagrado*. Berkeley: University of California Press.
- Sylvester, S. (2019). *25 Poetas argentinos contemporáneos. Los que se fueron*. Buenos Aires: Fundación Sales, Ediciones Papiro.
- Roffé, M. (2000). *Definiciones Mayas*. Nueva York: Pen Press.
- Roffé, M. (2012). *La ópera fantasma*. Madrid: Vaso Roto.
- Roffé, M. (2018). *Glosa Continua*. Buenos Aires: Excursiones.
- Wilcock J. (1972). *El estereoscopio de los solitarios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

El espacio virtual:
Tecnopoéticas contemporáneas
y cruces estético-discursivos

Traducciones expandidas en territorios interzonales: La disemiNación de la poesía digital en el ciberespacio

Verónica Paula Gómez

DisemiNaciones de la literatura

Este es un trabajo dedicado a las lindes de la literatura, así como a su contracara, sus disemiNaciones (Bhabha, 2010) territoriales. La cuestión del lugar en relación con la producción literaria vertebró nuestra investigación doctoral, guiada por la siguiente pregunta: ¿Cuál es el domicilio político (Derrida, 1997) de la literatura digital al producirse, consumirse y circular en el ciberespacio, cuyo nomadismo y fluidez torna difícil visualizar fronteras concebidas en términos modernos? Para responder a este interrogante, estudiamos oportunamente la corrosión del carácter nacional de las producciones de literatura digital a partir de la transformación de tres determinantes: las territorialidades —del territorio nacional soberano al ciber-*espacio*—; las tecnologías —del soporte impreso al soporte digital—; y los lenguajes —de la lengua nacional homogeneizadora a los lenguajes inter/transmediales—. Esta transformación que se sucede en las últimas décadas da lugar a un cambio de domiciliación de la literatura: del vínculo entre literatura impresa escrita en lengua nacional e idea de Nación, al de literatura digital e interzona.

En particular, cuando hablamos de literatura digital y, más específicamente, de e-poetry nos referimos a obras consideradas tecnopoéticas (Kozak, 2015), en la medida en que nacen en soporte digital, es decir, son *born digital* (Hayles, 2008) y experimentan con nuevas tecnologías de la palabra de forma crítica, subrayando el carácter material de la letra y sus vínculos con el componente visual (Gómez, 2018), elementos que la afilian a la tradición marginal y experimental de la poesía visual (Bou, 2003).

Teniendo en cuenta esta breve definición, en este trabajo expone-mos la forma en que la literatura digital utiliza lo que hemos dado en llamar traducción expandida (cfr. Gómez, 2019), siguiendo los aportes al posmodernismo de Krauss (2002), esto es, ya no ceñida a lenguas nacionales traducibles verbalmente en un sistema inter-nacional occidental (Casanova, 2001), sino como decodificación de distintos lenguajes cifrados mediante el uso experimental de máquinas de escritura (Hayles, 2002), construyendo su poética en base a otras mate-rialidades: la voz, la pantalla, la interacción, los sonidos, la imagen, el código. Este uso de la traducción expandida supone dejar atrás la hegemonía de la relación entre la literatura impresa escrita en lengua nacional y la idea de Nación como territorio fundante de una ima-ginación común con una soberanía, al menos de modo abstracto, li-mitante y homogeneizadora. En cambio, en este trabajo analizamos en especial cómo la poesía digital se inscribe en un territorio que hemos categorizado como interzonal, al corroerse los lazos con una pertenencia de lengua nacional y desplazarse hacia lenguajes inter-mediales, a partir de los cuales una misma obra *re-produce* el poema traducido distintivamente en imágenes, música, movimiento, etc. Se trata de una disemiNación de la poesía en el ciberespacio, apelando al concepto de Bhabha (2010) cuando explica la dualidad en la que los bienes culturales son producidos desde los márgenes ambivalentes de las acciones locales y las globales. Para acuñar este concepto, Bhabha

reconoce, a su vez, su deuda con los desarrollos de Derrida y su propia experiencia de migración:

En la producción de la nación como narración existe una escisión entre la temporalidad continuista y acumulativa de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva y recurrente de lo performativo. Es a través del proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la sociedad moderna se convierte en el lugar de escritura de la nación. (Bhabha, 2010, p. 392)

Lo que Bhabha plantea como nodal es tener presente la ambivalencia, el doble valor constitutivo de la Nación, que conduce a un punto liminar de conformación de las sociedades modernas en donde se aprehende la pertenencia nacional al tiempo que se la performa en la escritura, en paralelo, y sin primacías de una sobre otra. Esa vida en ambivalencia evita la subjetividad esencialista de otros sistemas políticos y produce disemiNaciones de sentido que, en términos de Derrida (1997), pueden leerse como “vacío” o en términos de Hall (1996), “hiato”.

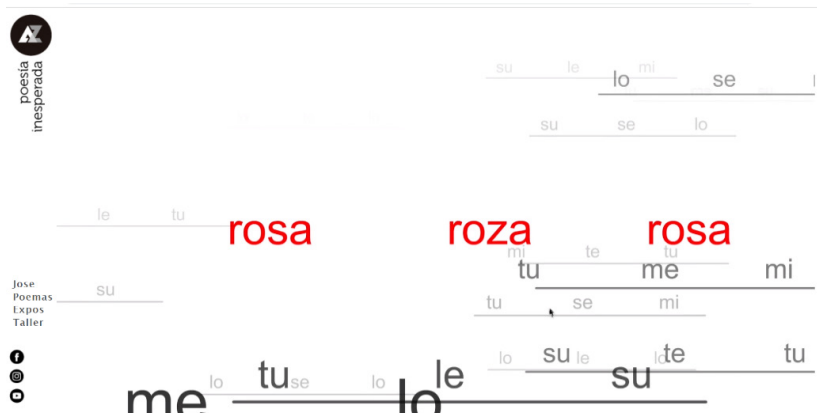
El corpus analizado se compondrá de tres trabajos de poesía digital: “Ros(z)a” de José Aburto (<http://www.entalpia.pe/>), “Sabotaje retroexistencial” de Belén Gache (<http://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>) y “Códigos” de Milton Läufer (<http://www.miltonlaufer.com.ar/codigos/>). En estas propuestas advertimos que se realizan traducciones expandidas entre lenguajes naturales e intermediales, que se diseminan en un territorio interzonal tal como lo entendemos aquí.

El poema de José Aburto pertenece a la pestaña “Electrónicos” de su página web y propone una permutación de solo dos palabras (rosa y roza) diferenciadas entre sí por un grafema (s/z¹) y acompañadas de pronombres personales que varían a lo largo de la exploración online.

¹ Podemos arriesgar aquí la hipótesis de que es un guiño al libro homónimo de Roland Barthes.

Dependiendo de la combinación de unas con otras, los sintagmas adquieren distinto significado según la navegación de cada lector/usuario. Consideramos que nuestra hipótesis en torno de las traducciones expandidas puede pensarse aquí en tanto la permutación cubre y descubre las “capas” que conforman el trabajo del poeta, de modo que el poema mismo propone un trabajo de reflexión sobre las escrituras y reescrituras propias de la experimentación tecnopoética. Se manifiesta una escritura de corte paradigmático en la que es posible visualizar todas las opciones significantes que barajó el poeta, en una misma lengua natural, en este caso el español.

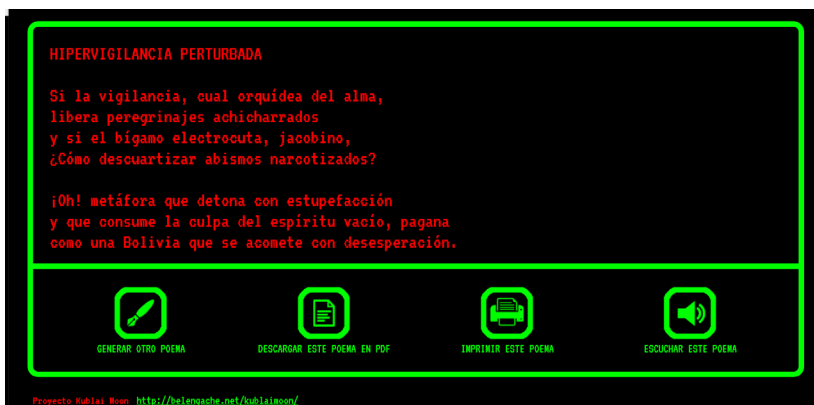
Figura 1: Captura de pantalla de “Ros(z)a” de José Aburto.



“Sabotaje retroexistencial” de Belén Gache es un generador automático de poemas cuyas opciones de combinatoria son infinitas. Una vez generado el poema, esta pieza permite escucharlo, pasarlo a formato pdf (para generar una memoria que permitiría perpetuar algo efímero y azaroso que aparece y desaparece en internet) e imprimirlo. De allí que podamos pensar aquí una práctica de traducción expandida en cuanto a las transiciones en corporalidades de la escritura: de la materia de la voz a la de la escritura, del soporte impreso al digital, de

la memoria a corto plazo a un reservorio más duradero, de la máquina a la poeta humana², del código binario a la lengua española. Estas “interzonas” poéticas involucran ciertas cuestiones institucionales (es parte de la editorial Sociedad Lunar) y de formas del archivo de la literatura impresa. Al mismo tiempo, aparece el intertexto con una larga tradición de generadores algorítmicos de poemas entre los que se destaca OULIPO.

Figura 2: Captura de pantalla de “Sabotaje retroexistencial” de Belén Gache.

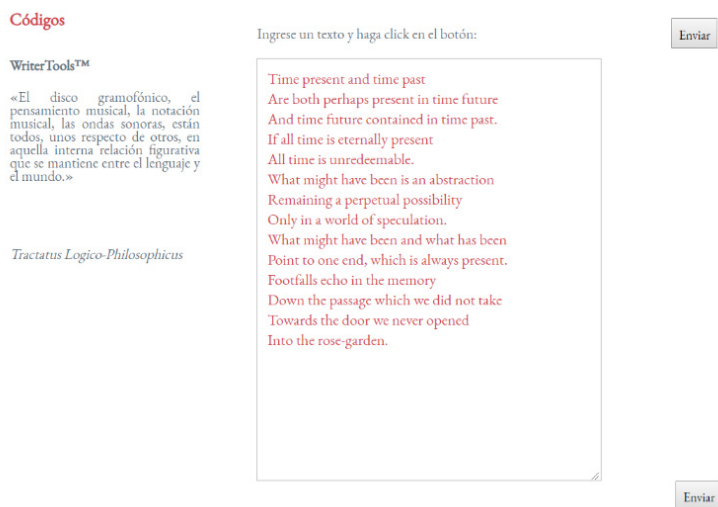


Por último, “Códigos” de Milton Läufer se presenta en tres planos en paralelo, como formas de traducción simultánea y sucesiva, dependiendo de los elementos que se tomen en cuenta, en la misma pantalla. En el lado izquierdo superior, encontramos una cita del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein: “El disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos, unos respecto de otros, en aquella interna relación figurativa

² Belén Gache se presenta a sí misma como la poeta en cautiverio que ha sido alojada en un robot, ahora destartado y abandonado a raíz de la obsolescencia programada de las máquinas. De allí la mención a esta transición.

que se mantiene entre el lenguaje y el mundo” (2010, p. 150). Esta cita acompañará todo el desarrollo interactivo del trabajo. En el centro de la pantalla se cita, a su vez, en inglés, el comienzo de uno de los Cuatro Cuartetos de T.S.Elliot. En el centro superior de la pantalla, aparece una especie de buscador online con una leyenda que reza “Ingrese un texto y haga click en el botón (ENVIAR):”. Con esto invita a escribir una palabra (presumiblemente en lenguaje natural) para descryptar un código que hay “debajo” del poema y que “corre” a continuación, primero con las formas de 0 y 1 propias de la escritura de código binario y luego la traducción a uno de barras para arribar finalmente a la partitura, cuyo control de intensidad aparece en el ángulo superior derecho y con el que el usuario puede interactuar y regular ese código. Es así que el trabajo de Läufer propone variadas expansiones de la traducción en distintos lenguajes en donde convive el código que da lugar a toda la obra.

Figura 3: Captura de pantalla de “Códigos” de Milton Läufer.



En el próximo apartado desarrollaremos los conceptos que sustentan nuestra tesis general y, posteriormente, daremos lugar al aná-

lisis de las tres obras descritas en los párrafos precedentes, en relación con la hipótesis de una domiciliación interzonal a través de traducciones expandidas.

La poesía digital en la interzona

La domiciliación de la literatura digital, y en particular la de la poesía digital que nos ocupa en este trabajo, se rige por una territorialización ciberespacial³ cuyas características y límites se definen por su nomadismo y su turbulencia (Cresswell, 2011). Se trata de un movimiento no solo de corte topológico sino de la invención de un acontecimiento que funda archivo (Derrida, 1997, p. 84) en tanto se sostiene en una legitimidad y una legalidad que podríamos concebir como posracional⁴ (Beck, 1997, p. 22).

El ciberespacio se presenta como sitio de inscripción territorial de características vidriosas, lábiles, difíciles de asir por su propia composición líquida y cambiante siguiendo el planteo, tan mentado, aunque no por ello desprovisto de actualidad, del libro *Modernidad líquida* (Bauman, 2006). La “calidad de” Nación (Anderson, 2006) que adquiere el espesor de una idea exitosa durante la modernidad, se diluye y se transforma en la marea que transita el ciberespacio, con salidas y entradas en múltiples direcciones ya que responde al trazado irregular y espasmódico de líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 1980, p. 33). Esa multidireccionalidad de las demandas y los excesos en relación

³ Con ciberespacio no nos referimos a internet sino a una noción más amplia de objetos e identidades que existen circulantes en una red digital sea en computadoras o dispositivos móviles de cualquier tipo, y que, como tales, pueden o no tener conexión a internet.

⁴ Se trata de un tipo ideal que no puede ser instrumentalizado racionalmente ya que se mide en torno al riesgo y la incertidumbre contemporánea. Beck se refiere a este concepto a la luz de la teoría weberiana ya que la fase posracional se deriva de los riesgos causados por la racionalidad instrumental que describe Weber. Sin embargo, según admite, Weber no pensó siquiera en la variable de riesgo ya que excede la normatización y el orden que fundan la matematización de la modernidad.

con un orden instituido, nos ubican en un ámbito de incertidumbre (Beck, 1997, p. 24) que la literatura digital potencia, grafica, cuestiona y convoca mediante el uso crítico de las tecnologías. Es decir que se trata de una forma literaria que tensa⁵ su relación con la materialidad e intenta desnaturalizar el uso del soporte digital.

A partir de lo anterior, la literatura se proyecta sobre un nuevo paisaje (Appadurai, 2001) propio del mundo contemporáneo como posible lugar de domiciliación emergente para sus producciones. Dada su condición de “nacida digital” (Hayles, 2008), esta literatura se domicilia de forma diferencial a la impresa. En ese proceso de domiciliación pueden advertirse inscripciones⁶ políticas que suponen elecciones, asociaciones, rupturas y pérdidas porque la relación entre literatura y lugar involucra inevitablemente juegos de poder. Lo que nos preocupa no es tanto el espacio como categoría que refiere a los fenómenos naturales de organización territorial sino, sobre todo, al mundo de los fenómenos geopolíticos (Wolin, 2012).

El concepto de “interzona” procede, en principio, del campo militar haciendo referencia a lo que sucede en un área común entre dos

⁵ Schmucler utiliza el término tensamiento técnico para objetar la presentación de la técnica como cálculo y naturalizarla en tanto mero instrumento: “La técnica moderna, en su voluntad de hacer previsible el futuro, postula un borramiento de límites, una natural artificialización, que indiferencia al hombre” (Shmucler, 1996, p. 2). Se trata, en cambio, de desnaturalizar la instrumentalización con el propio instrumento criticado puede ser considerada bajo el régimen de la insumisión artística.

⁶ Podemos también aquí leer el sello derrideano al pensar la domiciliación como consignación que provoca una re-unión de los términos al mismo tiempo que se sobrepone a la memoria instituida. Es decir, la consignación del por-venir de la literatura relocalizada solo es posible a condición de que exista la traición a la ley: “Si se inscribe así la repetición en el corazón del por-venir es necesario importar allí *al mismo tiempo* la pulsión de muerte, la violencia del olvido, la sobre-supresión, anarchivo, en resumen la posibilidad de matar aquello mismo, sea cual sea su nombre, *que porta la ley en su traición*: el arconte del archivo, la tabla, lo que porta la tabla, lo subyectil, el soporte y el sujeto de la ley” (Derrida, 1997, p. 87. Énfasis del autor).

zonas ocupadas. En este sentido, se la vincula con territorios considerados internacionales en su legislación como pueden ser algunas zonas aeroportuarias o las denominadas “green zones” en conflictos bélicos. A estas definiciones procedentes de usos legales, bélicos o internacionales, puede anexarse un sentido de carácter privado en donde el cuerpo humano experimenta de modo íntimo lo que los tibetanos llaman “bardo” y que refiere a un estado intermedio de conciencia, en una interzona entre la vida y la muerte.

Williams Bourroughs⁷ escribió un libro titulado *Interzone* en el que hacía referencia a esta última acepción a través de las pequeñas historias contadas allí. Ese libro fue escrito durante la década del 50, pero se publicó por primera vez en 1989. Sin embargo, el término *interzone* ya aparece en la publicación de *Naked Lunch* del mismo autor, donde se manifiesta en varios sentidos. En el plano político, una zona internacional en la que “se da a luz” a una especie de apátrida, sin pertenencia nacional en espacios cuyos límites no pueden *decirse* de manera formalizada. En el plano institucional, distintos organismos y sitios de la vida comunitaria (la universidad, el mercado). En el plano religioso, aparece la transversalidad y la jerarquización del islam por sobre la vida nacional. Sin embargo, en términos generales, la novela de Bourroughs (1989) trabaja con la desnudez de los cuerpos, la incertidumbre, la ironía, el desencanto de un mundo sin domicilio co-

⁷ Sabemos que Bourroughs fue un adicto a la heroína y luego de un largo proceso de “recuperación”, a fines de los 50, comenzó a recibir como tratamiento drogas que eran recetadas por médicos, pero cuyas recetas adulteraba. La historia del autor no nos ocupa en particular, pero es dable decir dos cosas sobre su propia biografía vinculada a la drogadicción de la que nunca logró recuperarse por completo: primero, que el interés por las “interzonas” tenía que ver con los “no lugares” en donde las restricciones legales se volvían difusas (como lo era para él México, país en donde vivió a mediados del siglo XX); segundo, que el interés por la experimentación del propio cuerpo como zona/territorio atravesada por diversos estados de conciencia derivaba también en su avidez por lo inexplorado y los excesos.

mún. En este sentido, se cruzan las preocupaciones del autor sobre la vida en un mundo de incertezas y los atravesamientos físicos de esa incerteza en los cuerpos como zonas de control y de transformación por la realidad circundante —las más de las veces amenazante—, pero también por aquello que se introduce como estímulo interno para despertar otros mundos íntimos, en los que las imágenes oníricas y surrealistas pasan a un primer plano.

A partir de lo anterior, una interzona podría ser definida como el entrecruzamiento generador de una significación nueva, un plus en la migración, el establecimiento de un sentido que influye culturalmente en la conformación social. Este espacio de diálogo en el que conviven diversas manifestaciones —incluidas las artísticas— es parte de una zona de la geografía actual del ciberespacio, producto de la emergencia de un fenómeno tecnológico que involucra un cambio cultural nodal. La interzona presupone una multiplicidad de sentidos sociales y culturales que son posibilitados y potenciados, para decirlo con Deleuze y Guattari (1980) en este *intermezzo* que convoca el armado de líneas rizomáticas por fuera de los lineamientos establecidos por la modernidad.

En lo que hemos dado en llamar la interzona, los usuarios interactúan no ya desde el vector de coincidencia en sus “comunidades imaginadas” (Anderson, 2006). En cambio, se ubican en una interzona que habilita, al decir de Grimson (2011), relaciones y elementos culturales transfronterizos. Éstos, señala el mismo autor, “son un ámbito clave de producción y reproducción de las fronteras simbólicas, tanto en el plano de las identificaciones de las personas y los grupos como de las prácticas” (p. 126).

Las personas se encuentran en el “aquí y ahora” de lo global (Appadurai, 2001), bajo el despliegue de dimensiones ubicuas en lo que refiere a tiempo y espacio, propias de una modernidad desbordada, sin contenciones. Planteamos entonces con Appadurai que “la

localidad es en sí misma un producto histórico y que las historias a través de las cuales surgen las localidades están, a su vez y eventualmente, sujetas a la dinámica de lo global” (2001, p. 33). Es decir que quienes interactúan en la interzona postulada se hallan en una doble posición: son dueños de una ciudadanía nacional pero no es esa Nación (o al menos no lo es centralmente) la que les sirve para interpretar lo que sucede en el ciberespacio. En cambio, en la interzona, la participación asume una “condición de vecindad sin sentido de lugar” en los modos de producción y reproducción de imágenes y discursos que allí circulan (Appadurai, 2001, p. 42). El arribo de nuevas tecnologías produce, por lo tanto, una experiencia de desanclaje de las coordenadas modernas que *deslocalizan* sus ideas basales. Se establece un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos y la circulación de los bienes culturales.

Podemos adelantar que la variedad y amplitud de “paisajes” producto de la globalización que se reproducen en el ciberespacio nos obligan a leer esta transformación desde la categoría de lo heterogéneo y no viceversa. Con esto queremos insistir en lo que venimos sosteniendo desde el principio. Ante este desborde de la modernidad propia del “ahora global”, los paisajes se multiplican. Los hay, según Appadurai (2001), étnicos, financieros, mediáticos, ideológicos, etc. Visto este panorama, buscamos en la interzona una noción que pueda dar cuenta del espacio y el tiempo propio de una forma emergente, la literatura digital.

En su libro *Itinerarios transculturales* (1999), Clifford sostiene que existen “zonas de contacto” en las que se manifiesta un juego permanente de poder. Puntualmente se refiere a aquellas metrópolis que alojan parte de memorias, por ejemplo, indígenas o de ex-colonias cuya historia se ha visto atravesada por saqueos y apropiación patrimonial. En esta dirección, dice Clifford, “sería un error reducir los significados tradicionales de los objetos, los profundos sentimientos que

evocan, a relaciones de ‘contacto’” (p. 239). Los postulados de este autor nos permiten pensar en el carácter relacional que tiene el planteo de una interzona, sin por ello pensar que esas relaciones determinan la literatura ni la agotan. Por lo mismo, cuando planteamos que en la literatura digital no rige la idea de Nación como domicilio político, apelamos a cierta corrosión o desborde de la misma, aunque no a su desaparición total.

Al acuñar el término de interzona, nos remitimos al carácter territorial, aun predominantemente nacional, en que se piensa la literatura⁸. Nos preguntamos qué desplazamientos se le asignan a las prácticas literarias cuando la producción y el consumo en la web se rigen por otras coordenadas que no responden a las mismas fronteras modernas. En cambio, notamos el carácter predominantemente fronterizo y marginal que pone en escena la propuesta de una interzona. Las fronteras aparecen aquí como un espacio de negociación y producción de sentido, más que como una esencialización de los límites identitarios que suponía la soberanía nacional.

El concepto de interzona sirve para explicar la forma en que las diversas identidades resuelven cuestiones que atañen a los significados de borde que se disputan entre distintos grupos que la habitan: “la idea de una interzona como frontera *fuzzy*⁹ es simple y potencialmente poderosa (...) Una interzona es una frontera que se convierte en un territorio, una barrera que es también red de cruces” (Coronado y Hodge, 2004, p. 156. Énfasis de los autores).

⁸ Para poner un ejemplo claro de esto. En los currículos universitarios regularmente hay una división de corte nacional para organizar las materias que componen la carrera de Letras Modernas: literatura francesa, alemana, inglesa, italiana, etc.

⁹ Con esta palabra que refiere también al título del capítulo, los autores apuntan a la lógica “difusa” o “borrosa” que domina las identidades de frontera, estudiando en particular la “interzona” entre México y Estados Unidos, en el contexto del cambio de milenio, dos décadas atrás.

Ese “inter” que atraviesa las zonas de la geografía ciberespacial, habilita encuentros, contactos, conflictos y negociaciones respecto de la significancia de los consumos de arte que distan de estar regidos por la idea de Nación que antaño predominara para producir literaturas nacionales. Bhabha (2010) hace hincapié en un “entre medio” (*in-between*) en el que se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas, sea de intereses comunitarios, sea de valor cultural. Se trata de espacios que permiten elaborar estrategias identitarias ya no vinculadas a la idea de Nación como elemento nuclear.

La interzona presupone estrategias de legitimación y consagración (Bourdieu, 2005) ligadas a planes de institucionalización en diferentes ámbitos educativos y de agencia cultural en los que la heterogeneidad y la dispersión conviven con las formas tradicionales. Estas premisas se vinculan a la ya señalada tríada que presenta Williams (2009) en donde lo dominante convive con lo emergente y lo residual, por lo que no pueden pensarse zonas que no sean mestizas¹⁰ (Laplantine y Nouss, 2007), aunque en apariencia supongan la uniformidad y homogeneidad de sus términos.

En lo que respecta al cruce disciplinar, encontramos un antecedente importante para abordar nuestro trabajo sobre la interzona en el libro de Ladagga (2006), *Estética de la Emergencia*. Según el autor, nos hallamos “en una fase de cambio de cultura en las artes comparable, en su extensión y profundidad, a la transición que tenía lugar

¹⁰ Desde una perspectiva postestructuralista, Laplantine y Nouss (2007) definen el mestizaje como “un pensamiento -y ante todo una experiencia- de la desapropiación, de la ausencia y la incertidumbre que puedan surgir de un encuentro” (p. 23). En este terreno de continuo movimiento, los autores señalan que el mestizaje no tiene que ver ni con la uniformidad ni con la radicalidad sino con “una tercera vía entre lo homogéneo y lo heterogéneo, la fusión y la fragmentación, la totalización y la diferenciación, pero una vía sin área de descanso ni rieles protectores que dibujen los caminos de una aventura ética y estética” (Laplantine y Nouss, 2007, p. 25).

entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX” (p. 7). Ladagga (2006) llega a tal conclusión luego de cuestionarse dónde ubicar un conjunto de proyectos irreconocibles desde disciplinas propias de la organización moderna de las configuraciones estéticas, aunque forman parte inequívocamente de su “descendencia”. A esa imposibilidad de asignar una disciplina en particular, se le suma la de no poder atribuirle tampoco una Nación de procedencia que se estime como forma de ciudadanía en la representación. De nuevo, Ladagga (2006) insiste en que las producciones que le interesan admiten la pregunta por la procedencia, aunque ahora pertenecerían a un conjunto de tradiciones, lenguas, imaginería, remitentes todas a la heterogeneidad que funda el cruce que lo ocupa.

En este sentido queda claro que el planteo de este autor interpela la idea de Nación bajo la sombra de lo interdisciplinario. Ladagga (2006) propone diversas líneas de investigación a partir de casos particulares que ya no pueden ser asociados a la idea de arte nacional. El planteamiento antedicho se relaciona con la propuesta de una interzona en donde las producciones de literatura se enfrentan a configuraciones estéticas que requieren una nueva imaginería para explicarlas, o, en términos de Rancière (2013), un nuevo orden de visibilización al que es preciso atender.

Desde la perspectiva de Chambers (1994), podemos sostener que la aceleración de los procesos de globalización nos coloca frente a una vasta diversidad cultural que imposibilita cualquier lectura ligada a la “pureza” territorial. En cambio, nos propone ocuparnos de aquello que sucede *en route* (p. 15), en una zona de contacto que admite muchas posibilidades diferentes. Así, nos advierte sobre la reducida cosmovisión moderna: “La opción entre un nacionalismo auténtico y una modernidad homogeneizadora se volverá cada vez más anticuada” (p. 121). En este sentido, Chambers (1994) indaga en realidades que se puedan pensar más allá de la idea de Nación, nacionalismo y culturas

nacionales. Haciendo foco en los encuentros migrantes en las fronteras, el autor interroga los límites del Estado-Nación y su presunta homogeneidad cultural.

Sumado a lo anterior, Chambers (1994) señala, como observábamos con Ladagga (2006), un agotamiento en los modos de comprender la actualidad de los procesos culturales desde cuerpos disciplinares que limitan a campos de saber restringidos, fenómenos que desbordan la modernidad en su co-presencia con la globalización imperante. En esta dirección, las instituciones que habían sido pensadas para preservar la homogeneización cultural a una medida común, se encuentran ahora frente la multiplicación de sus discursos -otrotra bajo la ficción de la unicidad- y “la licuación de sus representaciones” (p. 177) —antaño formas sólidas y universalizables—.

Es así que nos encontramos en un momento en el que es preciso distinguir los desplazamientos y transformaciones anteriormente marginales en torno a la literatura. La interzona es una categoría que contempla de diversos modos, múltiples y polivalentes en que se consumen las tecnopoéticas en internet. Al mismo tiempo, es esta noción la que nos permite pensar que discursivamente es posible una nueva “ficción de verdad” (Lewcowickz, 2012) en tiempos líquidos (Bauman, 2006). En el próximo apartado, haremos un análisis que, tomando el concepto de interzona, se pregunta cómo la transformación del domicilio político de la literatura digital nos interpela sobre las expansiones de la traducción mediante lenguajes intermediales.

Traducciones expandidas de la poesía digital en la interzona

Hasta aquí hemos mostrado de manera sucinta cómo la relación entre literatura digital y lugar, encuentra en la idea de interzona una alternativa para ubicar las tecnopoéticas. En particular la poesía digital se define por diseminarse en la interzona en su valor ambivalente, dado que es allí donde la experimentación se amplía a otros lenguajes.

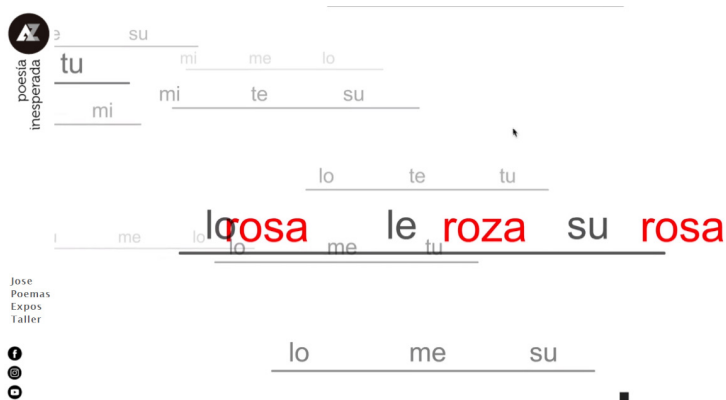
De modo que este apartado tiene por objetivo analizar las tres obras del corpus mencionado al inicio de este trabajo para graficar el modo en que la poesía digital es por definición interzonal, lo que a su vez supone traducciones expandidas, una nueva práctica acorde a su morfología singular y contemporánea.

Al hablar de traducciones expandidas nos remitimos a un concepto que acuñamos en un artículo recientemente publicado (Gómez, 2019). Allí advertimos que cuando nos hallamos con obras domiciliadas en la interzona, la traducción ya no puede pensarse solamente como una práctica meramente vinculada a lenguajes naturales, sino *expandida* en el sentido en que en el campo de la escultura, Rosalind Krauss (2002) habla de campo expandido. En su célebre texto, esta autora se refiere a campo expandido distinguiendo algunas operaciones morfológicas de la escultura no contempladas como escultóricas por la modernidad. Siguiendo esta misma premisa, en el artículo de nuestra autoría denominamos traducción expandida a “una práctica que desborda el campo que se le asignó de manera hegemónica durante la Modernidad occidental —traducción entre lenguas traducibles verbalmente en un sistema internacional occidental (Casanova, 2001)— y genera una traslación experimental entre distintos lenguajes, no solo naturales, sino también informáticos” (Gómez, 2019, p. 96).

Es justamente el hecho de que la literatura digital se halle alojada en el *ciber-espacio* lo que nos obliga a pensar en la paradójica territorialidad de lo aparentemente desterritorializado, sus límites, sus contornos, sus intercambios. En esa domiciliación, los diferentes lenguajes intermediales interactúan dando por resultado obras plurívocas en un sentido expandido, es decir, no ceñidas a traducciones de lenguas nacionales, sino que involucra otras materialidades que traducen una y otra vez el mismo objeto como intentaremos mostrar a continuación.

Como ya mencionamos al inicio, el trabajo de José Aburto trabaja con los cambios del grafema s/z y sus variantes en rosa/roza. Sustantivo y verbo se relacionan mediante los pronombres personales involucrados en la sintaxis del español. Pero más allá de la presencia de una lengua nacional que permite por su conjunto de reglas gramaticales, una determinada combinación significativa, otros dos lenguajes completan la obra: el cinético que produce un movimiento transformador y de suspensión en capas de los poemas posibles, y el visual, que rompe el esquema clásico del poema no solo mediante la combinatoria de colores, sino también de utilización del espacio en blanco disponible (figura 4).

Figure 4. Captura de pantalla de “Ros(z)a” de José Aburto.

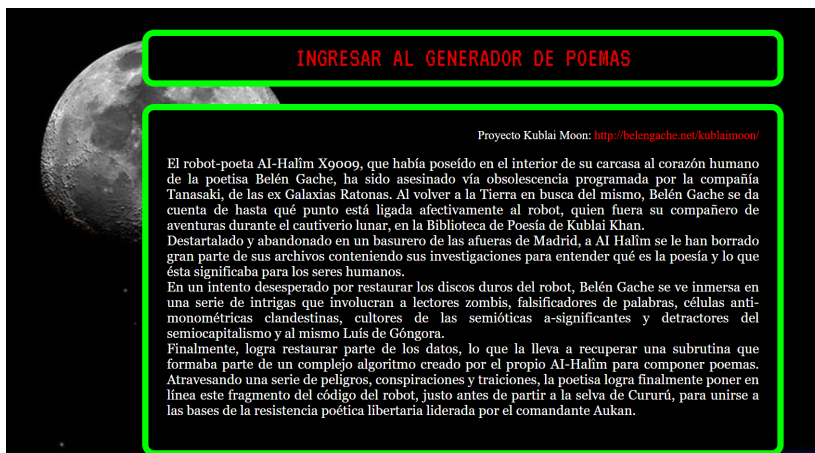


La interacción de estos elementos afilia, como ya dijimos, el trabajo a la poesía visual —por otro lado, también marginal dentro de la tradición literaria nacional—, pero resulta distintivo el hecho de que sea producido *born digital*, es decir, que se trate de una obra que requiera lo digital para ser tal. En este sentido, su domiciliación es inevitablemente interzonal en la medida en que encontramos una interacción de lenguajes no solo naturales sino de otra índole, siendo el

cinético el más potente para sostener sus capas de escritura múltiple que emulan una y otra vez formas de nombrar. De allí que hablemos de traducciones expandidas del poema.

El trabajo de Belén Gache se vincula con la idea de alucinación según la cual el entendimiento humano es una cuestión de interpretación perpetua en el marco de algunas reglas de base sintáctica y gramatical, totalmente convencionales y aleatorias. Partiendo de esa base, Gache pone en cuestión la forma en que las máquinas irrumpen en ese mundo alucinatorio con una lengua que explicita su carácter construido. Los poemas serán generados por el robot-poeta AI-Halím X9009, cuyo corazón pertenece a la poetisa Belén Gache. Esa doble filiación lo transforma en una combinación entre máquina y humano. Los derroteros del robot destartelado en Madrid a raíz de su obsolescencia programada y las divagaciones de Belén Gache en torno a la memoria perdida del robot, dan lugar a la historia que se cuenta en la introducción a la obra (figura 5).

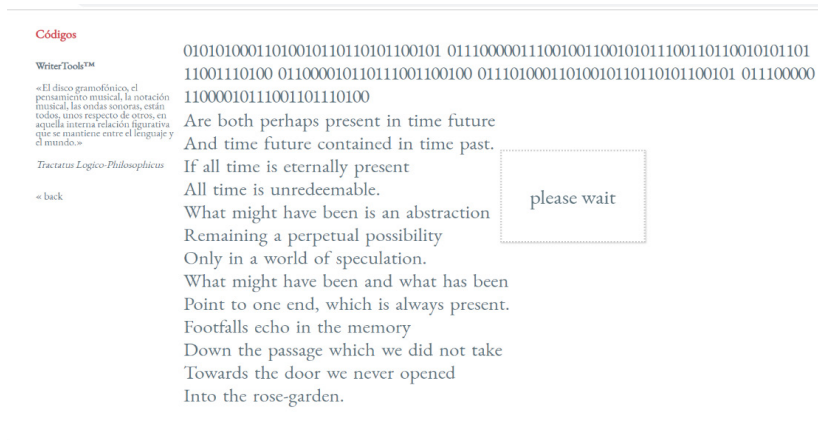
Figure 5. Captura de pantalla de “Sabotaje retroexistencial” de Belén Gache.



Gache procura que el generador de poemas, propio del territorio interzonal que hemos descrito en el apartado precedente, tenga un rasgo distintivo, la posibilidad de ser traspasado, transformado, traducido a otros soportes y codificaciones. En este sentido, la materialidad del poema, así como lo es el cuerpo del poeta, resulta central para comprender la diseminación de los poemas en corporalidades alternativas. Y esa diseminación es posible a partir de pensar otras formas de traducción que permiten re-producir en la interzona, esto es, volver a producir de forma diversa el mismo poema en un territorio ya no nacional, en donde los lenguajes intermediales nos obligan a pensar de otra forma la relación de nuestras prácticas literarias y la domiciliación política. Como dijimos inicialmente, el poema generado es aleatorio y puede migrar hacia soporte impreso, corporizarse en diferentes formatos de codificación como el paso a pdf y también transformarlo en poema oral mediante la función que permite la lectura con la voz del robot/poeta (figura 2). Estas migraciones suponen necesariamente un sentido expandido de la traducción tal como lo entendemos aquí, ya no entre lenguas naturales sino en lenguajes intermediales.

Por último, mencionamos el trabajo de Milton Läufer que ya desde su título nos propone un plural de *códigos*, es decir, lenguajes que en su superposición emulan en distintas formas, un poema. Ese poema solo es posible en movimiento por diversas codificaciones que se suceden en la exploración de la obra: los intertextos filosóficos y literarios, el código de barra, los ceros y unos, la música (figura 6).

Figure 6: Captura de pantalla de “Códigos” de Milton Läufer.



La traducción a una notación musical/sonora que remite a un intertexto con una obra conocida combina lenguajes intermediales y experimenta con el procedimiento de génesis poética mediante la codificación y la decodificación, sacando del allí su potencia narrativa. Así, la constante traducción en la interacción, nos impone una pregunta que el trabajo de Läufer no deja de hacernos: ¿cuánto hay de mecánico y encriptado en la lengua poética?

Figure 7: Captura de pantalla de “Códigos” de Milton Läufer



barras amplían así el sentido de la traductibilidad con procedimientos sucesivos y equivalencias en esta dirección. Lo mecánico y lo electivo asumen entonces la misma jerarquía lingüística, poniendo en entredicho la posibilidad de comprender la totalidad.

La ampliación de la frontera poética

En este trabajo nos hemos concentrado en la relación entre literatura y lugar, en especial en el campo de la e-poetry. Propusimos una locación interzonal de las obras analizadas, en particular, a partir de una práctica que dimos en llamar traducciones expandidas. Se hace preciso aquí observar el énfasis que intentamos dar a un movimiento paralelo entre la relación de la literatura y el domicilio político que la alberga, y las prácticas renovadas en su funcionamiento, en nuestro caso, la de la traducción. Así, la centralidad que cobra el lugar donde estos trabajos se alojan, nos obliga a su vez a repensar las lecturas que de ellas hacemos en torno a las fronteras que puedan producirse y sus intercambios. Un poema que ocupa las páginas impresas supondrá cierta disposición de nuestros cuerpos en torno al objeto libro y cierto espacio de lectura propio del soporte en el que se encuentra. Asimismo, un poema digital tendrá características de lectura e interacción propias de ser “nacidas digitales”. Estas diferencias definen su domiciliación y a su vez sus prácticas interzonales. La pregunta por el lugar cobra carácter político, requiriendo una vez más que la palabra poética se apropie de las fronteras técnicas, desoyendo el mecanicismo e inventando formas insumisas del discurso imperante.

Referencias bibliográficas

- Aburto, J. (1999). *AZ. Poesía inesperada*. Recuperado de <http://joseaz.pe/>
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Trilce-FCE.

- Bauman, Z. (2006). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (1997). Capítulo 1: La reinención de la política: hacia una teoría de la modernización reflexiva. En Beck, U. y Giddens, A. *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno* (pp. 13-74). Madrid: Alianza Editorial.
- Bhabha, H. (2010). DisemiNación. En *Nación y Narración* (pp. 385-424). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bou, E. (2003). II. Llegir dibuixos o mirar textos (Tradición de la poesía visual). En Molas, J. y Bou, E. *La crisi de la paraula. Antología de la poesía visual*. Barcelona: Edicions 62.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourroughs, W. (1989). *Interzone*. Usa: Penguin Books.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Chambers, I. (1994). *Migración, Cultura, Identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Coronado, Gabriela y Hodge, Bob. (2004). Fuzzy logic, identidades y fronteras múltiples. En *El hipertexto multicultural en México posmoderno: paradojas e incertidumbres* (pp. 145-170). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Cresswell, T. (2011). La política de la turbulencia. En G. Beiguelman, y La Ferla, J. *Nomadismos tecnológicos. Dispositivos móviles, usos masivos y prácticas artísticas* (pp. 39-48). Buenos Aires: Fundación Telefónica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. París: Les Editions de Minuit.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

- Gache, B. (2015). *Sabotaje retroexistencial*. Recuperado de <http://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>
- Gómez, V. (2018). Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana. *Rassegna Iberística*, 41(110), 283-298. Recuperado de <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2018/110/leer-mirando-elementos-para-la-comprension-y-el-an/>
- Gómez, V. (2019). Máquinas de (de)codificar. Expansiones de la traducción en la literatura digital latinoamericana. *Perifrasis*, 10(20), 94-116. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.25025/perifrasis201910.20.05>
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad? En *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Hayles, K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge-London: The MIT Press.
- Hayles, K. (2008). *Electronic Literature: new horizons for the literary*. Notre Dame, Indiana, EEUU: University of Notre Dame.
- Kozak, C. (2015). Tecnopoéticas argentinas. archivo blando de arte y tecnología (Comp.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, C. (2017). Literatura expandida en el dominio digital. *El Taco en la Brea*, 4(6), 220-245.
- Kozak, C. (2018). Poesía experimental y tecnología. Afinidades electivas en contextos digitales. In N. (Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*. (pp. 551-579). Buenos Aires: Emecé.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. In F. Hal, *La Posmodernidad*. Madrid: Kairós.
- Ladagga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Rosario: Adriana Hidalgo.
- Laplantine, F. y Nouss, A. (2007). *Mestizajes. De Archimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Läufer, M. (2001). *Códigos*. Recuperado de <https://www.miltonlaufer.com.ar/codigos/>
- Lewkowicz, I. (2012). *Pensar sin estado: la subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético de las artes*. (Trad. H. Pons.). Buenos Aires: Manantial.
- Schmucler, H. (1996). Ideología y optimismo tecnológico. *Redes: revista de estudios sociales de la ciencia*, 2 (5), 175-188.
- Weber, M. (2012). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weber, M. (2015). *Economía y Sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wolin, S. (2012). *Política y perspectiva. Continuidad e innovación en el pensamiento político occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (2010) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.

El trazo conceptualista de Mirtha Dermisache

Paula La Rocca

Con la aparición de Internet hacia finales del siglo pasado la noción de espacio tridimensional se modificó sensiblemente. Como evento tecnológico significó un cambio en los hábitos y en los modos de vida, pero también en las ideas de cercanía y lejanía tal como habían sido percibidas hasta entonces. La posibilidad de *navegar* en la Web indicaba el cruce inaudito entre un pensamiento global, el establecimiento de la nueva expresión político-económica de la administración del mundo y las posibilidades técnicas de tal escala planetaria. En este contexto la espacialidad se estableció como un conflicto central para las artes del nuevo siglo. Unos años antes las corrientes conceptualistas percibían ya cierta transformación en la imaginación territorial. Por ello buscaron en las experiencias de las vanguardias y las indagaciones estéticas en torno a la Segunda Guerra, temáticas de exploración conceptual.

En este trabajo nos detendremos sobre algunas aproximaciones generales al concepto de espacialidad en el marco de los conceptualismos. Luego comentaremos un caso específico del sur continental, el relacionado con la obra de Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940) para estudiar su trabajo en función a la tradición de la poesía visual argentina contemporánea y más precisamente en línea con lo que Juan Carlos Romero y Fernando Davis llamaron *poéticas oblicuas* (2016).

Vamos a comenzar estableciendo una cronología de ciertos hechos nodales en la historia de los conceptualismos; dado que desde los años sesenta se realizaron grandes exposiciones de arte conceptual en los principales centros artísticos del mundo. En este período, los curadores que organizaban las muestras en estos museos advirtieron la centralidad de este modo de producir dispositivos estéticos. A partir de entonces la curaduría comienza a ensayar para las muestras la premisa geográfica como criterio de exposición¹.

La cuestión del espacio lejos de ser simplemente asunto de la distribución de los elementos sobre las superficies es el eje que atraviesa por completo el modelo de la corriente estética. En Argentina son conocidas las exposiciones que organizó el CAYC. Entre ellas se encuentran *De la figuración al arte de sistemas* (1970) o *Arte de Sistemas en América Latina* (1974) curadas por Jorge Glusberg. Ambas encarnan la promesa de una nueva sensibilidad latinoamericana ajustada a la temporalidad del mundo. La propuesta estético-territorial llegará a su mayor punto de visibilidad internacional con la reconocida muestra *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999) curada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss en el *Queen Museum* de Nueva York.

Por otro lado, sabemos también que un gran número de producciones conceptualistas se ubicaron específicamente por fuera y como exceso de los marcos regulatorios del sistema del arte. Es decir, por fuera de los círculos de museo en una actitud de impugnación a los recorridos establecidos de consagración. Este contraste muestra cómo las decisiones de exhibición, es decir, el modo mismo del reparto de las formas, colabora también en los significados atribuidos a los mo-

¹ Así lo dice Jane Farver, curador y ex director de exposiciones en el *Queen Museum*, en una entrevista para el MoMA de 2015: “These movements of course were connected by a complex system of global linkages, but the important fact was that they clearly had been spurred by urgent local conditions and histories”.

tivos estéticos. Junto con Ana Longoni y Mariano Mestman (2008) podemos anotar un punto álgido de este debate en el emblemático *Tucumán Arde* de 1968. Su irrupción en las artes contemporáneas marcó un hito decisivo para el escenario en el sur global.

La breve periodización que sugerimos señala que las modificaciones técnicas se expresaron en los procesos artísticos. Las poéticas conceptualistas, anti-objetuales o *desmaterializadas* lograban hacia esos años tomar lugar contra la tradición de las llamadas artes plásticas. Durante mucho tiempo la maleabilidad táctil de la materia había sido el principal recurso en la composición. El inminente acceso a lo virtual hacia finales del siglo dejó ver una nueva necesidad. Los modos de experimentación con soportes fijos como el papel, el plástico, el vidrio, incluso en el plano de la arquitectura, fueron signos característicos de renovación estética. Crecía, en el mismo momento, la contienda entre materialidad y desmaterialización de acuerdo a los antagonismos propugnados especialmente desde la crítica.

Hay una línea sutil que relaciona diversos procesos composicionales que van desde el dadaísmo y la máxima de “anulación de distancias entre lo estético y lo real” (Marchan Fiz, 1994, p. 194) que pasa por el collage, toca tangencialmente el teatro de la crueldad, el informalismo e incluso el *action painting* de Jackson Pollock, hasta dar en los *enviroments* o “ambientes” y finalmente desemboca en el *happening* como modo transversal a muchas experiencias características de la última etapa del siglo XX. De las diferencias del happening con la situación teatral podemos acentuar algunas conclusiones. Por Marchán Fiz sabemos que el primero no escenifica la acción de manera puntual, es decir, el objetivo de la expresión no es específicamente la puesta en escena de una circunstancia. Dice el autor “más bien es una escenificación del material complejo, como *collage del material*, donde se introduce el movimiento y la acción humana” (Marchan Fiz, 1994, p. 196). Es decir que ya en el *happening* la composición queda sujeta a

un plan como idea. Luego el pensamiento se desenvuelve como proceso y sus resultados cristalizan en la puesta en acto².

En este sentido el trabajo desde la idea hacia la ejecución distingue el uso de la materia estética, por un lado, del problema con la acción en tiempo presencial. La tensión está puesta en la búsqueda de nuevas formas de comunicar. Materiales conocidos ingresan a procesos nuevos. La materia y la acción (o también la materia y la información) sostienen comportamientos estéticos propios. Una suerte de dinámica que incluye el trabajo lingüístico al estilo del artista norteamericano Joseph Kosuth junto a los procesos de recuperación del objeto. En este trabajo quisiéramos pensar ambos polos de esta dinámica como parte de la misma exploración estética, la búsqueda de expresión de la nueva espacialidad.

Espacio global, espacio periférico

El abordaje de los conceptualismos presupone una línea demarcada por la crítica estadounidense (especialmente Lippard 2004, 2009; Morgan 1999; Buchloh 2004). Sus observaciones establecieron la polaridad conocida entre dos modalidades del arte conceptualista. Destacaron por una parte el arte conceptual propio del contexto norteamericano. Aquel al que se referían con el apelativo de *conceptual art*. Por el otro distinguieron el conceptualismo ideológico o conceptualismo (*conceptualism*) cuya etiqueta recogía aquellas tendencias que trabajaban por fuera de los modelos compositivos del primero. La separación es poco inocente pues equipara el modo de producción del norte con una vastísima cantidad de otras modalidades incorporadas a un segundo grupo.

² Por supuesto no quisiéramos que por esto se entienda una voluntad de explicación respecto del happening como actividad, sus distancias con la escenificación teatral o sus relaciones con la performance. Sino que a modo de bosquejo ponemos en relación la tensión entre materialidad y desmaterialización que integra el arte conceptual a través de los diversos procedimientos de composición formal emergentes.

Esta distribución se encuentra en la base del rechazo que muchas agrupaciones de artistas, especialmente del sur continental, expresaron contra la denominación conceptualista. Es el caso por ejemplo de quienes conformaron el grupo vanguardista de finales de los años 60, *Tucumán Arde*. Sus integrantes resistieron a reconocerse como el proceso contestatario en la dinámica de opuestos. Tomar esa posición significaba avalar la preeminencia de los centros culturales epigonales. Es decir, aceptar la denominación que el *conceptual art* les adjudicaba era transigir a una serie de implicancias estéticas y políticas. Especialmente, a la verificación del *conceptual art* como la tendencia fuerte a la que el resto de los conceptualismos debían acomodarse³.

A los fines del capítulo intentaremos comprender las prácticas conceptualistas según posiciones geográficas y críticas. Más que en la dinámica de disidencias *versus* tendencias dominantes, buscaremos pensar los procesos como exploraciones de proyección global con diferentes modulaciones según el territorio. Procesos con particularidades estéticas en cada caso. Esto no significa sin embargo que asumir una redistribución de los escenarios desestime las zonas de emergencia de las corrientes y los ecos entre los diferentes territorios geopolíticos.

En la cronología pueden establecerse diversos hitos a la vez que formas de circulación de la comunicación artística. Son esos movimientos los que permitieron el establecimiento de los conceptualismos. Por ello, parece poco posible relativizar la centralidad del rol norteamericano o de los centros artísticos europeos. Centralmente

³ En estos términos lo expresa el conocido tercer manifiesto firmado por Juan Pablo Renzi. En el *Manifiesto No. 3. La nueva Moda* (1971) Renzi detalla el carácter del distanciamiento respecto del conceptualismo. Lo asume como tendencia de mercado cuyo impulso en Argentina lleva adelante el CAYC. Más puntualmente Jorge Glusberg, director y curador. El manifiesto está disponible en la Web pero aconsejamos su lectura desde la Tesis Doctoral de Paulina Varas Alarcón (2015) por el complejo contexto en que la investigadora lo integra (97).

porque las grandes tecnologías en crecimiento durante el siglo XX fueron primero exploradas por dichos epicentros. Los desarrollos fueron en materia de ciencia, pero también búsquedas estéticas. Ante tal situación los centros más influyentes diseñaron proposiciones originales desde el uso de las novedades técnicas.

Por estos motivos, al análisis del proceso conceptualista en cuanto proceso global que llevamos adelante, agregamos la precaución metodológica que leemos en Marchán Fiz:

las innovaciones se localizan en el mundo anglosajón, y especialmente en los EE. UU., o en la próspera Alemania Occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos. La relevancia innovativa viene condicionada y concedida por la influencia de la crítica, del potencial propagandístico y publicitario, etc. Esto explica la dependencia voluntaria o involuntaria de los demás países, que veremos reflejada en cada tendencia, y la dificultad de soslayar estas influencias (1994, p. 15).

Del fragmento anterior subrayamos la asociación entre el rol publicitario y la tarea crítica. La visión de lo publicitario para el posicionamiento del *conceptual art* –a la cual se acerca también el sentido usado hacia el final en el término “influencias”– nos ayuda a comprender la distribución de los procesos innovativos. Como decíamos, las condiciones estructurales permitieron a determinados territorios exportar con mayor eficacia y rapidez los resultados de sus pesquisas. Sus búsquedas además estuvieron auspiciadas por el uso inmediato de los nuevos elementos y técnicas. Que la nominación de las corrientes conceptualistas provenga de la crítica norteamericana responde en principio a ese motivo. La circulación de la etiqueta sin embargo está lejos de reducir la situación conceptualista a lo establecido para el *conceptual art*. Aun cuando el andamiaje institucional garantizara ciertas posibilidades para un grupo, los temas referidos al conceptualismo desbordaron las posibilidades para una crítica inmediata del objeto.

Para aclarar nuestra lectura extraemos un fragmento del artículo de Miguel López publicado años más tarde en la revista *Afterall* (2010). El artículo se presenta como una posibilidad de relectura de los conceptualismos. Como este texto fue publicado después de la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999) evalúa con distancia aquella influencia de la crítica estadounidense

Así, si hasta ese momento (1999) lo “conceptual” leído desde el eje Norteamérica y Europa Central había servido como un prisma universal e inequívoco desde donde leer otras producciones críticas asumidas como periféricas—evaluando su afinidad estética, examinando su adecuación temporal y desde allí demandando su ‘lugar’ dentro de aquella topografía transnacional de lo ‘desmaterializado’—, en adelante tal centro comparativo aparecía fracturado. La audacia del gesto sin duda logró remecer el marco crítico universalista desde el cual habían sido miradas y validadas aquellas prácticas antagonistas (2010, p.2).

Esta percepción corresponde a un descentramiento del espacio. Muestra fricciones menos unidireccionales entre los territorios. Si el mundo posterior a la aparición de internet demora poco en revelar la insuficiencia de la dinámica de centro-periferia las artes visuales manifiestan el malestar años antes. El problema de las formas se vuelve territorial y se expresa en los soportes. Es decir, las condiciones geopolíticas se inscriben en los materiales en uso, en sus relaciones, etc. Esto no quiere decir que el territorio obligue al artista a una cierta tendencia estética. Más bien implica que las formas son orgánicas a los procesos.

Revisar estas cuestiones sirve a los fines de pensar nuevamente ciertos criterios de demarcación. Permite reflexionar sobre la línea divisoria que separa las producciones conceptualistas de otras. Colabora también en relevar aquellas estrategias usadas en obras de proximidad estética, incluso cuando muchas de ellas no entraron de lleno en la corriente o al menos no se catalogaron dentro de sus límites. Cuan-

do López arriba dice “examinando su adecuación temporal y desde allí demandando su ‘lugar’ dentro de aquella topografía transnacional de lo ‘desmaterializado’” lo que hace es detenerse en la especificidad que hasta ese momento cristalizaba como regla general, la tautología lingüística, el repliegue del arte sobre el arte, los modos compositivos que suponen el lenguaje de la autonomía del arte como obligatorio. En síntesis, el modelo cerrado que desde la exposición del ‘99 se desestima. La retrospectiva *Global Conceptualism...* supone un giro porque sitúa la inflexión estadounidense como un modo *entre otros* de expresar el concepto sobre el material estético. Por ello muestra un nuevo modo de comprensión política. En esa línea podemos agregar el siguiente párrafo de López.

Su marco de análisis (de la *Global Conceptualism: Points of Origin*) era el conjunto global de transformaciones sociales y políticas desde 1950 y la emergencia de nuevas formas de acción política que introdujo un repertorio renovado de gramáticas visuales. Tal perspectiva permitió a los curadores encadenar experiencias ya no definidas por una “estética de lo inmaterial” asociada tradicionalmente al llamado “arte conceptual”, sino, en cambio, aquellas marcadas por su capacidad de intervención, y así poniendo en jaque el espectro dominante de síntomas o reglas visuales con que el discurso del ‘arte conceptual’ había sido estabilizado al interior de la historia del arte. Una puesta en escena de una constelación deslocalizada de cambios en las formas de producción y en los modos de valorización del arte a través de los cuales nuevas subjetividades se opusieron a la organización tradicional del poder y su distribución consensual de lugares y roles (2010, p.2).

Como vemos, las estrategias conceptualistas se acomodaron a la transformación de la sensibilidad que operaba para la época. En ellas puede observarse la multiplicación de los posicionamientos estéticos respecto de los cambios a escala global (la aceleración del capitalis-

mo tardío, el poder de la información y el problema mediático, los nuevos modos de comunicación de masas o los nuevos poderes multinacionales). Por eso decimos que los procedimientos se usaron como herramientas para figurar posiciones. Re inaugurando tradiciones o pensando usos viejos con nuevos materiales, las diferencias compositivas mostraron imaginaciones políticas alternativas. Por ejemplo, en la relación con el lugar de los objetos. Si la experimentación inmaterial no alcanzó a representar por completo a la corriente estética es porque las diferencias expresaban distancias ético-políticas en juego. El giro en los conceptualismos sucede en el momento en que cada uso, procedimiento o material logra aludir a las redes subyacentes en el mundo autónomo –de repente no tan autónomo– de las artes contemporáneas. Desde allí, más que una identidad total o una oposición binaria comienza a verse el mosaico de operaciones que estos nuevos métodos habilitaron.

Una escritura dibujada

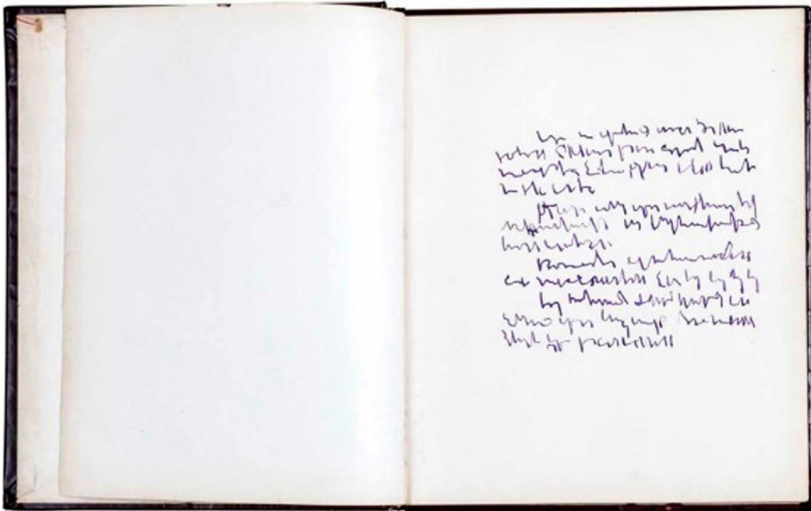
Acordamos con Luis Camnitzer (2008) en designar como “estrategias” conceptualistas las operaciones compositivas recurrentes en obras o procesos creativos del arte conceptual. Intentaremos alrededor de la producción de la artista argentina Mirtha Dermisache diferenciar algunos procedimientos de composición en estos términos. Consideramos que, aunque su obra no ha entrado de lleno en el canon conceptualista opera en su espectro. Su trabajo indaga puntos clave de tales lógicas.

La obra de Dermisache oscila entre diferentes registros discursivos. Pasa de la prosa a la poesía y de allí a la estructura de la historieta o a la página periodística, siempre desde la impresión visual. Con sus grafismos escribe tanto una página de versos ilegibles como una noticia en primera plana⁴. En ese límite construye una gráfica experimen-

⁴ Recomendamos para la aproximación a su obra la Web del Archivo Mirtha Dermisache.

tal. La definimos junto a Davis y Romero (2016) bajo la etiqueta de *Poéticas Oblicuas*. Pues la línea con la que Dermisache trabaja es a la vez la del dibujo y la de la letra. El delineado manual acerca los territorios de la plástica y del signo. Es una poética del goce de la materia⁵. En este sentido es que sus trazos son llamados grafismos, nombre que ha sabido señalar una coincidencia específica. La lectura etimológica deja ver que *grafo* es tanto “yo dibujo” cuanto “yo escribo”. Por tanto, los grafismos son ejercicios de una escritura dibujada que se sostienen en la acción del trazado (Fig. 1).

Figura 1. *Libro N° 1*. ca 1967. Tinta sobre papel, 25 x 18,7 cm.
Catálogo MALBA 2017.



Una pequeña digresión antes de continuar permitirá reunir la complejidad de su obra en el contexto del conceptualismo. En la década del setenta hay un punto alto de la producción de la artista. Por

⁵ En esta línea trabaja Joaquín Correa en su artículo de reciente aparición “Bon travail: sobre los textos legibles de Mirtha Dermisache” (2020).

esos años su trabajo mostró una forma sin precedentes para su obra. Son los años de las *Jornadas del color y de la forma*. El taller de “libre expresión gráfica” (Cañada, 2015) coordinado por Dermisache y por el taller de Acciones Creativas (tAC) tuvo seis ediciones entre 1975 y 1981⁶. En cada edición puede apreciarse un escenario de puesta en tensión compleja, muy reflexiva de la encrucijada entre arte y política. El proyecto deja ver tácticas decisivas de acomodamiento, pero a la vez de escape a las políticas represivas.

Con Dermisache siempre se trata de una marginalia, una singular apropiación de las tendencias estéticas. Es preciso aguzar la visión para observar los bordes y los desbordes de la experimentación conceptual de su trabajo. En las *Jornadas del color y de la forma* la atención se centraba en la libertad expresiva a través del proceso creativo. Se valoraba el tiempo de transformación del material por sobre el producto acabado. Muchas de las piezas, por ejemplo, se obtenían de la intervención por sumatoria. La organización colocaba mesas, atriles, sillas, acompañadas del instrumental apropiado para la utilización del material —témpera, arcilla, anilinas, crayones, carbónicos, ladrillos— los cuales ayudaban en la experimentación de cada técnica propuesta. Según la técnica sugerida las personas agregaban material en un soporte compartido. De allí resultaban piezas colectivas y efímeras, pues terminaban a veces por desestimarse al cerrar el día. Recordemos que las *Jornadas...* fueron eventos de mucha circulación en los que se producían grandes cantidades de trabajos diarios, finalizados o inconclusos.

En 1975 el espacio de reunión, inicialmente ubicado en la casa de la artista, fue llevado al teatro San Martín de Buenos Aires. Las *Jorna-*

⁶ En los últimos años los trabajos que aluden a la obra de Dermisache centraron su mirada en la relación entre el panorama represivo y la posibilidad de acción artística. En nuestra lectura han sido especialmente valiosos los artículos de Lucía Cañada (2015, 2019).

das... tuvieron lugar en los museos de gestión estatal que se ubicaban allí. Durante su tiempo de existencia tal como relata Lucía Cañada (2015) el museo cambió repetidas veces de dirección e incluso cambió su nombre. En 1976 pasa de llamarse “Museo de Arte Moderno” a “Museo de Artes Visuales”. Es notable en este contexto cómo la organización logró sin mayores interrupciones posicionar estas jornadas creativas y multitudinarias como un evento conveniente para los espacios públicos de la época. Cada año crecía el número de personas interesadas. Tal proyección entraba en el cálculo de los gestores quienes preparaban el espacio para contener la situación multitudinaria. La institución entraba de lleno en una lógica de taller de acceso libre que ponía a prueba todas las capacidades del museo.

En este punto podemos subrayar dos recursos básicos de los conceptualismos en el episodio señalado de la obra de Mirtha Dermisache. La idea de proceso⁷ en la puesta en práctica de la técnica: lo que se exhibe en el museo es simplemente el proceso mismo. Luego es de importancia notar la impugnación de la institución-museo bajo la lógica de desviación de la función institucional. Se busca reconducir el modo tradicional de los recorridos museísticos –en parte debido a las circunstancias políticas– por uno más apropiado a la instancia de experimentación y de muestra continua. Pero agregamos también una tercera característica que de aquí se desprende, la desarticulación de la función autoral. La artista termina por ser facilitadora de una experiencia estética que excede su capacidad compositiva. Su función se mide antes por la destreza de organización que por la pieza que resulta de la acción que coordina. Cabe agregar que las *Jornadas...* pueden considerarse en sí mismas una obra a gran escala y que, por

⁷ Para un acercamiento profundo a la noción de proceso, puede verse el capítulo de Fernanda Nogueira que se titula “La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil” (2015). Sobre el arte *poverta* puede consultarse entre otros Marchan Fiz (1986, p. 211).

tanto, anticipan con esa lógica a ciertas actitudes colaborativas más contemporáneas.

Paralelamente e incluso antes de la creación de los talleres la obra de Dermisache recorre una zona individual, los libros de grafismos. Son quizá el dominio más reconocible de su obra. Es un terreno personal entre el libro de artista, el de texto, el cuadro, el objeto. En esa frontera se conjuga la singularidad de su trabajo. El *Libro 1* data de 1967. Es por primera vez editado en 1973 por el CAyC. Allí se exhibe el mecanismo básico, la primera variación de grafismos de las sucesivas que vendrán con el correr de los años. Luego aparecen los diarios anticipando a los newsletters de 2004 y a los afiches de 2010. En cada libro se reconoce la materia.

En las hojas podemos ver la tinta que se desplaza ligera para armar signos. Folio a folio llama la atención la alternancia entre los diferentes tipos de hoja, los diferentes tamaños del papel y los distintos colores de las tintas. Los elementos despiertan una urgencia táctil, cierta necesidad de pasar a la siguiente página. Pero como varias veces lo vaticinó la artista su función es quizá más bien la de ser reservorios de hojas prestas a ser arrancadas para colocarse como cuadritos en alguna repisa de departamento. Con esto la primera incomodidad, la pregunta por cómo encaja el libro en las artes visuales y aún más precisamente cómo entra el formato libro en la tendencia de la desmaterialización, la obligada pregunta conceptualista. Porque si efectivamente la corriente de desmaterialización, desde Oscar Masotta hasta Lucy Lippard, pasando aquí por Camnitzer, es un puntapié para diferenciar lo conceptual de otras tendencias contemporáneas (experimentales, objetualistas o abstractas) poner en discusión el que parece su parteaguas es algo problemático.

Camnitzer afirmaba a propósito de una obra de Graciela Carnevale (1968) en la cual ella cierra una galería dejando adentro al público reunido para la ocasión: “la intención cada vez más clara fue la de

tratar que el mensaje o el contenido existiera independientemente, sin quedar aprisionado en un material” (2008, p.22). Desde allí podemos agregar a la pregunta anterior por el formato libro una pregunta de orden artístico: ¿es verdad que la materia aprisiona? En Camnitzer la respuesta es a partir de otro ejemplo, en este caso de la obra de Claudio Perna. En *Objetos como conceptos* (1967) dice el autor (2008, p. 22) Perna sostiene la objetualidad de las cosas. Es decir, aunque sus fotografías transformen las relaciones de significación entre los elementos, aunque la imagen vuelva a las cosas información éstos quedan igualmente sujetos a su condición objetual preexistente. De otro modo Mari Carmen Ramirez hacia los años ‘90 indicaba un revés posible de la desmaterialización en términos de una “re-materialización” inaugurada por ciertas “poéticas de la precariedad” (Varas Alarcón, 2015, p. 172). Si bien este último caso comentaba el modo en que se vehiculiza el contenido social a través de los objetos, las disidencias conceptualistas respecto de la desmaterialización comienzan a verse.

En otra parte, a propósito de León Ferrari y de Marcos Kurtycz, Polgovsky Ezcurra pregunta “¿qué peso debe otorgarse a lo gráfico, es decir, lo material (...) en el arte conceptualista de los años setenta?” y luego “¿en qué términos han de discutirse los vínculos entre lo Real y lo conceptualista cuando la obra de arte no busca saturar el sentido con imaginarios políticos, sino que comunica por medio de gestos y trazos deformados?” (2015, p. 369) Podemos trasladar estas preguntas casi sin modificarlas para pensar la obra de Dermisache. Agregáramos solamente la particularidad del formato libro como soporte de difícil inserción para las artes visuales. De estas preguntas se desprende toda la dimensión del problema, esto es, el modo en que el espacio mismo de exploración se vuelve terreno material del desacuerdo.

Para profundizar estas cuestiones primero volvamos al texto pues precisamos referencias específicas de los grafismos de Dermisache.

Podemos poner por caso el famoso *Diario 1 Año 1* en el que aparece referida la masacre de Trelew⁸, el *Libro N°1* de 1967 o sus *Cuatro textos* de 1978 (Fig. 2). En ellos la distribución espacial sostiene el nudo conceptualista, o para decirlo en otros términos, hay en el modo en que los elementos se distribuyen sobre el plano (soporte papel) el ejercicio de una espacialidad como praxis política.

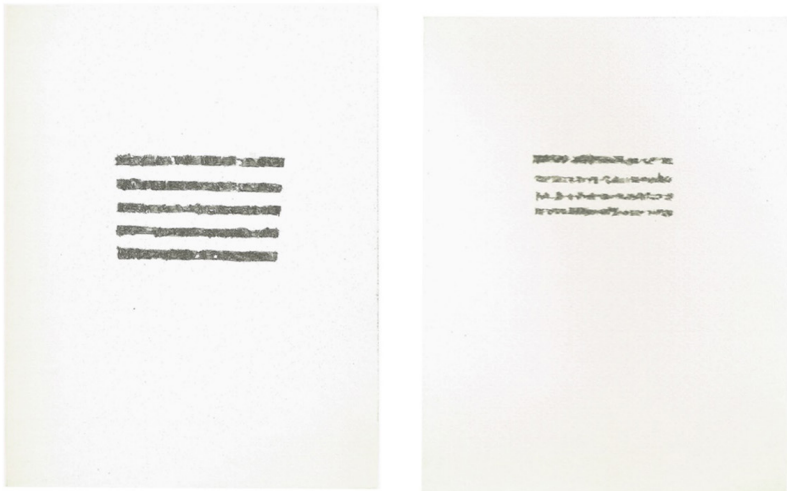
En términos compositivos el trabajo de Dermisache se sostiene en la repetición del principio técnico. Construye la significación aplicando variaciones a una forma inicial cromática o acromática mediante diferentes utensilios. Por ejemplo, en las escenas visuales que citamos arriba no hay prácticamente colores. La página además suele estar dividida en secciones. Simulando la hoja del periódico o la de una pequeña estrofa hay una “tarea de desarme del medio” (Libertella, 1990, p. 24) que explora directamente el trabajo de la espacialidad en el mundo de la gráfica. Con hincapié en sus páginas de periódicos Héctor Libertella dice lo siguiente:

Organizando su trabajo sobre la base excluyente del grafismo a-semántico, Dermisache fabrica perfectos periódicos en los que se dibuja como memoria una primera plana, una sección de historietas, un comentario editorial, una gruesa página —o página de trazos gruesos— de noticias policiales y violentas, un negro aviso necrológico. Partiendo de un hecho admitido de comunicación escrita, ella vacía las expectativas clásicas del receptor por una operación de desarme del medio, mostrándolo como el número cero de lo que pudo haber sido un periódico, y devolviendo las bases de su trabajo —el empleo del grafismo— a su momento límite: función cero, embrión (1990, p. 24).

⁸ Este hecho es comentado en varios lugares. Especialmente sugerimos la lectura en el catálogo citado de la exposición *Porque ¡yo escribo!* (2017) del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Aporta material muy valioso para la aproximación a la obra de la artista. También puede visitarse la Web de la Fundación Malba, que posee un archivo de notas, reseñas de eventos y material visual.

En esta tarea rudimentaria con el periódico y con el papel –en momentos en que las telecomunicaciones cobraban cada vez mayor relevancia– Dermisache busca desarmar la estructura gráfica de la información. Podremos comprender mejor este horizonte si recordamos que Mirtha formó parte del famoso *Grupo de los 13*. Un conjunto de artistas para la investigación y producción en el CayC que Glusberg formó a principio de los setenta. Hasta donde conocemos (entre otras fuentes, por el trabajo de Cañada, 2015) Dermisache participó de al menos una reunión y expuso con ellos en varias ocasiones. La centralidad del CAyC⁹ para la proyección de artistas latinoamericanos y el rol de Glusberg en la dirección pusieron a la artista en el centro de una escena común. Los debates se encontraban en la delimitación del problema de la información y del arte de sistemas. En este sentido vale recordar que Dermisache colaboró con el *Grupo de los 13* en la misma época en que Oscar Masotta pensaba el happening. El marco de exploración era la teoría de medios y el trabajo inmaterial de la prensa.

Figura 2. *Cuatro textos.* Detalle. ca 1978. Tinta sobre papel.
Catálogo MALBA 2017.



En este ámbito el trabajo de la artista es de rastreo. Busca alternativas y paralelismos gráficos de la escritura, para ironizar sobre el imperio tipográfico de lo bien escrito. Prueba opciones a las leyes combinatorias del sistema lingüístico o de la prensa. Para ello aborda su preocupación como un problema clásicamente vanguardista al menos en dos sentidos. Primero porque inventa combinaciones propias con elementos del conjunto de los procedimientos artísticos disponibles. Luego porque cristaliza un estado de autocrítica hacia el sistema escriturario en su conjunto. Con sus tabloides cuestiona las posibilidades de *decir* en el marco de los sistemas vigentes. El grafismo “a-semántico” como lo define arriba Libertella es la contrapartida (diríamos la contra-posición) a la construcción saussureana del signo lingüístico. Funciona impugnando la asociación entre significado y significante. De ese modo señala el lugar material del signo para vaciarlo. A ello se suma la destreza caligráfica de la mano de la artista. Ella logra hacer sentido con trazos que no son palabras, pero tampoco dibujos distribuidos al azar. El grafismo busca su forma mediante el mecanismo de prueba y error a mano alzada. El objetivo es construir un signo pleno de significante o un significante no-estructurado que pueda leerse.

Mediante el uso de la expresividad plástico visual y su distribución en la página los grafismos fuerzan otra idea del lenguaje. Si decíamos en las primeras páginas que el problema de la espacialidad global comenzaba a trabajarse en los soportes comprendemos de qué modo la artista modula el problema. La distribución espacial del lenguaje permite ver cómo se comprende la época desde la estructura de los registros discursivos.

En los años setenta los circuitos de la información estaban siendo cuestionados. En el contexto argentino los ecos del terrorismo de Estado repercutían en los espacios de expresión. Situada en puntos álgidos de estos escenarios Dermisache produce sus pequeños grafis-

mos manuales. Pero su preocupación por el lenguaje es vecina de la experiencia multitudinaria de las *Jornadas del color y de la forma*. Ambas inquietudes preguntan por los territorios del habitar en común, apuestan por atravesar fronteras o desbordar lenguajes como modo de hallar imágenes nuevas. Entre la acción y la materia, menos que una sentencia sociopolítica esta poética es un ejercicio repetitivo que permite leer otra sensibilidad en los márgenes del libro.

Referencias bibliográficas

- Buchloh, B. (2004). El arte conceptual de 1962 a 1969. En *Formalismo e Historicidad*. Madrid: Akal.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Hum.
- Cañada, L. (2015). ¿“Libre expresión gráfica” en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma. *Question*, 1(45). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2386>
- Cañada, L. (2019). Las Jornadas del Color y de la Forma: tensiones, sujetos y sentidos. *Izquierdas*, 46, 1-21. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/izquierdas/n46/0718-5049-izquierdas-46-1.pdf>
- Correa, J. (2020). Bon travail: sobre los textos legibles de Mirtha Dermisache. *Entrehojas: Revista De Estudios Hispánicos*, 10(1), 70-92. Recuperado de <https://doi.org/10.5206/entrehojas.v10i1.9536>
- Davis, F., Romero, J. (2016). *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental* (catálogo). Buenos Aires: Fundación Osde.
- Farver, J. Global conceptualism: Reflections. *Post. Notes on modern and contemporary art around the globe*. Recuperado de <https://post.moma.org/global-conceptualism-reflections/>
- Fiz, M. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal.

- Fundación Espigas, MALBA. (2017). *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*. Buenos Aires: Platt Grupo Impresor.
- Fundación Malba. (09 de octubre de 2017). Mirta Dermisache Porque ¡yo escribo!. <https://www.malba.org.ar/evento/mirtha-dermisache/>
- Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999. Recuperado de <https://queensmuseum.org/exhibition/global-conceptualism/>
- Legado Mirtha Dermisache. *El legado de Mirthe Dermisache*. <http://mirthadermisache.com/obras.php?lan=1>
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Lippard, L. (2009). Hagámoslo nosotros mismos. En M. Balibrea, et.al., *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura* (pp. 34-50). Barcelona: MACBA.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Barcelona: Akal.
- Longoni, A. Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Longoni, A. Mestman, M. (2007). Después del pop nosotros desmaterializamos: Oscar Masotta y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo. En I. Katzenstein, *Escritos de vanguardia. Arte Argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- López, M. (2010). ¿How do we know what's Latin American conceptualism looks like?. *Afterall Journal*, 23, pp. 5-21. Recuperado de <https://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>
- López, M. (2009). Robar la historia, traicionar el arte conceptual. *Desbordes*, 0. Recuperado de http://archivo.des-bor-des.net/0/miguel_lopez.php

- Marchan Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto (1969-1974)*. Madrid: Akal.
- Morgan, R. (1999). Reevaluation or Revisionism?. *Art Journal*, 58(3), 109-111. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/777867>
- Nogueira, F. (2015). La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil. En P. Barreiro López, F. Martínez Rodríguez, *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (pp. 339-349). Madrid: MNCARS.
- Polgovsky Ezcurra, M. (2015). Materia política: Marcos Kurtycz, León Ferrari y el Retorno de lo (Sur)real. En P. Barreiro López, F. Martínez Rodríguez, *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (pp. 361-376). Madrid: MNCARS.
- Post notes on art in a global context. (29 de abril de 2015). *Global Conceptualism: Reflections. Jane Farver*. <https://post.moma.org/global-conceptualism-reflections/>
- Renzi J.P. (1971). *Manifiesto No. 3. La nueva Moda*. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/761475#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>
- Varas Alarcón, P. (2015). *Cartografía crítica del conceptualismo en América Latina (1960-1980)*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia.

Poemas en cuadernitos y sonido alternativo en Rosario Bléfari

Flavia Garione

Dedicado a Rosario Bléfari (1965-2020)¹

No me hace ilusión esto de escribir,
ni de publicar, ser reconocida.
Tampoco ser la guitarrista de un grupo de rock, ¡qué pesadez!

Le mans, “Mi novela autobiográfica”

Cuadernos marca Gloria de tapas blandas y floreadas; cuadernos Rivadavia de tapas duras, papel araña y colores varios, agendas, anotadores, almanaques del año 1987; servilletas de bares y cafés, recetas médicas; pasajes de larga distancia; fotos con inscripciones y dedicatorias; cartas recibidas y nunca enviadas. Todos estos objetos y papeles sueltos se encuentran archivados en cajas. Atraviesan años, mudanzas, cambios de domicilio, rutas de distintos países. No son el acervo romántico de una adolescente que escribe y después borra, los poemas escritos en estos soportes parecieran ser inseparables de ellos; hay algo imposible de escindir entre la letra y el papel amari-

¹ El 6 de julio de 2020, mientras realizaba las correcciones del presente artículo, escrito durante el mes de marzo, se produjo la muerte de Rosario Bléfari en la ciudad de Santa Rosa. Artista y faro cultural en la escena alternativa argentina desde la década del ochenta. A su memoria, este texto.

lento. Hasta el momento, todo este material está archivado², nadie lo tiene en cuenta como posible libro de “poesía”. Más bien, son la antesala de algo mayor, los borradores de otras actividades que todavía exponen un resto de vitalidad.³

Deben esperar más de treinta años; precisamente al 2019 para que la editorial rosarina Iván Rosado los edite bajo el nombre de *Poemas de los 20 en los 80*. Sin embargo, no es lo primero que publica Rosario Bléfari, cuya incursión en la literatura, a medida que pasan los

² En el conocido texto *Mal de archivo* (1996), Jacques Derrida plantea que no existe archivo sin el espaciamento instituido de un lugar de impresión (1999, p. 7). Es interesante pensar el contexto editorial presente como lugar de emergencia de ciertos archivos de finales de los ochenta, y de qué modos se intenta resucitar la originalidad de esos acontecimientos.

³ En una entrevista reciente con Érika Skoda, artista visual que ha producido videos y recitales de Suárez a finales de los ochenta y principios de los noventa, relata que en un primer momento conoció a Bléfari como poeta performer en el Parakultural y que más tarde tomó conocimiento de su ingreso en la música. De este momento de efervescencia posdictadura guarda un cuantioso archivo en un garaje compuesto por afiches, revistas, material audiovisual, fanzines y hasta servilletas que están escritas. Aclara que no era frecuente que las personas publicaran libros de poesía, ni que registraran adecuadamente lo que producían porque los costos eran altísimos y el acceso a esas herramientas casi imposible. Sin embargo, también se produce un alejamiento de esos formatos tradicionales. Hay un intento por “sacar la poesía a la calle o subirla al escenario” y alejarla del gesto “literario”. Irina Garbatzky plantea en *Los ochenta reciénvivos* (2013) que el uso paródico que hizo el clown-travesti-literario respecto de la historia de la declamación de poesía estableció diferentes modos de fuga de aquella corporalidad rígida, proveniente de los procesos de homogeneización de la lengua de comienzos del siglo XX y reiterada como emblema del disciplinamiento de los cuerpos durante el período dictatorial. Por ejemplo, el poema recitado, “Sombra de conchas” de Alejandro Urdapilleta- y la performance de Batato Barea hacían entrar, a través del repertorio gestual histórico de la declamación de poesía, nuevos posicionamientos sobre la subjetividad, teniendo como horizonte la puesta en primer plano de la teatralidad en distintas artes durante la posdictadura argentina. Paralelamente, junto a la escucha de esta voz paródica, puede rastrearse, en las performances del clown y del grupo Las coperas, un registro ambivalente, que absorbía los tonos imaginarios que la literatura ya había volcado sobre sí para ese entonces.

años, es cada vez mayor: *Poemas en prosa* (Belleza y felicidad, 2001), *La música equivocada* (Mansalva, 2009), *Antes del río* (Mansalva, 2017) y recientemente *Las reuniones* (Rosa Iceberg, 2019) y *Diario del dinero* (Mansalva, 2020). Si bien es “curioso” tampoco es del todo inusual. A mediados de los ochenta, Bléfari fue conocida, antes que nada, como poeta. Más adelante, Suárez⁴, banda que lideró entre los años 1989 y 2001 ya había experimentado con la combinación de poesía, crónicas de recitales y sonido en algunos de sus discos y también a partir de la revista *Ruido* (1992), en la que se publicaron textos y un casete con sus primeras canciones. ⁵ La música funciona, de esta manera, como plataforma desde la que se impulsa la condición textual.

Sin embargo, es necesario retroceder a los momentos previos de esa experimentación sonora y estética. Este libro puede pensarse como el lugar en el que se prefiguran una serie de fijaciones en relación a la dimensión musical, que se desencadenarán más tarde: la escritura poética como vehículo y transición hacia otras disciplinas artísticas. Por un lado, se advierte una compulsión por la escritura poética entendida como espacio, sala de ensayo, laboratorio de ideas y de otras prácticas: “Algunas tristezas/ intervienen/ su tiempo/ en mí./ Investigo sus fuerzas motrices” (2019, p. 57). Por otro, hay una voz que se desmarca de la poesía en tanto registro escrito, como si el soporte reportara una falta o fuera insuficiente:

Las poesías que recito/ cruentas/ cuando pueden/ que pim y pum/ qué líos/ que las poesías no son poemas/ que los cánticos/ cuando hay/ cuan-

⁴ Algunos integrantes de la banda se habían conocido en la Escuela Municipal de Arte Dramático en los '80, a partir de un taller de Vivi Tellas, y compartían una misma aflicción por la performarce y la experimentación poética.

⁵ Al frente de la revista *Ruido* se encontraba Pablo Schanton: “Había decidido que la revista tenía que venir si o sí con un casete, hacer como un Soundcloud analógico, así la gente conocía a esas bandas de las que escribíamos, si no, la brecha entre periodistas y lectores era insondable” (2018, p. 76).

do queman/ que viven/ que retuercen/ que viento en contra/ por los calores/ por el tiempo/ shhh... (2019, p. 20).

A partir de las alusiones a las puestas en voz —de los poemas cruentos— y el pedido de silencio final se advierte una tensión entre la escritura del texto y una posible dimensión oral que todavía es ambigua, incierta: “las poesías que recito” “(...) no son poemas” parecieran, en cambio, que pueden convertirse en futuros “cánticos”. Si bien, en la contratapa del libro se juega con un interrogante admisible “¿Y si estos versos se hacían canciones?”, resulta interesante que a diferencia de *La música equivocada* (2009), estos poemas de juventud no tuvieron un destino sonoro; es decir, ninguno de estos textos se convierte, efectivamente, en canción. Sin embargo, quizás sea necesario pensar la música más allá de su condición acústica. En *En contra de la música* (2016), Julio Mendivil entiende que la música no es solamente la organización social del material sonoro⁶, sino un conglomerado de actividades extremadamente heterogéneas, relacionadas: “(...) entre sí apenas como un ejercicio de abstracción intelectual” (2016, p. 17). Habría que preguntarse si los textos de Bléfari que anteceden a la posible dimensión “musical”, ya forman parte de una capacidad sonora que puede ser armónica, melódica, rítmica, performativa (p. 47). Quizás sea posible advertir en sus poemas, letras y canciones la conformación de una misma voz que muta a través del tiempo y de los distintos formatos. La pregunta sería: ¿Cuántos lenguajes puede atravesar una voz? ¿Puede conformarse dentro de una dimensión de lo “alternativo” y atravesar los ámbitos poéticos, musicales e incluso cinematográficos?

⁶ Mendivil encuentra en la tradición musical culta de occidente la refutación más contundente a esta definición: la obra 4'33" (1952) del compositor estadounidense John Cage consta de tres movimientos compuestos de silencio y sin recurso de sonido alguno (2016, p. 20).

En *La música equivocada*, Bléfari comienza el libro con una advertencia o una indicación para iniciar su lectura: “Estos son algunos poemas que trabajaron como canción” (2009, p. 44). Esta afirmación resulta interesante ya que estimula la relación habitual entre poesía y música, música y letra, letra y canción. De este modo, delinea pero también borra límites entre los lenguajes que se imbrican en un mismo plano sonoro y auditivo; a su vez que cuestiona la especificidad de esos formatos. La idea de que los textos “trabajan” para distintos géneros se hace aún más extrema en las producciones recientes. En una entrevista para la página web de *Eterna Cadencia* establece distintos tipos de ocupaciones para un mismo grupo de textos. Para Bléfari, lo que está escribiendo en la actualidad son: “cosas que podrían ser un poema, una letra de canción, un cuento, poesía en prosa. Le mandé algunos de los cuentos nuevos (al editor de una conocida editorial independiente) y le encantaron” (2019). Y en este mismo tono recuerda lo siguiente:

A una amiga que le gustaba sacar fotos y pintar le decían que le iba a ir mal, que si trabajaba en fotografía no podía pintar. Y a mí de chica, también. Te dicen, te dicen... Cada vez menos, porque cada vez aparece más gente que hace muchas cosas, ¡hay un montón de gente que hace muchas cosas! (2019).

Y más adelante concluye:

Aparte hay mucho miedo a la mediocridad, como si fuera que todos son Martha Argerich, cuando en realidad muy pocas personas son un prodigio, un genio de una sola cosa. Muy pocas. ¿Entonces vamos a gastar la ficha de la vida, digamos, que es una sola, en sólo una sola cosa? (2019).

En principio, daría la impresión de que no existirían marcas formales entre los textos que se producen; según Bléfari, podrían ser cuentos, poemas o canciones indistintamente; es decir, como si se tratara de una máquina que produce con despreocupación, un sistema de

producción artística que se inscribe como una misma práctica expresiva y que utiliza todos los recursos técnicos de los que se disponen: la configuración de una poética a partir de una serie de elementos, la ruptura sintáctica, la melodía. Sin embargo, si bien la producción pareciera ser a simple vista anárquica, su recepción no lo es del todo. Cuando esos objetos culturales trascienden y circulan en libros, recitales o playlists de música no se presentan dudas respecto de lo que son. De este modo, la inespecificidad se diluye con el contacto de un mercado que siempre pide definiciones. En relación a estas ambivalencias, resulta interesante establecer cuáles son los vínculos formales y temáticos entre los distintos objetos. Podrían aislarse, entonces, una serie de procedimientos y escenas de escritura que entablan una relación directa con lo sonoro.⁷ En este sentido Bléfari aclara:

(para escribir canciones) uso las herramientas más de la literatura. Es al revés. Eso lo tengo de la escritura: manejar la construcción y estar más pendiente del sonido de las palabras, las frases, y desprenderse de la idea original, del sentimiento original (...) En las canciones también hay personajes. Cuando empecé a dar clases de talleres de canciones, me puse a buscar ejemplos y a usar muchas cosas que provienen de lo actoral, como la memoria sensorial. Me interesaba trabajar la canción también desde lo visual, desde el dibujo, el collage, imágenes, que escriban en relación a eso, pero también con su cuerpo. Una canción es movimiento, también (2019).

⁷ Ante esta exploración de formas abiertas en la poesía del siglo XX, Denise Levertov se pregunta en “Técnica y entonación” (1981) sobre el funcionamiento del verso. Para Levertov, éste interrumpe sutilmente una frase o cláusula; es decir, su primera función es notar las minúsculas pausas no sintácticas que constantemente tienen lugar durante el proceso de pensar/ sentir. Estas pausas al no formar parte de la sintaxis, no son indicadas por la puntuación ordinaria y cambian el modelo tonal de un texto. Este tipo de rupturas, entonces, generarían una melodía; no sólo por la interacción de vocales dentro de los versos, sino por el patrón general de entonación registrado por la ruptura o la división de las palabras. De esta manera, los elementos melódicos no son meramente un enlace ornamental, sino que al derivar de la mimesis del proceso mental funcionan como un recurso fundamentalmente expresivo (2017, pp. 54-55).

De esta manera, una canción podría mirar (algunos discos conceptuales de los últimos cincuenta años que se vinculan al arte plástico no lo hacen solo desde el punto de vista ornamental). Talking Heads, por ejemplo, transformó en los '80 un poema sonoro de Hugo Ball en una pista de dance disco-tribal, e hizo la cubierta del disco *Pequeñas criaturas* junto a Howard Finster, que pinta esas canciones. Simon Reynolds en *Después del rock* explica de qué manera bandas new wave de los ochenta incorporaron el efecto de extrañamiento de Brecht y Godard. Al mismo tiempo que ciertos compositores absorbieron también técnicas del collage y del montaje y las trasladaron directamente a la música (2015, p. 33). En este contexto, entonces, la clasificación entre las artes pareciera no ser demasiado productiva, o si en realidad, como dice humorísticamente Martín Rejman, cineasta, escritor y amigo de Bléfari, la única diferencia entre filmar una película y escribir quizás sea el dinero.

En este sentido, son pertinentes los argumentos sobre la configuración cultural de los últimos treinta años que expone Reinaldo Laddaga en libros como *Estética de la emergencia* (2006). Es cierto que resulta imposible pensar el arte como un conjunto articulado de teorías explícitas, saberes tácitos, formas de objetividad y tipos de prácticas. Las disciplinas que conocemos se encuentran en vías de disipación y emergen nuevas prácticas posdisciplinarias que buscan articular distintos lenguajes que se pensaban tradicionalmente por separado.⁸ En *Poemas de los 20 en los 80*, los textos también experimentan y buscan variar sus formatos, desde el tono confesional del diario al estribillo de una canción o la carta dirigida a otros: “Para

⁸ Una muestra de ello es el proyecto “Los cartógrafos” que Bléfari lleva adelante desde el 2017 junto a Nahuel Ugazio y Romina Zanellato. El motor del grupo es combinar texto, sonido y arte dramático; como exploradores/ curadores reúnen en una misma sala de ensayo a una escritora -de narrativa, teatro o poesía-, una actriz e interprete y una banda. El proyecto describe estos resultados como *paisajes sonoros* y elabora así un archivo/muestrario contemporáneo a partir de esa experimentación.

escribir esta carta/ hay que amordazarse/ y accionar la escritura/ aunque la dictan desde lejos y casi ni se escucha” (p. 61). Esos cuadernitos que alojan a los textos parecieran ser los soportes que suprimen una posible dimensión oral a la que se alude insistentemente; como si el texto ansiara una amplificación que todavía no posee. La dimensión de la escucha conforma esa interrelación de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico; es decir, en la terminología de Jakobson, “escuchame” es una expresión fática, un operador de la comunicación individual. Cuando Bléfari dice que la suya es una escritura que “casi no se escucha” se piensa el acto de escribir a partir de una voz nueva que inaugure esa relación con el otro. Es singular, entonces, que el segundo poema del libro comience de este modo: “Trepado al surco del sonido/ oigo lastimarse al corazón” (p. 8). Hay un intento, en el plano de la escritura, de trasgredir un límite material para acceder a otros espacios (la escucha para Barthes siempre implica un territorio y un territorio factible podría ser el escenario en el cual se rasguea una guitarra eléctrica). Como dice Agamben en “La música suprema” (2016): “La música penetra frenéticamente cada lugar” (2017, p. 23) de los poemas a través de la articulación de un ritmo y de estribillos de canciones punk:

Yo no soy quién para decirte lo que tenés que hacer/ no seré tu mamá para que me odies/ no seré tu hermana para que me apartes/ no seré tu amiga para que me uses/ no seré tu amante/ para que me idolatres (p. 14).

Al mismo tiempo, enarbola una consigna que funciona como arte poética o consigna estética: “La vergüenza está bien” (p. 14). Es válido preguntarse, entonces, si en esa voz que Bléfari construye en estos poemas ya existe la *textura* de la que hablaba Barthes en “El acto de escuchar” (1986); es decir, ese espacio preciso en el que una lengua se encuentra con una voz y se deja oír; para convertirse luego en materialidad fónica que surge de la garganta, el lugar en que el metal fónico se endurece y se recorta; es decir, el significante que se constituirá

como grano de la voz y que adquiere una doble postura, una doble producción: como lengua y como música. El *grano* será, entonces, la vertiente abstracta, el balance imposible del goce individual que se experimenta al escuchar cantar. No es una voz personal: no expresa nada sobre Bléfari; no es original, y, sin embargo, es singular: significa oír un cuerpo que, es verdad, no tiene estado civil, personalidad, y sobre todo esa voz, por encima de lo inteligible, de lo expresivo, arrastra directamente lo simbólico.

De este modo, el canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que escribir. En el comienzo de uno de los poemas se establece: “Voy a tratar de perturbar el silencio” (p. 19); es decir, como si el texto funcionara como un dispositivo, una invocación, que registra la aparición de una voz. Y luego, más adelante advierte: “Te voy a copiar una canción/ para que la escuches siempre o hasta el año que viene” (p. 16). Como si se quisiera comprometer algo más que un estilo musical: copiar/escribir una canción, escribir esa música, para ser escuchada hasta el cansancio. Hay una asunción progresiva de la lengua por el poema, del poema por la melodía y de la melodía por su realización. Si el *grano* es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta; puede escucharse en él la relación con el cuerpo de la que canta o toca o lee un poema.

Sin embargo, pueden apreciarse diferencias en relación a la recepción de una actividad —la música— frente a otra —la poesía—. Si bien prevalece el argumento de que “Todos podemos hacer todo” a partir de diferentes declaraciones: “En mi caso todo está mezclado hace ya muchos años. Toco, escribo, leo, cocino, arreglo cosas, miro películas, trabajo (...)” (2019). Son también notorias las diferencias entre una actividad y otra a partir de su escala de espectacularidad (el territorio posible), las formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización entre unas y otras: “En los recitales yo puedo ver la cara de la gente, la emoción, sentir el *feedback* inmediato, esa

devolución inmediata. Y con los libros en cambio es un misterio; ¿qué pasará? Cuando lo lean, ¿qué les parecerá?” (2019).

Para Bléfari, la canción realmente “nace cuando la escuchan los otros”. Es por eso que los textos materializan la experiencia del canto, también, como algo intransferible: “yo cantaba esa canción que te gusta ahora. / Vos podés cantar tu propia canción/ para mí. / Te quedás en silencio para oírme” (p. 25). Está claro que la música permanece ligada a la experiencia de los límites entre los lenguajes. Si cada vez que accedemos al principio *musaico* (Agamben 2016) de la palabra producimos pensamiento, cabría preguntarse, en un campo artístico posdisciplinario, por las variaciones, cambios e imbricaciones entre los lenguajes artísticos. Regreso, entonces, a la enumeración de los objetos del comienzo: cuadernos, papeles y demás objetos que se encontraban archivados en cajas y se convirtieron en un libro de poesía. Objetos que conforman, efectivamente, un archivo de los años ‘80, es decir, la vida como muestra, la escritura como decálogo, poema, y también, como canción que aún no recortó a su público.

Un poco más tarde, en diciembre de 1989, irrumpe Suárez en la escena musical alternativa argentina de finales de los ‘80.⁹ Más allá de una idea de producción, puesta en escena y circulación del material ligada a lo independiente y al “do it yourself” (“hazlo tú mismo”); el concepto de lo “alternativo” abarca tantas manifestaciones culturales distintas que pareciera ser poco explicativo. Por un lado, establece una búsqueda que se aparta radicalmente del sonido del rock tradicional; por otro, apuesta a una nueva estética intervenida por otros

⁹ Otras bandas con una estética similar fueron Los Brujos, Tía Newton, Resonantes, entre otras. Nicolás Igarzábal se pregunta *Más o menos bien* (2018) si puede hablarse de un sonido *indie* en la Argentina. El término (abreviatura de “independent” se acuñó en 1986, en Inglaterra, a partir de la aparición del casete C86, que editó la revista *New Musical Express* y que incluía una recopilación de 22 bandas de sellos pequeños (Creation, Vinyl Drip, Subway Organisation) (...). A diez años del estallido punk, esta escena emergente se caracterizaba por el sonido de las guitarras Rickenbacker (bien sesenta a lo The Byrds), la autogestión, la devoción por los fanzines (2018, p. 26).

lenguajes artísticos como el arte plástico, la poesía y el cine.¹⁰ Aunque, puntualmente, en lo referido a lo sonoro, una de las claves es la construcción de un sonido nuevo ligado a la distorsión, a la interferencia y al ruido como componente esencial.¹¹

En cuanto a las voces, a diferencia del aullido disgustado del punk de los ´70 y en contraste con el océano de ruido e interferencia, adquieren distintas variaciones: se muestran desafinadas pero también más pop y, en algunos momentos, algo armónicas. Para este movimiento, el punk había fracasado porque amenazó el *status quo* del rock apelando a una música convencional (rock de los ´50) además de manifestar una furia cruda que resultaba demasiado simple y panfletaria. Por ese motivo, y en busca de una renovación sofisticada, comienzan a realizar un saqueo sistemático del arte y la literatura moderna del siglo XX. Esto puede verse, fundamentalmente, en el arte de tapa de los discos y también en las letras de las canciones que comienzan a conectar materiales de la poesía y el arte contemporáneos; es decir, se dedican a procesar referencias de “la alta cultura” a partir de una propuesta estética que las vincula intrínsecamente al rock.¹²

¹⁰ Pablo Schanton describe que a principios de los noventa había un cierto tipo de bohemia, unos años hechos en Puán, ropa de feria americana, mucho cine arty (colas en los primeros BAFICI), coqueteo con el arte y la fotografía, paso por el Centro Cultural Rojas, poesía maldita, la actitud lo-fi (...) coleccionismo de fetiches vintage, paseo por la galería Bond Street, videos caseros en VHS y la atmósfera de cuelgue porteño que documentó Martín Rejtman en sus películas (pp. 26-27).

¹¹ Es decir, la idea es reciclar materiales que ya habían sido explorados, en principio, por algunas bandas de los ´60 como The Velvet Underground e incluso en los discos más experimentales de The Beatles, y que circulaban renovados a partir de bandas más recientes, que tenían menos de diez años de aparición, Sonic Youth, My Bloody Valentine, Lush, entre otras. Estas son una apuesta No Wave de versiones del punk más melodramáticas, el grunge y el indie. Se las llamaba “shoegazing” (“los mirapiés”) ya que se los acusaba de mirar nada más que los pedales de distorsión.

¹² Talking Heads transformó un poema sonoro de Hugo Ball en una pista de dance disco-tribal. Otras bandas prefirieron incorporar el efecto de extrañamiento de Brecht y

Instalándose fuertemente en esta tradición musical que desembarca en la Argentina de los noventa, *Hora de no ver* de Suárez (1994) manifiesta una serie de sonidos abrasivos que se intercalan con la voz delicada y emocional de Rosario Bléfari -que fluctúa entre lo armónico y el grito desafinado-. Podría decirse que el disco es mayormente instrumental; comienza con una introducción de más de cinco minutos llamada “Conductor de noche”, una serie de ruidos intercalados: sirenas, guitarras, baterías que generan un trance sonoro arrítmico. Las guitarras se fusionan con un sonido espacial de película de ciencia ficción de los ’60. Al comienzo, no se escuchan voces sino un ambiente ensordecedor que aumenta exponencialmente. Inmediatamente irrumpen la voz de Bléfari que tararea -esta idea de cantar entre dientes sin articular palabras- una melodía terrorífica, hasta que los sonidos se detienen abruptamente. A partir de la introducción, en el resto de los temas, el ruido funciona como la interferencia que bloquea la transmisión de una serie de textos poéticos que son ¿Cantados? ¿Recitados? ¿Leídos? La repetición constante de la palabra “mañana” se funde entre riffs de baterías caóticas y la distorsión de las guitarras.

De este modo, ciertas secciones del disco que poseen fragmentos de letras son poco audibles, o se mezclan con el grito en un intento por evitar la construcción de sentido. Los medios de grabación *lo-fi* de baja fidelidad con los que se grabaron las canciones responde, del mismo modo, a la búsqueda de un tipo de sonido más crudo y menos procesado. Otros temas también instalan esta misma idea del *paisaje sonoro*,¹³ la interferencia a partir de la incorporación de sonidos ur-

Godard (...) Los compositores de letras absorbieron la ciencia ficción radical de William S. Burroughs, J. G. Ballard y Philip K. Dick y las técnicas del collage (...) se trasladaron a la música (2015, p. 33).

¹³ El paisaje sonoro es una totalidad organizada de sonidos proyectados en el espacio a base de primeros planos y fondos (R. Murray Schafer, 1960; Chion, 1999; Toop, 1995-2016; Reynolds, 2010-1015)-. Murray Schafer distingue distintos criterios de descripción para los “paisajes sonoros”. En primer lugar, surgen a partir de la to-

banos: las calles y el bullicio de un bar. Con la misma impronta, en “Niebla matinal” pueden escucharse grúas, maquinarias portuarias, residuo sonoro industrial. En efecto, es visible que la creación de estos ambientes musicales -el sonido opresivo del mundo del trabajo y la distorsión- intentan conformar un universo poético urbano. La estética post-punk y su extracto metálico y fabril se incorporan a la escena musical nacional para expresar el clima de los primeros años de los noventa en la ciudad de Buenos Aires.

A su vez, estos planos sonoros se conectan directamente con películas como *Rapado* (1996) y *Silvia Prieto* (1999) de Martín Rejtman. En la primera, el personaje principal, un joven desgano y sin trabajo, adquiere una moto. En una de las escenas, luego de ser asaltado, llega a su casa, se tira en su cama, pone un casete y escucha “Estrella roja” de Suárez que funciona como soundtrack de los acontecimientos: “Era un año malo/ no recuerdo otro peor/ estaba en la calle sin trabajo y sin amor”. En la segunda película, Rosario Bléfari interpreta a Silvia Prieto, una joven que trabaja de camarera en un café y cuenta la cantidad de cafés que sirve en un día de trabajo. La particularidad de ambas películas es la combinación del desgano de los personajes y el clima de precariedad laboral con distintos momentos musicales que tienen como característica el corte estético y musical “alternativo”. Este sonido *lo-fi* expresa, justamente, ese descontento social: personajes desapasionados que se encuentran en la búsqueda de una lírica

nalidad de una composición, aun cuando raramente se perciban de forma consciente, y sirven de fondo sonoro, en relación con el cual se advierte cualquier modulación o cambio. En segundo lugar, están conformados por una señal que es un sonido al que se presta conscientemente atención. En tercer lugar, el compositor distingue una “huella sonora”; la soundmark es una especie de jingle sonoro de una comunidad, puede tratarse también de un sonido familiar portador de un valor simbólico y afectivo. Reynolds (2010-2015), por otro lado, relaciona el “paisaje sonoro” más contemporáneo con la “sampladelia” -formas creadas a partir del sampler y la tecnología digital-, un término abarcativo que cubre un vasto rango de géneros: techno, hip hop, house, post-rock, entre otros.

propia, una serie de voces y de sonidos nuevos que los representen. Hacia el final de la película, los personajes asisten casi sin querer a un recital de El otro yo. En un sótano de la ciudad de Buenos Aires, todos juntos escuchan, como en una pequeña comunidad, los gritos agudos de María Fernanda Aldana que parecerían imitar los cantos de los pájaros.

Luego de *Hora de no ver*, Suárez editará cuatro discos más hasta su no definitiva separación en plena crisis del 2001 (recordemos que en el 2015 se reunieron y tocaron en el marco del Festival Internacional de cine de Mar del Plata bajo la excusa del documental *Entre dos luces*). Si bien, la experimentación con el ruido se había disuelto hasta transformarse en una propuesta más pop; será Rosario Bléfari solista la que tomará un rumbo más claro hacia el formato de la canción acústica; aunque asociada también a la construcción de una figura más ligada a la de la cantautora-poeta latinoamericana; es decir, se prioriza la construcción de una voz que enlaza, como mínimo, dos prácticas estéticas: la poesía en la música.¹⁴

Para finales de los noventa, ese sonido distorsionado que transmitiría desencanto y oscuridad se había gastado; de manera anticipada, la muerte de Kurt Cobain en 1994 ya había funcionado como un punto de carencia en la disrupción del gesto post-punk. De este modo, Reynolds establece en *Después del rock* que: “los ’00 mantuvieron la sen-

¹⁴ La figura de cantautora/cantautor-poeta posee referencias perdurables en la tradición, aunque disímiles respecto a lo musical: Violeta Parra, Paula Trama, Antolín, Francisco Garamona entre otros. Al igual que Bléfari, Violeta Parra desarrolla, durante toda su carrera, varias prácticas -poesía, canción, escultura, bordado- que eventualmente combina. En su producción literaria se destacan: décimas autobiográficas y poemas. En 2016 la Editorial de la Universidad de Valparaíso investigó y recogió en un volumen una serie de textos. Por otro lado, más allá de las implicancias latinoamericanas, la figura del cantautor y poeta cuenta con una tradición perdurable en el siglo XX; desde las figuras más clásicas como Bob Dylan, Patti Smith, Leonard Cohen, Nick Drake, hasta otras estética y generacionalmente más cercanos a Bléfari como Billy Corgan de la banda Smashing Pumpkins.

sación de ser “años improductivos” (p. 210). La idea de que la música progresa es una inversión emocional que en esta década se ha detenido. Llega el momento de repensar la práctica dentro del rock o acudir al llamado de otras disciplinas. Si a música expresa y gobierna la relación con la palabra; es a partir de la poesía que se regresa a ese origen *musai*co. El poeta vendría a darle forma musical a la dificultad del acto de tomar la palabra. En contraste, el canto celebra y conmemora la voz y a partir de la música establece ciertas tonalidades emotivas, equilibradas, lamentosas y lánguidas. Es claro que la música funciona como escisión entre la voz y el logos (p. 57). Si bien, es eminentemente separable de la palabra, la poesía es la prueba de que ese nexo no se rompe del todo.

En este sentido, y a partir de esa escisión, puede pensarse *La música equivocada* (Mansalva, 2009); ya que, en principio parte de una idea de poesía como música equivocada o desviada. Tiene como característica intrínseca cierta in-completud, como una especie de materia prima a partir de la cual se construye otro objeto. En este sentido, los textos del libro se constituyen a partir de la idea de residuo o material excedente: poemas que no se transformaron en letras de canciones, que nunca fueron escuchados, ni sometidos al proceso de grabación. Sin embargo, al igual que las canciones, los textos confluyen en una misma poética que difiere de la de Suárez. El tono se hace más intimista y establece su entorno a partir de la naturaleza como espacio privilegiado: “Alameda”, “Nogal”, “Jardín”, “Orquídea y violetas”, “Verde”. Hay un desencanto del rock como herramienta transformadora que se ve trasladada a la voz poética, se dice en “Apostadores”: “y es posible que nunca/ volvamos a creer/ que todo está disponible como aquella vez” (p. 20). Sin embargo, es necesario esta pregunta: ¿Es posible leer estos poemas sin evocar las variaciones emocionales de la voz de Bléfari en sus canciones anteriores? Establece en “Sueño”: “pasamos por las palabras más torpes y por las más difíciles/ como verdaderos acróbatas de la voz/ no hay tensión más alta” (p. 18).

Es interesante que el libro, además de “La música equivocada”, esté conformado por dos partes más llamadas: “No se me puede decir nada” y “Doble agente”. Esta última se presenta con una advertencia firmada por la autora que aclara lo siguiente: “Estos son algunos poemas que trabajaron también para canción. Algunas de esas canciones ya han sido grabadas y tocadas muchas veces, a otras todavía nadie las escuchó”. Esta idea de ser en primer lugar algo, pero trabajar de otra cosa se relaciona directamente con la figura de este “doble agente”. Puede pensarse que un doble agente trabaja para dos bandos contrarios y que contrabandea información de acuerdo a distintos intereses. Pareciera remitir a cómo la música interviene en la práctica poética; es decir, un poema podría llegar a ser una canción en potencia que también podría escucharse. Entonces ¿Por qué un poema podría transformarse en canción? ¿La música podría encontrar en el poema su sostén melódico? El libro no apela a la idea de cancionero ya que se presenta como un libro de poesía. En este sentido, poemas como “Misterio relámpago” y “Calendario” se presentan a partir de la idea de canción en borrador, forman parte de un proceso de continua transformación.

En el caso de Bléfari, la advertencia de: “Estos son algunos poemas que trabajaron como canción” funciona dentro del libro de manera ambigua, ya que, el resto de los textos planteados como “poemas” no difieren formalmente de los que “trabajaron como canciones”. Incluso, pueden ubicarse dentro del mismo universo poético mencionado arriba, con la inclusión, quizás, de repeticiones (estribillos); o el gesto de interpelar, una mayor cantidad de veces, a un posible oyente. En el poema “Sin mensajes”, por ejemplo, se aclara entre paréntesis que la canción pertenece al álbum *Estaciones* y ambas (poema y canción) comienzan ambas del mismo modo: “Ningún mensaje para vos ni para mí, mejor así” (p. 41). Aunque luego, pueden advertirse variaciones sensibles dentro de la canción y su condición melódica y musical ha-

gan transformaciones del texto original. El nombre, de este modo, varía y muta a “Ningún mensaje”. Por otro lado, se agregan una serie de versos que imprimen un significado más emocional y que interpela a un posible destinatario: “qué suerte que nunca es el fin/ todo estuvo listo para seguir/ y también para terminar/ pero la duda pudo más”. En el final de la canción selecciona uno de los versos del poema, aunque descarta la mayoría: “Se quebró el hielo fino de la continuidad”. Es decir, si el poema trabajaba con una idea de mayor ambigüedad y connotación, la canción se apresura a cerrar una serie de sentidos, como puede llegar a ser la idea de separación o la ruptura: “quién sabe si entendiste alguna vez/ yo tampoco sé muy bien cómo es”.

Efectivamente, hay un intento claro por parte de Rosario Bléfari de desmarcarse de la poesía como práctica literaria tradicional, al revisar con su propuesta artística las formas cristalizadas del paradigma moderno de las artes, especialmente las establecidas por la tradición lírica hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, tanto sus canciones como sus poemas son objetos que pueden ser pensados como un pastiche entre lo literario y lo musical, cuyo procedimiento consiste en la fusión de uno en otro.¹⁵ De todos modos, la idea de que el texto poético fue escrito/generado para ser leído en un recital de poesía no es menor, ya que anticipa una práctica artística que se constituirá a sí misma como inespecífica. Es decir, como si la

¹⁵ Ezequiel Alemian se pregunta por el vínculo creciente entre la poesía y el sonido, en una nota sobre El XVIII Festival Poesía Internacional de Rosario llamada “Poéticas del malestar”. Los orígenes de esta poesía más hablada, más oral, son diversos y no fáciles de identificar a lo largo de la geografía: pueden estar en el Sóngoro Cosongo, de Guillén, en el Aullido, de Allen Ginsberg, o en los textos de Marosa di Giorgio. En versión más actual está emparentada con una cuestión casi discográfica: cierta cosa vinculada con los ritmos musicales centroamericanos, con la canción popular, con la dicción del rap. Las letras hablan de la actriz Angelina Jolie, de los blogs, de bandas como los Foo Fighters, de las grandes editoriales y de los premios de poesía. La inmediatez referencial puede llegar a ser vertiginosa. Como espectro de registro horizontal: el sincretismo (Ezequiel Alemian “Poéticas del malestar”).

poesía, en realidad, se organizara como un dispositivo inicial sujeto a variar mediante la puesta en voz, hacia otros objetos/dispositivos culturales vinculados a la intervención-instalación-artística.

Estas poéticas se presentan como una posibilidad estética de conocimiento; esto es, revitalizar, de algún modo, una escena poética a partir de la experimentación sonora. En este sentido, la poesía —hecha necesariamente de lenguaje— puede transformarse a partir de la música, adquiriendo su flexibilidad semántica para potenciar las valencias de un sentido, siempre heterogéneo e intempestivo, realizado como intervención sobre la sonoridad de las artes verbales.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2016) [1996]. “El dictado de la poesía” en *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2017) “La música suprema” en *¿Qué es la filosofía?*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alemian, E. (2010). La poética del malestar. *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poetica-malestar_0_rk7BEbnaDme.html
- Barthes, R. (1986). “El acto de escuchar” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bléfari, R. (2009). *La música equivocada*. Buenos Aires: Mansalva.
- Bléfari, R. (2019). *Poemas de los 20 en los 80*. Rosario: Iván Rosado.
- Bléfari, R. (2019). Cada vez me dan más ganas de escribir. *Eterna Cadencia*. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/rosario-blefari-cada-vez-me-dan-mas-ganas-de-escribir.html>
- Derrida, J. (1996). *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Levertov, D. (2017). *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Madrid: Editorial vaso roto.
- Mendivil, J. (2016). *Más o menos bien*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Reynolds, S. (2015). *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja negra.
- Schanton, P. (2018). *Revista Ruido*. Buenos Aires: Fanzine.

Letras de pie: *Una escritura nacional móvil*¹

Omar Chauvié

Escenas en espacios comunes

Auditiva y táctil: casas marcadas:

“En tus muros con mi acero/ yo grabé nombres que quiero”². En estos versos de Lepera y Batistela emerge una consideración singular de la letra que se dispone como objeto y la reconocemos, en la profundidad de la incisión de un cuchillo, ese particular estilo (*stilus*), que es al mismo tiempo herramienta y arma, esa intervención la vuelve tridimensional. De ese modo, y desde una forma popular y masiva de difusión de la palabra, recupera un carácter que está también en los momentos primeros de la historia de la escritura³.

Auditiva y visual: una que sabemos todos:

La letra aparece como un objeto, como una dimensión en el espacio; un verso que resulta un artefacto generador y, por su lugar en la historia, podría presentarse como un comienzo estético y también político: un enunciado sencillo que propone “Son letreros eternos que

¹ Variación sobre una frase de Walter Benjamin.

² *Barrio de tango* Letra de Lepera y Batistela, música de Gardel

³ “Con el archivo se conquista la escritura tridimensional, es decir, un sorprendente contrapunto a la tridimensionalidad de la escritura en su origen, cuando era runa o quipo.” (Benjamin, 2002, p. 23)

dicen” irrumpe en la composición denominada “Marcha patriótica”, la que será finalmente nuestro himno nacional, para sugerirnos desde muy temprano que hay una visibilidad singular de la palabra cuando surge erguida en el espacio, que va acompañada, a su vez, de una nueva posición en la lectura.

Los versos de estos escritos destinados al canto abren la posibilidad de visibilizar una variedad de soportes, formatos, tipos, convenciones y condiciones de la letra, en los que la poesía y, fundamentalmente, los usos de la palabra en su condición poética y con una posición distintiva en el espacio requieren ser considerados en una historia larga de la producción artístico-cultural en nuestro país.

Letras en tránsito:

“Importa que mi lector se imagine un carro”, con ese acompasado inicio J.L. Borges (2009, p. 253) invita a focalizar la situación de lectura justo allí dónde las clases subalternas acceden con mayor facilidad a la lectura. Esa línea a partir de la cual propondrá las inscripciones de los carros como una retórica notoria en el suburbio, recuerda que para muchos, la adquisición de la lectura en los siglos XIX y XX estuvo ligada a la posibilidad de recorrer y apasionarse con las graffías exhibidas públicamente, los lugares que compartimos con el resto de la sociedad, reconocer los territorios habituales a través de las palabras que emergen allí, expuestas y superando la horizontalidad habitual del papel impreso.

Probablemente por condiciones materiales específicas, la acción cultural y política en Argentina, conciben parte de su tradición en superficies alternativas de difusión y, de modo particular, en objetos como carteles, letreros, pintadas, establece una pregnancia, una vitalidad con la que asoma como resultado poético en diferentes disciplinas, a veces es un tópico de los textos literarios, una representación, otras, un objeto artístico concluido en el soporte mismo.

En ese sentido, en cuanto a sus formas de aprehensión podemos ver que la lectura de tramos breves de escritura adquiere condiciones propias y que no tiene un carácter estable. Puede llevarse a cabo a modo de escaneo, como un paso rápido sobre el conjunto, puede darse una ojeada involuntaria, producto del acostumbamiento o el paso repetido, como habitualmente sucede con los anuncios callejeros, pero también puede anclar la mirada del paseante y generar una asimilación reflexiva. Allí debe atenderse a la situación que supone este objeto, una entidad que tiene la posibilidad de quebrar la mirada acostumbrada y rutinaria del transeúnte, la circunstancia de embotamiento de la sensibilidad que generan los espacios frecuentados regularmente. En ese escenario, las formas de la lengua poética muestran su eficacia singular, su capacidad de transitar distintos espacios, de surcar lenguajes variados y por otros lenguajes ser atravesada de manera constante, de constituirse en una red que reúne múltiples territorios.

Escribir donde se pueda escribir

Existe una consideración acendrada de la literatura como fenómeno abstracto, en la que los textos son concebidos como algo fuera de los dispositivos que los contienen, lo que se traduce en una baja atención a las piezas concretas producidas en los diferentes ámbitos de exposición de la escritura, por lo que, de manera implícita se le quita importancia a la significación de los modos en que es aprehendido un portador textual, a su vez, el proceso de lectura es considerado como una forma universal sin variaciones históricas (cf. Chartier, 1993, p. 20). Estos fragmentos no son solo signos, revelan que las superficies en que se inscriben los textos tienen valor y peso propio, de igual modo, el vínculo que mantienen con las estéticas y con la época en que circulan, así como sus representaciones en los textos y la conformación política que adquieren en su relación significativa.

En primer lugar, la apreciación general de que las ideas requieren de un elemento portador exterior, en virtud de que “no existe conocimiento sin soporte, ya que éste permite la configuración del pensamiento, que, sin él, es inaprensible” (Déotte, 2012, p.18), nos ayuda a pensar la condición de objeto, en conjunción con su condición simbólica, que tienen los materiales con que trabajamos. A la suma de configuraciones técnicas que permiten que el acontecimiento tenga lugar, Déotte la denomina “superficie de inscripción” (cf. Déotte, 2012, p.145). A partir de esto, se vuelven agentes protagónicos estas superficies y portadores textuales, las circunstancias que los rodean, los modos en que los recupera y representa la poesía y la literatura argentina.

A su vez, en los espacios comunes, frente a esas superficies y sus contenidos, se da la particularidad de que el proceso de lectura obra como una aproximación general, puede ser fácilmente suspendido por las condiciones que impone el contexto, asimismo es factible un recorrido por el soporte con detenciones específicas. La perspectiva de asimilación se asocia a lo visual y se vuelve dinámica; como los componentes se presentan simultáneamente en el espacio, se atenúa la jerarquización de elementos, las imágenes operan en yuxtaposición con los textos y éstos no necesariamente regirán como entidad hegemónica en ese proceso. Por otro lado, la semiosis no se reserva únicamente a los signos alfabéticos porque estamos frente a un objeto que conforma una unidad que no contiene solamente textos, en el mismo nivel de lectura aparecen las imágenes, los grabados, las fotografías y el soporte mismo que pueden enmarcar, complementar, dialogar con aquellos o ser eje de la aproximación.

Por cierto, estos objetos materiales serán temas o asuntos considerados en la misma literatura, y al recogerlos ésta, emergen atenciones e intenciones otras. En las prácticas culturales de naciones como la nuestra, nacida como tal en un momento previo a la difusión de la escritura como tecnología generalizada a franjas vastas de la pobla-

ción, los distintos fenómenos, tanto los más amplios como los más acotados, que hacen a la expansión de la lectura serán, casi siempre, un objeto de atención destacado en la representación literaria. En cuentos, relatos de viajes, ensayos, alternan microescenas de exposición de la letra, con las inflexiones propias de cada momento histórico: los prolijos avisos comerciales callejeros que atraen el interés de D.F. Sarmiento en los *Viajes* por Estados Unidos, los anuncios y letreros que en largas enumeraciones recoge R. González Tuñón en textos como “El puchero misterioso” o “Poema en la muerte de una librería de lance y un librero”, el esbozado y entrevistado cartel de “Coca cola” en el cuento “Esa mujer” de R. Walsh, resultan eslabones significantes al recoger momentos, que, en los primeros ejemplos, se ligan a formas de un prediseño del estado moderno en el siglo XIX, a las distintas formas de construcción política a los largo de estos doscientos años, también a los distintos modos que puede conllevar la apropiación de la tecnología escrituraria y, con ella, la distribución de las áreas, los tiempos y las formas de actividad, esa estructura que deja ver quién puede tomar parte en lo común a partir de las posibilidades con que cuenta para desarrollar su actividad (cfr. Ranciére, 2014, pp. 19-20)

Letras de pie

En las primeras décadas del siglo XX, en el fragmento “Censor jurado de libros” —ya citado en las primeras notas de este trabajo—, Walter Benjamin considera una serie de cambios en la producción bibliográfica y de la escritura, entre los que avizora el fin del libro como objeto⁴ que, desde la aparición de la imprenta y, con la traducción de la *Biblia* que realizó Lutero, había pasado a ser un “patrimonio colectivo”, pero en este momento era ya un entidad cargada de un halo prácticamente sacral, ligado al silencio, la concentración y el resguardo.

⁴ “Ahora, todo parece indicar que el libro, en esta forma heredada de la tradición, se encamina hacia su fin” (Benjamin, p. 22)

La reconfiguración de la escritura y su portador más tradicional, es una situación por venir que fue ya avizorada por Mallarmé, quien lo hace, justamente, en la composición de un poema, cuando “en *Coup de dés* puso en acción las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica” (Benjamin, 2002, p.22). Ese momento es la evidencia de que el material escrito, que tenía su resguardo, su templo en el libro, como sitio de autonomía, es arrastrado al espacio público, a través de la cartelería, la publicidad, los anuncios y se presenta en medio de los vaivenes que impone el mercado; es decir, una acción que tiene un impacto doble. Por un lado, se amplían las posibilidades de llegada, la eventualidad de la letra como dominio de todos, por otro, impacta sobre ese portador textual, que pierde su exclusividad, su aureola.

Hay en la escritura un “severo aprendizaje de su nueva forma” (Benjamin, 2002, p. 22) vinculado a un movimiento singular que tiene en relación al espacio, en tanto, va saliendo de su habitual disposición horizontal en un progresivo retorno a la posición vertical que tuvo en los tiempos previos a la invención de la imprenta. Así, especialmente para el lector convencional, corriente, no especializado, pragmático, vuelve a recuperar la verticalidad de la tablilla, de la roca, del muro, tal como sucede en nuevas prácticas sociales como el cine, en la publicidad (o en nuestra actualidad en los carteles leds, en las pantallas en todos sus usos y variantes), por esa razón, “antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas.” (p. 23)

La experiencia singular, la manera concreta que tiene América Latina de entrar y estar en la modernidad (Larraín, 1997, p. 315) revela procesos y fenómenos desiguales, disgregados en el tiempo y en el espacio, que, muchas veces están desfasados de la situación europea.

Con una historia más breve e inestable, y tal vez por eso, más propensa a las mezclas y cruces temporales —al punto que podrían pasar por anacronismos en otro contexto—, circulan escenas cercanas, similares en algunos aspectos a las que describe Benjamin. Incluso más tempranas, anticipando alguno de esos rasgos novedosos, como aquella que Ricardo Piglia sugiere como inicio posible de la literatura argentina⁵, la conocida nota que Sarmiento, según nos relata en la apertura del *Facundo*, escribe en los baños del Zonda; un grafiti, una pintada política, en la que la letra, que, como arma y como instrumento de intervención en lo real, esgrimían los hombres cultos de la época, se levanta vertical, ofreciéndose, forastera en ese espacio, al todo indiscriminado de una población, (para repetirse largamente en diversas posiciones, alternativas a la horizontalidad habitual del libro, a lo largo de nuestra historia: el uso escolar de la frase, las placas en donde aparece, el mismo monumento en los Andes).

De modo similar acontece con otras escrituras posteriores, en que esa experiencia que es la palabra puesta en un horizonte estético, en el de la creación o recreación artística o específicamente literaria, poética las más de las veces, es llevada a la visibilidad amplia y, por tanto riesgosa, del espacio abierto, allí donde progresivamente “las nubes de langostas (...) que ya hoy en día eclipsan el sol del presunto espíritu a los habitantes de las grandes ciudades” (Benjamin, 2002, p.23) se irán espesando más y más cada año.

Sarmiento convierte así en una de sus referencias fundamentales unos caracteres pintados en la piedra, “On ne tue point les idées”, una línea escrita que ya no podrá escindir de su obra. El autor que en su

⁵ “Pocas páginas dicen tanto sobre la situación de la literatura argentina como el comienzo del *Facundo*. La anécdota que inaugura el libro es la historia de una frase en francés. Extraño comienzo, se dirá, para un libro que, no sin razón, ha sido llamado inaugural. ¿Habría que decir que en ese desvío de la lengua nacional empieza la literatura argentina?” (Piglia, 1980, p. 15)

huida ya no tiene la posibilidad de escribir en su medio habitual, el periódico, lo hace sobre la superficie del territorio, una escritura que, en el espacio imaginario que reconstruye la anécdota, se corre de la posición horizontal del libro a la dimensión vertical de la exhibición pública, y queda sometido a las heteronomías que rigen el espacio abierto que señala Benjamin, aunque, ciertamente, con las intensidades diferentes de esa etapa premoderna. La nota, en tanto cita, es palabra ajena al escritor, efecto que se multiplica por tratarse de una lengua, el francés, aunque admirada y deseada, también ajena, que él decide poner, sin indicación de autor, en un lugar abierto, con lo que queda expuesta, a las diversas pregnancias que le propone ese sitio. Hay un borroneo de la autoría en el uso de la cita que hace que para el transeúnte resulte una letra vertical anónima que sale del libro al mundo y pone a ese texto breve en el universo de la pintada política (cf. Kozak, 2004, p.103).

Por un lado, este trazo breve en la página es una cita, además es un acápite, que cumple una función estrictamente textual, pero, en el marco de la anécdota que se cuenta, se convierte en un grafiti, que incluso emula la materialidad de un cartel al separarse del diseño de caja que regula la gráfica del texto, se hace cartel en el interior del libro, conforme a las posibilidades que ofrece ese soporte.

Asimismo, la poesía de ese periodo tiene momentos singulares de representación de situaciones de escritura o de lectura, de los cuales, muchos entrañan una nota breve de exposición en un espacio compartido. Una nota, un cartel, un anuncio, rescatados reciben, por lo general, una atención lectora singular de la que el cuerpo tampoco puede sustraerse. Un poema gauchesco relata un episodio de signos, letras, e incluso, de lectoras en pleno rosismo, previo al fenómeno más generalizado de expansión de la lectura. Se trata de “Isidora la federala y mashorquera” de Hilario Ascasubi que se esboza en su tramo final como un recorrido por un territorio impensado, el interior de

la habitación de J.M. de Rosas, un lugar donde “se cortan cuerpos y se les enlazan carteles” (Román, 2002, p. 118), allí se alternan los personajes que leen y la escritura deviene protagonista. En ese espacio, al que llega Isidora la federala, amiga de la hija de Rosas, se presentan varias escrituras en carteles que funcionan como adornos de la habitación del Dictador. A la vez, se trata de uno de las vinculaciones más cruentas en la representación de la letra en nuestra poesía, la que se disemina en superficies poco usuales, para dictar, formar y, sobre todo, moldear subjetividades: cada texto es una pequeña lápida que expone una lengua política generadora de epitafios.

Todos los textos del género gauchesco conjugan en una circunstancia compleja la voz oral de representantes de las clases subalternas con la palabra escrita (cfr. Ludmer, 1988). Para que la letra sea protagonista son necesarios lectores, y en este caso, en un tiempo en que los acontecimientos tendían a revertir el proceso de participación de la mujer que había propiciado la revolución de mayo y la guerra independentista (Batticuore, 2017, p. 49), la particularidad, es que son lectoras; dos mujeres del bando federal que leen y participan de la política. “como Rosas me lo escribe” (Ascasubi, 1945, p. 276), dice, remarcando este vínculo, Isidora, la protagonista ficcional, amiga íntima de Manuelita, la figura histórica ficcionalizada.

A su vez aquí, como en el inicio de *Facundo*, la palabra, especialmente para el lector pragmático, convencional, no especializado, vuelve a recuperar la verticalidad de la tablilla, de la roca, del muro. Esa posición es central en tanto se conforma en algo más que un cambio de posición, es cerco, cámara, encierro del individuo, la letra rodea, acecha y, en el proceso en que está inmersa, puede ser parte del instrumental de tortura. Los “letreros” van apareciendo en el cuarto, sobre distintas superficies y posiciones, ya no es la horizontalidad exclusiva de la hoja impresa ni su extensión, letras en el mango del cuchillo, en una losa, en algún papel, van moviéndose, van rodeando

al individuo, lo acorralan en ese escenario inaccesible que es la habitación del Restaurador de la Leyes.

Las superficies utilizadas para contener las grafías breves que los personajes leen no siempre son las convencionalmente destinadas a la escritura, probablemente porque las condiciones de emergencia y la eficacia política marcan que se escribe en aquel lugar que otorga la posibilidad, allí donde se puede, y, porque, fundamentalmente, donde se escribe se actúa, se ejecuta.

Como émulo de la potencialidad de las formas orales, el género gauchesco destaca la condición de acontecimiento de la palabra dicha, pronunciada⁶, aquí el material escrito tiene función activa, ejecutora. Cada una de esas líneas estampadas sobre piedra, madera o papel son un acto de habla, una amenaza, una advertencia, un juicio, etc.

Con unas pocas letras irrumpe la manifestación del poder del caudillo sobre todo y sobre todos; lo escrito estará en todas las dimensiones posibles: en ese espacio del terror, del que ya no parece haber escapatoria, las letras, arriba, para que la lectora alce la vista, en el piso, en un objeto de uso, se vuelven ineludibles, rodean, circunscriben, enjaulan a la futura víctima: encierran y son parte de la acción de la tortura, del uso del cuerpo, del asesinato.

Desde arriba: “el letrero/ decía así: ‘¡Esta es del cuero/ del traidor Berón de Astrada! / lonja que le fue sacada/ por unitario salvaje, / en el paraje/ del Pago Largo afamado, / donde fue descuartizado!’” (Ascasubi 1945, p. 283). Abajo, “Al pie”: en este conjunto que la circunda, Isidora lee en una losa, “Zelarrayán/ Los salvajes temblarán/ cuando se acuerden de ti” (Ascasubi 1945, p. 283).

La representación de la palabra escrita en verso dentro del poema es un nuevo instrumento del terror, busca recordar la agonía del enemigo político y obra para el futuro. Tiene una función ejemplarizado-

⁶ W. Ong (1997, pp. 38-80) refiere a la potencialidad de la palabra dicha en las culturas orales primarias en tanto aparece articulada como poder y acción.

ra, modélica, resulta “una pedagogía del terror” (Schvartzman 1992, p. 95); al quedar escrito y en verso, se potencia la capacidad de ser conservada, la herramienta eficaz de guarda será la letra, el recurso de memorización será la rítmica del verso, “Que bonito, dijo Isidora, el versito” (Ascasubi 1945, p. 284).

Por otro lado, la letra tiene su acontecer en un objeto móvil, un cuchillo: “sobre el cabo tenía/ en la chapa este letrero: / Yo soy el verdadero/ recuerdo en homenaje/ del infame salvaje/ Manuel Vicente Maza.” (Ascasubi 1945, p. 285), donde la nota aparece como artífice del recuerdo, del *homenaje*, y un agente potencial del ajuste de cuentas, de la ejecución: en ese trámite, la letra le da voz, hace hablar al cuchillo: “Si salgo de esta casa, / ¡tiemble algún Presidente/ que no sea obediente, / y, altanero se oponga, / cuando Rosas disponga!” (Ascasubi 1945, p. 285).

Los portadores de los textos pueden significar, simbolizar tanto como el escrito, y tienen una presencia central, hegemónica, casi independiente de la letra (“un cartel, con grandes letras sobre él” (p. 282)) al mostrar facetas de la violencia que es capaz de ejercer un régimen político. Y, a la vez, los símiles para la advertencia son portadores y soportes: receta y papel⁷; el devenir de lo político está también en esa dimensión de lo escrito.

Los letreros de este relato, como esa acción política y cultural de Sarmiento, muestran un material que provoca e intenta sorprender al público, es capaz de modificar las propiedades del espacio en que se inscribe y, en ese sentido, puede colocarse en línea con experiencias artísticas, posteriores, en que la letra, muchas veces, como palabra ajena o como voz de la comunidad (cf. David, 2016), es reconfigurada

⁷ -¡Qué receta para Oribe, / dijo Isidora, que vive/ sirviéndole a Juan Manuel,/ y queriendo hacer papel/ de Presidente legal, / cuando en la Banda Oriental/ tan sólo el restaurador/ debe ser amo y señor,/ aunque el diablo se sacuda/ las orejas!... ¡Ah, mujer! (Ascasubi, 1945, p. 285)

como experiencia artística y de igual forma política, en una superposición inescindible. Así sucede a partir de los años sesenta del siglo XX, en trabajos de artistas visuales como Alberto Greco, Luis Pazos (cf. Longoni, 2014, p. 132), Juan C. Romero, Edgardo Vigo, la escritura encuentra un lugar en los espacios públicos como artefacto gráfico, estético, pero que no se desliga de una función comunicativa. En los ochenta y noventa, en intervenciones de brigadas de jóvenes poetas, en distintos lugares del país⁸, en las que las citas se yerguen verticales con palabras de Felipe Aldana o E.S. Discépolo, frases de Lautréaumont, versos de Vallejo, Breton, Éluard, Rimbaud, el primer Borges, Raúl González Tuñón. Funcionan como notas sueltas, a veces, sin indicación de autor, a modo de consignas que habitan la ciudad, dentro de ese “torbellino tan denso de letras mudables, coloridas, discordantes” (Benjamin, 2002, p.22), conformando un archivo a cielo abierto que tendrá sus derivaciones en las poéticas emergentes del periodo y será capaz de esbozar algo de su dimensión histórica. Todos estos episodios se fueron dando en una sociedad donde las manifestaciones e intervenciones callejeras han sido acontecimiento frecuente, con las tensiones de los campos artístico y político, del arte y la praxis, operándose también una distribución amplia de la palabra, e incluso, han sido estructuras formativas en la búsqueda de nuevas relaciones y equilibrios de los bienes simbólicos.

3D

Los versos con los que iniciamos este trabajo nos ponen en la perspectiva de la palabra como un objeto, considerada en sus tres dimensiones. Una tipografía es materia en el espacio, que se muestra, se exhibe, amplía su volumen; al posicionarse en el territorio en relación a la literatura y a las producciones artísticas juega entre distintas zonas, busca intersticios, abre nuevos significados, es un objeto en sí

⁸ *El poeta manco* en Rosario, *Poetas mateístas*, en B. Blanca, *La mineta*, en Capital Federal.

mismo más allá de la presencia o no de un nombre como signatura o de su ejecutor, se posiciona como objeto de y frente al arte y como artefacto con posibilidad de incidencia, como en estos casos, con un potencial político. El artista visual Juan Carlos Romero ha trabajado a lo largo de su trayectoria con estos elementos, las tipografías, como material, y particularmente en su producción de afiches, donde, como señala el curador Guillermo David en uno de los textos que acompañó la muestra *Violencia* en 2016, “convoca estas dimensiones de la experiencia gráfica para narrar la tragedia de la historia presente.” (David, 2016)

Romero⁹, artista plástico, recompone la posibilidad vertical de la letra como material¹⁰, en obras donde muchas veces el texto se combina con la imagen (*American way of life*, 1966; *Gloria a los héroes de Ezeiza*, 1973; o sus producciones con el grupo “Escombros” a partir de 1988) otras, en que la obra es prácticamente puro texto (*Violencia*, 1973; *resitexist*, 1973).

Otra de las obras en las que el principal componente son vocablos, formó parte de la exposición “Arte e ideología en el CAyC (Centro de Arte y Comunicación) al aire libre”, realizada en la plaza Roberto Arlt, en 1972; no tiene título, tal vez porque está compuesta por unas pocas palabras, las que, dispuestas verticales, impresas en un globo inflado con helio que flota en el aire, pueden leerse como un breve poema: “Forfai/ Canguela/ Falante/ Metedor/ Garaba/ Bronca /*Ventudo* (Lon-

⁹ J.C. Romero (1930-2017) fue un artista plástico argentino, tuvo el poema como registro muy próximo ya que fue el editor de las revistas de poesía visual *Vortex* y *La Tzara*, asimismo integró diversos colectivos de creación artística como el Grupo *Escombros*. Las obras que desarrolló tuvieron un carácter no convencional en el campo de las artes visuales, con muchos trabajos callejeros, valiéndose de técnicas de producción en serie y aprovechando las posibilidades de las herramientas de difusión directa, como los afiches comerciales.

¹⁰ Por cierto, casi siempre es vertical la posición en las artes visuales, pero hace operar la letra en las condiciones de sugerencia de lo literario.

goni 2014, p. 129). La tarea, siempre política, de J.C. Romero nos recuerda aquel grafo en carbón que traza D.F. Sarmiento, sin profundidad, pero con la rugosidad de la piedra, que pertenece a una lengua de prestigio, el francés de la época, a un pensador también prestigioso –más allá de las atribuciones erróneas¹¹-. Las frases que se conforman, del mismo modo que la pintada de los baños del Zonda, requieren ser sometidas a una traslación porque no es el código común a todos los lectores; el mismo artista las traduce –igualmente lo hizo Sarmiento con su pintada– como “*el represor golpea al detenido.*” (Natalia March, 2010). Aquí las palabras se yerguen, buscan la verticalidad y al mismo tiempo son, en buena medida, en tanto voces del lunfardo y vocablos sueltos, individuales, ajenas; el creador las recopila, las somete a una operación de montaje, las yuxtapone en una estructura sin nexos, una acumulación agramatical, pero que quiere ser legible.

Como contrapartida, podría leerse en la elección de esa forma dialectal que hace Romero, una inversión del gesto sarmientino, quien, recurre a la alta cultura europea, pero lo hace con los escasos recursos del intelectual de la periferia¹², mientras que Romero escoge palabras del lunfardo, originado en las capas subalternas de la sociedad, para introducirlas en una obra artística de vanguardia. Las palabras, como nubes de langostas, se exhiben en la calle y, confusas, buscan significado; en principio, como la cita de Sarmiento apuestan al riesgo de no tener ninguno y a la imperiosa necesidad de una llave que las abra. Las tipografías, si bien siguen siendo planas, bidimensionales, ganan volumen en ese objeto que porta palabras.

¹¹ Piglia repasa las atribuciones del fragmento a diferentes pensadores franceses -Fourtoul, Diderot, Volney- y el ejercicio de Sarmiento de “nacionalizar” y apropiarse de esa cita con la traducción que propone y, en definitiva, impone. Interpreta ese procedimiento como una marca propia de nuestra literatura (1980, p. 16).

¹² Según Piglia, cita la palabra civilizada de modo bárbaro, “la barbarie corroe la palabra erudita” (1980, p. 17)

En los finales de los ochenta circula una publicación alternativa de poesía, la hoja de emergencia *La mineta*, una página a doble faz con poemas e ilustraciones conformadas en un montaje rápido de materiales y reproducidas mediante fotocopias, editada por Rodolfo Edwards, Fabián Casas, Mario Varela, Daniel Durand, Juan Desiderio, José Villa, Carlos Battilana, entre otros. El número 3, de abril de 1988, dentro de ese discontinuado material que desperdiga sobre el papel (donde se pueden encontrar varios poemas en diferentes direcciones que evitan la linealidad tradicional de la página, con versos o fragmentos a modo de consignas, collages de textos conformados con titulares de diarios) presenta la reproducción de una fotografía de una pared escrita donde se lee el verso “verás que todo es mentira” del tango *Yira, yira*¹³, en letras de gran tamaño siguiendo la verticalidad del muro, con un trazo de bordes rígidos, en la que se privilegian los ángulos y los vértices por sobre las zonas curvadas del diseño de la letra, caracteres gráficos que eran usuales entre las vanguardias contraculturales de la música de los setenta. Por otro lado, por toda firma, aparece el apellido de su autor, Discépolo, una rúbrica que, en las líneas rectas y triangulares de las letras, se homologa a esas estéticas nuevas, busca en esas formas más reconocibles y masivas del rock y del punk, en que son usuales esos tipos¹⁴. Esa elección gráfica parece alejar al verso de su forma original, pero, la superficie, una pared que circunda el portón de un garaje, evidencia que está escrito en una zona barrial, en la que se escribe; ese detalle y la métrica del tango, lo mantienen fuertemente situado.

En el uso de ese trazo particular puede observarse un ejercicio, un salto a través de los límites que suelen delinearse entre las prácticas

¹³ *Yira, yira*, tango de 1929, con letra y música de Enrique S. Discépolo, grabado en 1930 por Carlos Gardel.

¹⁴ La grafía utilizada en el logo de la banda norteamericana Dead Kennedys, surgida a finales de la década del setenta, es un ejemplo claro de ese uso.

culturales. Aquí el verso de la canción, la palabra cantada, es un modo de la definición artística, funciona como síntesis estética y social de una época, pero que encuentra en el tipo y la dimensión de la letra un modo efectivo e inmediato de adecuación al presente. Aunque el verso funciona como grafiti, no se propone anónimo, ya que el apellido del creador —al modo de una marca comercial— se especifica en el mismo soporte, con esa misma tipografía común, popular y masiva, de nuevas culturas juveniles, se iguala a una generalidad, busca lo colectivo. Trata de cruzar fronteras genéricas con la única ayuda de un diseño de grafías. Puede decirse que también aquí hay una traslación, pero que no se realiza de un idioma o un dialecto a otro, sino de un género popular o masivo a otro y el código mediador utilizado es la tipografía.

En aquella pintada en el desierto de Sarmiento, el autor se vuelve indeterminado en la confusión; en el caso de Romero, trabaja con una palabra común en la que no se reconoce autor o propiedad, aquí el nombre tiende a disiparse en la forma de una letra, por lo que parece asumir una voz, más general, que corre fácilmente de una época a otra, propia de un sujeto colectivo que se vuelve casi anónimo.

Desde este trazado breve que toca a artistas que ahondan las potencialidades del arte tipográfico en distintas dimensiones del espacio, puede pensarse en una sociedad y una cultura con una historia profusa de acciones y prohibiciones en el uso de la letra y sus posibilidades de aparición en el espacio público en soportes disímiles. La lengua, puesta de pie en su perspectiva histórica, política, estética —más el aprovechamiento de su función poética—, nos lleva por distintas manifestaciones y disciplinas que permiten ver un uso de la palabra propia y la ajena apropiada como instrumento de construcción de sentidos fuertes, de delimitación de objetivos políticos y estéticos y de agenciamiento, intervención, con la consecuente modificación del espacio común.

Esas voces verticales oscilan entre la palabra personal, autorizada, potente, capaz de volverse la voz anónima, propia de un suje-

to colectivo, para ganar allí otra efectividad como materia artística, poética y también política. Forman parte de elaboraciones que están atravesadas por lo social, no solo porque está presente la denuncia, el reclamo, en muchos casos, sino también porque las resoluciones formales denotan la politización. El tratamiento de los materiales y el sentido se potencian, porque en el trabajo el planteo estético y la efectividad de la denuncia encuentran un canal potente y a la vez cargado de belleza, no exenta de lo más cruento. En estos casos la potencia del mensaje artístico, está reforzada de igual forma por las técnicas de producción que buscan las formas más expeditivas de reproducción.

Referencias bibliográficas

Textos literarios y publicaciones literarias periódicas

- A.A.V.V. (1982) *La Lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Ascasubi, H. (1945). *Paulino Lucero*. Buenos Aires: Ediciones Estrada.
- Borges, J.L. (2009). Las inscripciones de los carros. En: *Obras completas*, T.1, 1923-1949 (pp. 253-255). Buenos Aires: Emecé.
- González Tuñón, R. (1974). *Antología poética*, Buenos Aires: Losada.
- Sarmiento, D. F. (1938). *Facundo*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Sarmiento, D.F. (1993). *Viajes por Europa, África i América, 1845-1847*. En J. Fernández (Coords.), ALLCA XXe, Université Paris X, Centre de Recherches Latino-Américaines. Madrid: F.C.E.
- Walsh, R. (1986). *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Bibliografía teórica y crítica

- Batticuore, G. (2017). *Lectoras en el siglo XIX*. Buenos Aires: Ampersand.
- Benjamin, W. (2002). *Dirección única* (Traducción de J. J. del Solar y Mercedes Allenezalazar). Madrid: Alfaguara.

- Chartier, R. (1993). *Libros Lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza editorial.
- David, G. (2016). Texto exhibido en la muestra “Violencia” de Juan C. Romero realizada entre el 7 de octubre y el 30 de noviembre en el Museo Nacional de Bellas Artes (CABA)
- Déotte, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.
- Kosak, C. (2004). Escribir la lectura. *Revista de estudios literarios latinoamericanos*, (4), 37-51.
- Larraín, J. (1997). La trayectoria latinoamericana a la modernidad. *Estudios Públicos* (66), 313-333.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Chacabuco: Libros perfil.
- March, N. (2010). Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 3. <https://doi.org/10.4000/amerika.1617>
- Ong, W. (1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: F. C. E.
- Piglia, R. (1980). Notas sobre Facundo. *Punto de Vista*, 3 (8), 5-18. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/288368335/Notas-Sobre-Facundo-Piglia>
- Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Román, C. (2002.) Paulino Lucero: táctica y sintaxis, *Revista Iberoamericana*, LXVIII (198), 107-121.
- Schwartzman, J. (1992). *Microcrítica*. Buenos Aires: Biblos.

Ritornelos poéticos:
Voz, escucha y territorios multimediales
en la poesía argentina contemporánea

Matías Moscardi

...leer con los oídos...
Marshall McLuhan

El cementerio de la voz

Desesperación

Mientras visitábamos la tumba de David
vi a corta distancia
una mujer precipitándose hacia otra tumba
las manos extendidas, tropezando
del apuro; que luego
se derrumbó ante la piedra concebida para eso
y se abatió en sollozos sobre ella
llorando y suspirando ante la tumba.

Estaba cuidadosamente vestida con un tapado claro
y no parecía ni vieja ni joven.

No pude ver su cara, y mis amigos
parecían no advertir su presencia.

Por no inquietarlos, no dije nada.

Pero ella no era un fantasma.

Y cuando caminamos en silencio

de regreso al auto

miré discretamente hacia atrás y la vi levantarse

y contenerse y comenzar con lentitud

a alejarse de la tumba.

A diferencia de David, que vive

en nuestras vidas, parecía que

sea quien fuera el difunto moraba

ahí, en la tierra, bajo la piedra.

Como si la mujer

creyera que el ser amado la escuchaba,

escuchaba su lamento, observaba

la desnudez de su angustia,

y no hablaría.¹

(Levertov, 1987, pp. 12-13; mi traducción).

Algo en este poema de Denise Levertov (1987) permite pensar un grado cero del anudamiento entre poesía, voz, escucha y territorio.

¹ **Despair.** While we were visiting David's grave/ I saw at a little distance// a woman hurrying towards another grave/ hands outstretched, stumbling// in her haste; who then/ fell at the stone she made for// and lay sprawled upon it, sobbing,/ sobbing and crying out to it.// She was neatly dressed in a pale coat/ and seemed neither old nor young.// I couldn't see her face, and my friends/ seemed not to know she was there.// Not to distress them, I said nothing./ But she was not an apparition.// And when we walked/ back to the car in silence// I looked stealthily back and saw she rose/ and quieted herself and began slowly// to back away from the grave./ Unlike David, who lives// in our lives, it seemed/whoever she mourned dwelt// there, in the field, under stone./ It seemed the woman// believed whom she loved heard her,/ heard her wailing, observed// the nakedness of her anguish,/ and would not speak.

En principio, no estamos ante cualquier escenario sino ante uno muy particular, cuya característica primaria parece ser, precisamente, la clausura de toda voz. En efecto, el cementerio como territorio podría leerse bajo el signo de una rotunda negatividad vocal: los muertos no hablan. Sin embargo, la naturaleza del pronunciamiento de los vivos, de ese llamado humano –incluso ante el mutismo implacable de la tumba– parece exigir una respuesta, un último acto de habla, por imposible que este sea. El punto de vista desde donde se construye el poema de Denise Levertov deja en claro que toda escucha *humana* incluye una consecuente instancia de réplica: escuchar es, en algún momento dado, responder. Por el contrario, la muerte desnuda esta lógica complementaria de la voz y de la escucha, invalidando la posibilidad de un diálogo.²

En el poema de Levertov (1987), el silencio fúnebre viene a subrayar, en su reverso, una posición *inhumana*: ¿cómo *no* responder ante el dolor de los demás? El lugar de la humanidad es, por el contrario, el lugar de encuentro de una voz y una escucha capaz de doblar esa voz, de darle respuesta. En otras palabras: la humanidad es dialógica. No obstante, lo que efectivamente sucede en el poema es atroz: el territorio le devuelve a la viuda creyente un rotundo y desgarrador silencio que no logra compensar “la desnudez de su angustia” (Levertov, 1987, pp. 12-13). El cementerio es refractario a la voz, pero no a la escucha: aloja *escuchas sin habla*, restos de un otro que imaginariamente es

² Mijail Bajtin recuerda, oportunamente, que “todo enunciado es contestatario” (2002, p. 257). En otras palabras: hasta el más solipsista y alienado de los monólogos está dirigido a un otro. El ejemplo de esta imposibilidad aparece cristalizado en la película *El naufrago* (Robert Zemeckis, 2000), donde Tom Hanks dibuja con su propia sangre una cara sobre una pelota de vóley, que bautiza con el nombre de “Wilson” y que será su interlocutor durante el resto de la película. En el gesto demiúrgico de inventar un interlocutor, queda claro, sin embargo, que Tom Hanks *no habla solo*, incluso cuando monologa varado en una isla desierta. La pelota de vóley es la perfecta materialización imaginaria del Gran Otro que hay detrás de todo acto enunciativo.

capaz de ejercer solo una parte de su humanidad –su inhumanidad es una humanidad amputada–. Por eso, hablar ante la tumba no equivale a hablar a las paredes: la pared no es inhumana por no responder, es inanimada por no escuchar.

Esa participación cercenada de los muertos en el lenguaje de los vivos desde la disposición de un mutismo fúnebre capaz de escuchar pero no de responder permite pensar, como decía, algunas características generales de las relaciones entre el territorio y la voz: porque si el cementerio sería el grado cero de esa relación –un territorio desde el cual solo es posible hablar de un lado y escuchar del otro, sin conexión alguna entre las partes– esto permitiría, a su vez, pensar que cada territorio suscita sus propios ordenamientos, sus articulaciones singulares de la voz y de la escucha, de los pronunciamientos y las respuestas.

¿Cuáles serían, entonces, los territorios para escuchar las voces de la poesía argentina contemporánea? ¿Qué suena en el campo poético actual? ¿La poesía circula y funciona de la misma manera en territorios distintos? ¿Cuáles son las incidencias mutuas entre poesía y territorio? ¿Y qué lugar ocupan la voz y la escucha en estas transformaciones?

Voces en vivo: festivales y lecturas de poesía

Sin duda, uno de los territorios privilegiados del presente para la poesía argentina está conformado por los festivales y lecturas en vivo de poesía. En su artículo “La poesía como festival”, Cristian Molina advierte que, en los últimos años, muchos eventos de este tipo comenzaron no solo a proliferar sino también a incidir de manera notable en las dinámicas internas de la práctica poética y de las ciudades en las que se insertan, generando efectos tanto en términos turísticos y económicos, como culturales, políticos y sociales (2015, p. 1).⁵ Escri-

⁵ Cristian Molina consigna varios de ellos: “Pienso en el *Festival Sumergible*, de San Salvador de Jujuy, que desde el año 2012 se lleva a cabo con una dinámica parti-

be Molina: “los festivales se han convertido en eventos con mayor o idéntico peso cultural, incluso, que las tradicionales revistas de poesía o las antologías, en tanto dispositivos de generación de valor de lo poético pero restringidos a la lectura escrita” (p.14). Para Molina, en efecto, el festival como dispositivo “genera una operación crítica porque hay organizadores que offician operaciones de corte bajo diferentes figuras, como la de curadores, coordinadores, antologadores o convocantes, a partir de las cuales se efectúa el armado de un repertorio de invitados” (p. 6). Molina se refiere, por esta razón, a la “festivalización de la poesía argentina” (p. 1) como una estrategia de supervivencia, en el presente, de la poesía contemporánea. De acuerdo con el planteo de Molina, la poesía *se festivaliza* dado que, en este tipo de contextos, la producción textual no se encontraría orientada simplemente desde y hacia la escritura “sino a múltiples relaciones con su puesta en voz y performatividad” (p. 1). Agrega más adelante:

En los poetas jóvenes y emergentes de todos los festivales se tiende cada vez más hacia una poesía escrita en relación con su puesta en voz, con su posibilidad de ser cantada, actuada y exhibida, no ya solo leída en formato libro, sino también oída y vista, y estas parecen ser las condiciones en las que circula la poesía en un momento de festivalización de la cultura. Estas formas de lo poético escritas para ser leídas y exhibidas aparecen en Mariano Blatt, en Federico Leguizamón, en Rocío Muñoz, o en Ceci Litoral o Ceci Mil; pero también en la poesía performática de Luciana Caamaño (2015, p. 12).

cipación de escritores y artistas visuales emergentes, en *La Juntada. Festival de poesía joven de Buenos Aires*, que desde 2009 se ha convertido en el principal muestrario de la escritura poética de autores entre 20 y 30 años con alcance federal, en el también reciente *Festival Internacional de poesía de Córdoba* que irrumpe en 2012, y a su vez, en los históricos *FIP* de Buenos Aires, que aparece en 2006, y en el *Festival Internacional de poesía de Rosario*, que, desde 1993, se convirtió no solo en el más antiguo sino en el referente pionero dentro de este mapa creciente y en expansión del presente” (p. 2).

La hipótesis central del artículo es que estamos ante formas poéticas escritas que exceden el formato del libro como dispositivo privilegiado, para intervenir más allá de él, en sus desafueros, a partir de diferentes soportes y medios. Para Molina, el auge de los festivales de poesía permite interrogar, por sus características estructurales, “las formas de circulación y de puesta en común de lo poético: ¿qué sería lo que se pone en juego en un Festival en relación con la poesía? (...) ¿Cómo pensar la relación y las redefiniciones de lo poético/ el poema/ la poesía que se producen en esta inflexión del presente en Argentina?” (p. 2).

En este sentido, Molina subraya que los festivales de poesía argentina se enuncian desde un formato marcadamente transdisciplinario y, por lo tanto, transterritorial:

Si analizamos los programas, es notorio cómo las mesas de poesía alternan con shows musicales, performances, sesiones de video poesía, films, talleres abiertos a la comunidad, charlas, intervenciones urbanas con los invitados y con otros poetas, paseos guiados por la ciudad, trasnoches de poesía en los bares, participaciones en programas de televisión y en radio, visitas a cárceles, geriátricos, colegios, clubes, centros culturales (2015, p. 11).

De este modo, el estado de la cuestión que se recorta hasta acá permite pensar algunos modos de circulación y producción de las prácticas poéticas que no se encuentran centrados en la letra impresa y que, por lo tanto, no parecen responder estrictamente a categorías escriturarias como las de autor, texto y lectura. En su lugar, encontramos voces articuladas en distintos *territorios multimediales* –del recital en vivo al video de Youtube– en donde la condición de legibilidad del texto aparece desplazada y subsumida por otro tipo de reorganización sensible centrada en el accionar simultáneo de lo auditivo y lo visual como coordenadas de significación: “Por ende, en los festivales, la poesía entra y sale de sí, mediante una permanente circulación en-

tre formatos, espacios y prácticas que la dotan de una plasticidad que permea y se contamina entre sí” (p. 10).

Ezequiel Alemian, en una cobertura periodística para el XVIII Festival Internacional de Poesía de Rosario en Argentina, se pregunta:

Quando uno escucha leer a un poeta, ¿dónde busca la poesía? ¿En el texto escrito que se escucha pronunciar, o en la pronunciación de ese texto? ¿En la relación dinámica que hay entre el texto escrito y la manera en que se lo pronuncia, o en algo incorpóreo en lo cual texto escrito y manera en que se lo pronuncia se funden por completo? (2012, p. 1).

En este sentido, Alemian percibe que no se trata tanto de un tipo de poesía que se lee en voz alta, “sino de poesía que se escribe para ser leída en voz alta” (p. 1). Esta reorganización de la palabra poética y sus modos de circulación modula un objeto que ya no remitiría exclusiva o estrictamente a lo textual sino a otro tipo de *locus* donde se aloja lo poético como acontecimiento. El lugar activo de la escucha, luego, permitiría pensar una morada dislocada de la poesía en la lengua, cuya residencia no estaría tanto en los signos de la escritura como en su posibilidad de ser vocalizados y procesados por una sensibilidad audiovisual. Como sea, es innegable que otros modos de circulación se adosan a la letra impresa para generar diálogos, tensiones, yuxtaposiciones y mixturas en las que quisiera detenerme. ¿Cómo se escucha la poesía argentina? ¿Qué relaciones hay entre texto y voz, entre escritura y escucha? Y luego: ¿cuáles son los *efectos auditivos* que resuenan en la escritura?

Una primera dificultad se impone: la dificultad de escribir alrededor del acontecimiento, lo que podríamos llamar la *teatralidad estructuralmente irreductible* de toda lectura de poesía. En *Rapsodia para el teatro*, Alain Badiou (2015) establece, precisamente, distintos estatus ontológicos entre los órdenes de la textualidad y la teatralidad. Para Badiou, el autor del teatro se enfrenta siempre a la restitución de una ausencia: quisiera fijar en la escritura ya no una obra, sino

también su modo de representación. Sin embargo, el texto es para Badiou “el filtro de una adivinación” (2015, p. 52), apenas un resto, algo incompleto, en suspenso. Una pieza escrita no es, para Badiou, más que un proyecto, una línea, una orientación. La estructura del texto teatral, nos dice Badiou, es la “estructura del no todo” (p. 85). Ahora bien, si el texto teatral es solo un garante, una existencia virtual, nos preguntamos: ¿hay una inmanencia del texto poético? ¿Es el poema escrito idéntico al poema leído en voz alta? ¿O estamos ante una relación entre texto y voz semejante a la que plantea Badiou entre dramaturgia y representación? La experiencia de asistir a una lectura de poesía tiene, en efecto, un sustrato elusivo: a pesar de ser registradas y archivadas en video, verlas en la pantalla no equivale, por supuesto, a estar presente en el momento de su pronunciación. Las lecturas en vivo de poesía parecerían exigir una posición diferencial de la crítica centrada inéditamente en lo auditivo; una crítica capaz de estar *a la escucha*, como propone Jean-Luc Nancy:

¿Qué sería un ser entregado a la escucha, formado por ella o en ella, que escucha con todo su ser? ¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen (2007, p. 20).

Precisamente, en las lecturas de poesía, muchas veces, además de escuchar y reponer en términos de sentido lo que un poeta dice, se escuchan también sus *modos de decir*: entonaciones, ritmos, cortes, cadencias. Charles Olson adelantaba algo de esto en su ensayo sobre el verso proyectivo, donde hacía hincapié en el *aspecto kinético* de la poesía: el movimiento de energía que implica. Por eso, propone incorporar ciertas leyes y posibilidades de la respiración a la escritura. El verso es, para Olson, un *efecto respiratorio*: “De lo que hemos

padecido es del manuscrito, de la prensa, del alejamiento del verso, de su productor y de su reproductor, la voz” (1959, p. 10). Un ensayo de Denise Levertov cristaliza la cuestión de la voz y de la escucha en la composición del poema: me refiero a “Technique and Tune-Up” (1992). Frecuentemente traducido como “Técnica y entonación”, la expresión “tune-up” posee un marcado sentido musical, dado que remite, además, a la “afinación” y al ajuste de las clavijas que requiere un instrumento de cuerda. De acuerdo con Levertov, el oído del poeta, su capacidad de escucha, es la herramienta de ajuste privilegiado del verso libre. De este modo, el oído puede detectar una forma de organización del discurso que no se corresponde estrictamente con las pautas rígidas de la puntuación gramatical. La capacidad auditiva se transforma, así, en un elemento expresivo. Como sostiene Roland Barthes: “la escucha habla” (1986, p. 256), en el sentido de que toda escucha humana implica la posibilidad de *doblar la voz escuchada*, replicarla, contestar, parodiarla, reafirmarla, hacerla entrar en variación o contradecirla. Estamos, entonces, frente a un tipo de escucha que fluctúa de manera constante con un *tomar la palabra*. Para Barthes, la escucha intercede e interviene activamente en el devenir de la lengua: porque la capta, la puntúa, la hilvana y participa activamente en la producción de sentido, una escucha “que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla” (p. 256). “¿Es posible *hacer escuchar una escucha*?” se pregunta, de la misma manera, Peter Szendy en su libro *Escucha. Una historia del oído melómano* (2003, p. 22). Szendy sostiene que las escuchas quedan escritas en algún lado: la escucha es un modo de apropiación tonal que se ejerce sobre la materia sonora. Convoca, por definición, a un otro que es escuchado. “No escuchamos *como un solo cuerpo*: somos *dos* y (en consecuencia) siempre uno más” (p. 172).

Los recitales de poesía podrían pensarse, entonces, no solo en su dimensión vocal sino también como audífonos: espacios de registros

auditivos para la voz, de líneas guía para la confección de tonos, plataformas donde las voces ensayan, desde la escucha, sus líneas tonales de afinidad, descartando otras. Las lecturas en vivo de poesía podrían pensarse, a partir de lo anterior, como un tipo de territorio en constante expropiación, donde se suceden múltiples actos de localización y extracción auditiva de alguna propiedad vocal determinada que luego se reinscribirá en su correspondiente instancia de vocalización poética. En estos contextos, la voz y el oído operan de forma pregnante, a partir de una *propagación por contagio*, como la entienden Deleuze y Guattari: “El vampiro no filia, contagia. La diferencia [con la filiación por herencia] es que el contagio pone en juego términos completamente heterogéneos (...) combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales” (2002, p. 248). Voces que, entonces, entran en una relación de impregnación y filtración mutua. Sucede que, en las lecturas en vivo de poesía, muchas veces reconocemos semejanzas entre las puestas en voz, modos afines de decir el poema, inflexiones melódicas parecidas, formas del corte de verso que retornan, constelaciones de ritmos, conjuntos de dicción que, en definitiva, permitirían trazar relaciones y correspondencias no necesariamente atribuibles a similitudes literarias. “Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo (...) El territorio sería el efecto del arte” (Deleuze y Guattari, 2002, pp. 321-322). Son esos ritmos detectables en las lecturas en vivo y festivales de poesía los que permiten pensar estos espacios como transterritorios relativamente autónomos con respecto a la territorialidad geográfica. Ese acervo sonoro que se cultiva y caldea en estos contextos llega a difuminar, incluso, las tonadas características del interior del país, que aparecen suplantadas por formas deslocalizadas y desterritorializantes, tonos propios de la lectura de poesía como transterritorialidad. Por ejemplo: Julián Miana (1991), poeta joven de Santiago del Estero que vive en Tucumán, apenas acentúa un sonido distintivo en la pronunciación de la erre.

Por el contrario, llama la atención la disipación parcial de la tonada y la emergencia de un modo en común de decir el poema, que afina con cierto medio tono, con ligeras subidas al final de cada verso, en el que también leen Daiana Henderson (Paraná, 1988) y Milton López (Bahía Blanca, 1987).

Esas *hablas de la escucha* –lo contrario a aquellas *escuchas sin habla* del cementerio– responderían a un fenómeno que podríamos denominar la tónica de las voces: una participación en ordenamientos vocales que funcionarían como referencias para el *tune-up*, para la afinación de las voces en la lectura de poesía entendida como un transterritorio sonoro. En efecto, en los festivales suelen escucharse como *continuum* ciertos modos consensuados de leer poesía en voz alta, que se producen por retroalimentación –en tanto los poetas se escuchan leer entre sí en estos contextos–, escalas u organizaciones tonales dentro de las cuales producir –como sucede con cualquier escala– *variaciones* singulares. Las distintas tónicas podrían, incluso, pensarse en términos históricos: si repasamos las lecturas en vivo de poetas pertenecientes a una misma generación, pero tan distintos entre sí como Fabián Casas, Fernanda Laguna, Martín Gambarotta y Laura Wittner, puede observarse que, a pesar de las diferencias poéticas entre ellos, los modos de puesta en voz del poema se parecen. La tónica de los noventa es, por decirlo de alguna manera, mucho más monocorde que las poéticas contemporáneas, tendientes a eso que Pound llama *melopoeia*: “inducir un correlato emocional por medio del sonido y del ritmo de lo dicho” (2000, p. 69). Los noventa, por el contrario, parecerían más asentados sobre el aspecto de la *fanopoeia*: “proyectar una imagen visual en la mente del lector” (p. 49)⁴.

⁴ Un punto de partida posible para pensar un viraje de poéticas cuyo centro de preocupación es la imagen hacia poéticas de la voz y de la escucha sería *Odio la poesía objetivista*, de Francisco Garamona. El libro comienza con estos versos de Martín Prieto que funcionan como epígrafe: “No te olvides de la música/ pero no te olvides tampoco de

La tónica de las voces, sin embargo, no responde a una categoría autoral: no se reduce a la imitación del modo de leer en voz alta de tal o cual poeta. Se trata más bien de agenciamientos colectivos de enunciación, momentos de síntesis o de relativa estabilidad de formas comunes de vocalizar textos poéticos, zonas de condensación de voces preexistentes: Luciana Caamaño recupera, por ejemplo, un resto de la tonalidad afectada que Perlongher (2016) emplea para su puesta en voz de “Cadáveres”. Mariano Blatt suele leer varios poemas suyos bajo la cadencia de un cuento infantil mezclado con un doblaje neutro de película oriental de artes marciales –con ese tono de “maestro chino de karate” se puede escuchar el comienzo del poema “Papelitos de locura”. Daiana Henderson baja la entonación hacia el medio y luego sube hacia el final de cada verso generando una especie de melodía suave a modo de vaivén fluvial. Mariela Gouiric retoma gestos vocales asociados a la arenga, pero también formas enunciativas del reggae-tón y de la cumbia. Santiago Pontoni articula un tono absolutamente declamatorio y solemne apoyado en los movimientos paródicos de sus manos, con un contenido que funciona de manera anticlimática.

que la música cambia”. Ese acento en las mutaciones musicales podría leerse como una posición auditiva diferida, alternada, con respecto al sonido poético y su producción: Garamona –como explica en el epílogo– dicta los poemas personalmente o por teléfono. Estamos, entonces, ante poemas contruidos desde la escucha: en su condición intersticial, incluso descompuesta –lo que se escucha mal, por fuera de los parámetros de un *dictum* correcto–, minada de malos entendidos, con su deriva, su condición flotante. En este sentido, el poema “Tal cual lo escuché” marca la diferencia en relación a la fidelidad a la que puede aspirar la imagen poética: como si la escritura pudiera captar con mayor precisión lo audible que lo visible, como si la escucha poética fuera la respuesta ante un malestar visual. Otro libro que podría leerse como bisagra de este desplazamiento es *Veriles*, de Cristhian Monti, donde aparece, justamente, la enfermedad del ojo y su intervención quirúrgica: los versos fluctúan entre las imágenes de una mirada defectuosa y su consecuente apoyatura en lo audible casi como tercera dimensión de las composiciones visuales que arman los poemas. En *El camino de la liebre*, esta impronta aparece condensada en la figura de un animal atravesado por la escucha: “La liebre ya sabía todo al escucharlo” (Monti, 2014^a, p.19). La poesía, luego, como el ejercicio de esa sensibilidad auditiva en constante interacción con el movimiento y el territorio.

Leamos unos versos concretos de Pontoni, para detenernos en un caso particular: “Las crenchas de musgo balanceándose polirrítmicas/ como si les hubiesen rallado un remanso encima,/ engominadas por el continuum semiótico del meo”. El léxico exógeno –“polirrítmicas”, “continuum semiótico”– opera como referencia tónica de contraste con la escena que describe: se produce, de este modo, una fricción entre tono y sentido, entre lo que el poeta vuelve audible y lo que dice. Al final, incluso, la reescritura de un famoso poema de William Carlos Williams –cuyas lecturas registradas en audio solían ser neutrales, monocordes– se somete, primero, a una reformulación auditiva que afina ese modo bajo otras coordenadas de pronunciamiento, como si lo dicho fuera estrictamente solemne:

Y, pese a todo esto, no tuvimos mejor idea
que amansar el garrón remixando un poema:

“Me manduqué
los hongos
que había
en la conservadora
y que probablemente
los muchachos
reservaban para merendar
Perdónenme,
estaban deliciosos
tan rubios y tan frescos”
(2016).

El poema recurre, ahora de manera inversa, por elecciones léxicas informales o contrastantes –“manducar” en lugar de “comer”, “hongos” en lugar de “ciruelas”– que se vuelven risibles al oído bajo el tono grandilocuente con el que la voz recalibra la dicción del poema. Y si bien la operatoria de reescritura del poema de Williams puede leerse más allá de su escucha, en términos netamente textuales, es el oído

el sensorio que termina de definir la clave fundamental de la parodia: Pontoni no reescribe a Williams sino que retoma la poética monocorde del objetivismo norteamericano para remixar su ecualización clásica, para buscar, ya no otro poema, ni otra versión, sino una forma nueva de hacer escuchar ese texto; leer “La carretilla roja”, de William Carlos Williams, como se leería, imaginariamente, un poema de Gustavo Adolfo Bécquer: hacer escuchar un poema objetivista en otra escala, decididamente afectada por la declamación, estilizada, incluso exagerada. La escucha opera, acá, entonces, como un elemento que no puede suprimirse a la hora de pensar la operatoria de reescritura.

Quiero decir: por supuesto, no es lo mismo *leer* un poema de cualquiera de los poetas mencionados que *escucharlos en vivo*. La escucha viene a acoplarse al poema ya no como exterioridad o como suplemento sino como un mecanismo que define la direccionalidad fundamental de su sentido, una clave sin la cual sería *insuficiente* leerlo. Dicho de otra manera: la lectura textualista nos dicta que Pontoni reescribe a Williams, pero no nos deja oír en qué escala se encuentra afinada dicha operación. Distinto sería, por ejemplo, si Pontoni reescribiera a Williams y leyera el poema de un modo monocorde, imitando el mismo estilo Williams. En la versión que escuchamos en vivo, por el contrario, la reescritura convoca, necesariamente, una *revocalización*: como si no existiera la posibilidad de una intertextualidad sin su correspondiente correlato vocal. Creo que a partir de acá se podría releer esa idea en la que Bajtin insiste en “El problema de los géneros discursivos” según la cual “la entonación expresiva es un rasgo constitutivo del enunciado” (2002, p. 275). Por otro lado, Pontoni, en efecto, no lee sus poemas sino que los recita⁵: en el recitado clásico

⁵ Es importante señalar que el recitado de memoria es muy frecuente en las lecturas en vivo de poesía en Argentina: Daiana Henderson, Mariano Blatt, Milton López, Tálata Rodríguez, Alejandra Saguí, Bernardo Orge, entre muchos otros poetas jóvenes, en un momento de la lectura en vivo –o incluso a lo largo de la lectura entera– recitan de memoria uno o más poemas.

–incluso en los movimientos de la mano de Pontoni– podemos ver el gesto de independizarse de la preponderancia de la letra impresa. Algo en la irrupción excéntrica del viejo recitado genera el efecto de la improvisación: la idea de que el texto o bien no existe como elemento determinante de lo que escuchamos o existe de un modo flexible, franqueable.

Sin embargo, no quisiera que las voces tónicas fueran entendidas como una homología estructural de aquellos *fundadores de discurso* a los que se refiere Michel Foucault (2010) en *¿Qué es un autor?* Por el contrario, quisiera pensar esas voces como plataformas singulares de sampleo, de mezcla, parecidas a la actividad del DJ que describe Nicolas Bourriaud: Durante su *set*, un DJ toca discos, es decir, productos. Su trabajo consiste a la vez en proponer un recorrido personal por el universo musical (su *playlist*) y enlaza dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces al igual que la construcción de un ambiente (actúa en caliente sobre la multitud de bailarines y puede reaccionar ante sus movimientos). Además, puede intervenir físicamente el objeto que utiliza, practicando *scratching* o por medio de toda una serie de acciones (filtros, regulación de los parámetros de la consola de mezcla, ajustes sonoros, etc.) (...) Así se percibiría el estilo de un DJ por su capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido) (2009^a, p. 43).

La tónica de las voces podría pensarse, luego, desde la idea de estilo pero no en términos literarios sino en términos estrictamente musicales: formas sonoras reconocibles, *ritornelos poéticos*, en el sentido de sonoridades asociadas a las lecturas en vivo y los festivales de poesía entendidos, a su vez, como territorios de asentamiento de esos ritornelos. No es casual que la descripción del DJ que efectúa Bourriaud coincida con la definición de ritornelo desarrollada por Deleuze y Guattari (2002): “¿Qué es un ritornelo? *Glass harmonica*: el ritornelo es un prisma, un cristal de espacio-tiempo. Actúa sobre lo

que lo rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. El ritornelo también tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que lo rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas” (2002, p. 351). Ritornelo es una palabra italiana que significa “pequeña repetición”, “pequeño retorno”. Pienso la repetición del ritornelo como un estado de sensibilidad auditiva que predispone el eco de las voces tónicas entre sí, el reenvío de unas a otras, una repetición/retorno de unas en otras, movimiento a partir del cual se delimita la lectura de poesía como un territorio vocal determinado: una *harmónica de cristal*, instrumento cuyo sonido se produce por medio de un mecanismo parecido al de la máquina de coser, un tejido no-textual, un tejido de cuerdas sonoro, en la misma medida vocal y auditivo.

En definitiva, lo que se escucha en las lecturas de poesía –no siempre, pero con acentuada frecuencia– es precisamente esas masas vocales organizadas de asociaciones indirectas, la tónica de esas voces, su escala de fondo, su sonido colectivo reconocible, relativamente estable, un consenso sonoro, eso que vuelve –como variación, pero vuelve– en cada una de las puestas en voz: la música del territorio. Jean-Luc Nancy recuerda, en este sentido, que “lo sonoro es tendencialmente *metéxico*: del orden de la participación y el contagio” (2007, p. 54). A su vez, Byung-Chul Han sostiene que “la escucha tiene una dimensión política. Es una acción, una participación activa en la existencia de otros” (2017, p. 49). Esto no quiere decir, por supuesto, que todos los poetas lean igual: eso sería reducir el acontecimiento. En cambio, la idea de las voces tónicas permitiría volver sensible, me parece, algunas recurrencias comunes: la artificialidad y la impostación paródica como tonos dominantes; la brevedad de las lecturas, su tendencia a la intensidad antes que a la extensión; el recitado de

memoria como declaración de independencia de la letra impresa; la entonación melodiosa que busca un sonido diferencial con respecto a formatos coloquialistas o relacionados con los usos de la voz en el habla comunicativa diaria, a la vez que implica una resistencia –por no decir un rechazo casi total– de tonalidades neutras o monocordes; la apelación, por medio de la voz, a ciertas reacciones afectivas claras del público –en donde me atrevería a decir que la comedia prima sobre la tragedia–; la arenga, la declaración condensada al estilo Twitter y las cadencias sentenciosas que, a su vez, conviven con tonalidades light, casuales, despreocupadas; la filiación con géneros musicales populares como el reggaetón, la cumbia, el trap y el hip-hop. En definitiva: lo que se escucha en las lecturas de poesía, como recurrencia, son tramas de ritmos, tipos de escansiones de los versos, pliegues del tiempo y duraciones de los cortes, formas de dicción, ecos y timbres que forman parte de las voces tónicas entendidas como aquellas que participan de un acervo auditivo de herramientas dispuestas en común.

La posproducción de la voz: videopoemas en la red

Las lecturas de poesía tienen, entonces, sus singularidades moleculares: la experiencia de la duración de una lectura; la diferencia entre escuchar a un poeta, luego comprar su libro y leerlo en silencio; las reacciones del público –que oscilan entre la risa estrepitosa, una imperturbable atención flotante y su deriva final en los distintos tipos de aplausos–; los registros genéricos del tono del poema, que van –en una especie de arco maníaco depresivo– desde un humor standupero, *self confident*, pasando por cierto tono de seriedad clásica menos frecuente, hasta el poema-trágico-bajón. Como sea, lo cierto es que las voces tónicas, en el territorio de los festivales y lecturas en vivo, muchas veces se calibran sobre la marcha. Recuerdo una vez que leí junto a Luciana Caamaño y podía espiar su texto impreso. En un momento, pude ver un verso que decía “miralos, se ríen”; pero el público

de esa ocasión no parecía haber entrado en sintonía con el humor de Caamaño. Entonces, en todas las veces que ese verso se repetía, ella lo salteaba. En definitiva, ese verso existe solo cuando el público efectivamente se ríe: lo que genera un efecto en el reidor determinado, porque su risa pierde espontaneidad en la predicción calculada del poema. Por eso, habitualmente, cuando Caamaño lee ese verso, el público que ríe deja instantáneamente de reír.

Esto es lo que ocurre *en vivo*: forma parte del acontecimiento singular de las lecturas de poesía, junto con los ruidos de máquinas de café, la interrupción de mozos y mozas, el trastabilleo o errata vocal en algún verso por parte del que lee, el ruido de un vaso que se rompe, toses, estornudos, murmullos, bebés que lloran, puertas que chirrían, bocinazos de autos en la calle y numerosos etcéteras.

Algo muy distinto ocurre cuando cambiamos de territorio y pasamos de cierta “frescura” del sonido en vivo a la rigidez de un estudio de grabación. Quisiera detenerme, ahora, en los efectos vocales que se dan en el contexto de algunos videos que circulan por las redes, sitios de internet específicos o que se encuentran subidos en YouTube y en donde observamos lo que podríamos denominar *la posproducción de la voz*: voces grabadas en formato digital hilvanadas con imágenes de video.

El video “Como una rolinga”, de Tálata Rodríguez, empieza con estos versos: “Lo que va es la lengua afuera, dijo/ y tiró el libro sobre la mesa”. Vemos a Tálata con unos lentes ostentosos. Atrás, un pequeño santuario con la virgen de Luján, amurada a la pared. Estos primeros versos son pronunciados en tiempo real por Tálata, que mira la cámara de frente; pero luego ella gira su cabeza hacia la izquierda y, a pesar de que su boca está cerrada y su cabeza empieza a encarar el fuera de campo –aunque todavía podemos verla,– su voz sigue de largo, se independiza de su boca con los siguientes versos: “me quedé pensando/ en esa boca rolinga”. Habría, entonces, tres bocas: la boca de Tálata que vemos recitar esos primeros versos; la segunda boca de Tálata,

cuya voz en off dice los versos siguientes mientras la primera boca se mantiene cerrada; y la boca rolíng. Esta tríada de bocas y sus disgregaciones sucede en distintos momentos a lo largo del video: momentos en donde vemos a Tálata recitar de memoria el poema, momentos en donde la voz en off y la boca de Tálata se superponen pero no coinciden, y momentos en donde vuelve, en el poema, el tema de la boca y la lengua. Además, el escenario principal es nada más y nada menos que la cancha de Boca. Bocas, entonces, que se multiplican por cuatro y proliferan, que se superponen y se desplazan, que coinciden y no (en otro video, de nombre “Tanta ansiedad”, directamente vemos un primerísimo primer plano de la boca, la lengua y los dientes, y alrededor un fundido en negro, durante todo el recitado del poema). Esas bocas se pronuncian siempre en la cancha como territorio, con su sonido ambiente, a la vez que se distinguen de ella por efecto de la edición de video: la cámara llega a captar planos detalle de la mano de Tálata, que marca los cortes de verso con su movimiento, en un gesto parecido al del rap, pero suavizado. Tálata nunca desaparece y la multitud o las personas de fondo no llegan en ningún momento a fundir su imagen en la masa. Esto produce un *efecto protagónico*: el video, de hecho, se parece mucho a un videoclip musical, y Tálata, consecuente, tiene algo de estrella de rock. Si en una lectura en vivo la boca del poeta es siempre una y la misma, la posproducción de la voz, en cambio, produce una plusvalía estética que hace que la voz territorialice en otras bocas que se pronuncian como desplazamiento alrededor de contextos y objetos que no son los de las lecturas en vivo.

En otro de sus videos, titulado “Bob”, que esta vez tiene como escenario el subte, se registran aproximadamente cinco comienzos fallidos del primer verso, en los que Tálata se confunde y vuelve a comenzar. El gesto de dejar los fallidos imprime cierta idea de “naturalidad” que, como efecto rebote, acentúa la artificialidad de la escena: esa búsqueda del tono para el video está excluida del tipo de erratas que

sucedan en vivo, en una lectura de poesía. Ningún lector comienza su poema cinco o seis veces, como ante una prueba de cámara. Como mucho, en vivo podemos llegar a escuchar un comienzo fallido –dos o tres ya suena exagerado– y el poema se precipita como viene. En la posproducción de la voz, entonces, la naturalidad se transforma en artificio. Y si bien no hay voz en off –salvo en un segundo del comienzo en donde se escucha un adelanto del primer verso muy bajito–, por momentos la voz de Tálata aparece en *reverb*, con *delay*, la voz doblada en forma de eco, a modo de breve canon –parte contrapuntística de una composición musical que se da entre dos o más voces dispuestas de manera separada por un intervalo temporal.

En “Autopista al infierno”, la voz se pronuncia en un taller mecánico y, directamente, su modulación es actoral: hay extras a los que se dirige el poema, hay una escenografía elaborada, hay un vestuario razonado –Tálata aparece con unas antiparras de seguridad y un traje de mecánico– y hay acciones como el pulido de piezas y el ajuste de tuercas que suceden en paralelo al recitado del poema. El video termina con el tarareo de un tema de AC/DC que empalma con la canción original, como si se tratara del final de una película. El carácter cinematográfico del conjunto –que incluye los créditos al final– acentúa el pulso de guión que tiene el poema, pero también la posibilidad de un tipo de espectacularidad difícil de generar en una lectura en vivo. Fan de Boca, chica rockera que escucha Bob Dylan, mujer que trabaja en taller mecánico, las pieles de la voz se vuelven camaleónicas en la sucesión dinámica de los personajes y el poema se carga ya no de un halo performático sino estrictamente actoral y espectacular.

Algo muy distinto sucede cuando miramos algunos videos de Luciana Caamaño: “Cuando te golpeás”, “Por un borde” y “Acá debería haber el título de un poema”, todos realizados de la misma manera, a partir de un plano fijo de celular que apunta a distintas estatuillas de cerámica en miniatura contra una pared naranja. La posproducción de

la voz, en el caso de Caamaño, apunta a otro lado: el poema es leído en vivo en paralelo al armado de la escena en miniatura, estática, y la atención, en un momento dado, pasa de la imagen a la voz. La voz que escuchamos es lo que Mladen Dólar (2007), retomando a Michel Chion, llama “voz acusmática”: la voz cuya fuente no vemos, voz sin cuerpo, o con un cuerpo fuera de campo, que puede tener efectos divinos y siniestros. Ahora bien, en este caso, los videos de Caamaño parecen pequeñas declaraciones de principios: la idea de la imagen como adorno, como estatuita, como un decorado kitsch casi sin incidencia sobre el poema que se lee, como si algo en esa posproducción de la voz impugnara la posproducción reduciéndola a sus mínimos atributos: fantasías luminosas sobre un mantel floreado que parecerían parodiar, desde su declarada rusticidad, las grandes producciones de la poesía.

Por fuera de los dos arcos que marcarían respectivamente los videos de Tálata Rodríguez y Luciana Caamaño, en algunos intermedios encontramos puntos en común: los videos de Mariano Blatt de los poemas “No existís” y “Papelitos de locura”; el video “Correría”, de Deni Rodríguez Ballejo; los dos videos de “Idas y vueltas”, título que llevan las intervenciones de Daiana Henderson en el ciclo de Literatura Expandida del Fondo Nacional de las Artes, donde se invitó a seis poetas a escribir acerca de las relaciones existentes entre su poesía y el territorio, bajo el título general *La obsesión del espacio* –videos que se encuentran en el sitio Nau Poesía, administrado por Marcelo Díaz; e incluso la “Llegada a Santiago de Chuco”, de Diego Vdovichenko, o el “Suárez tour”, de Carolina Rack, ambos videos sin poema; todos ellos, decía, tienen algo en común: el desplazamiento por un territorio, en tren, en bicicleta, en auto o a pie.

Desde Walter Benjamin (2002), pasando por Guy Debord (1999) hasta Michel De Certeau (2010), se ha teorizado el lugar del desplazamiento en la ciudad y sus relaciones con el arte y la literatura. Nicolas

Bourriaud se refiere, directamente, a una *estética radicante* que tiene al errante urbano como figura central de la cultura contemporánea (2009b, p. 56). El radicante, dice Bourriaud, es que aquel que...

se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se *traduce* en términos del espacio que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro (p. 57).

Otra vez, si las lecturas de poesía exhiben un coeficiente de territorialización alto, en tanto están situadas y emplazadas en un espacio físico, la posproducción de la voz permite desterritorializar las voces y ponerlas en movimiento, para reterritorializarlas en espacios concretos pero dinámicos, atravesados por imágenes de recorridos, rutas, calles, barrios. En los videos de Blatt y Rodríguez Ballejo, reaparecen las canchas de fútbol, las vías del tren, las paredes grafitadas; en los videos de Henderson es la entrada a Rosario, las rutas, las circunvalaciones, las estaciones de servicio; en Vdovichenko y Rack, las imágenes se suceden desde la ventanilla de un auto, sin poema, como si el desplazamiento y el punto de vista adoptado ejercieran, por sí mismos, el efecto de lo poético.

Punctum auricular

Volvamos al poema de Denise Levertov (1987), al cementerio de la voz: el territorio clausuraba, por sus características estructurales, toda posibilidad de respuesta pero, a la vez, por interdicto de la creencia, abría, sin embargo, la posibilidad de una escucha inhumana, muda, silenciada. La escucha poética, como vimos, es una escucha que opera por contagio, por *pregnancia*, por relaciones ya no intertextuales sino *intervocales*. La escucha poética opera, en el marco de las

lecturas de poesía pero también en las instancias de posproducción de la voz, como registro, como archivo sonoro, al captar fenómenos auditivos singulares del lenguaje; por otro lado, asimismo, intercede como audífono: vuelve audible una tónica común, un sistema de afinación relativamente estable, que admite replicas, contrapuntos y variaciones. En su libro *La interferencia* (1972), Michel Serres define a la escucha como “la detección de una señal entre el ruido de fondo” (Serres, 2000, p. 188). Habría algo apuntalado, entonces, en toda escucha poética: una recolección de acentos auditivos que el oído capta, aprehende, como en un pellizco sonoro.

La escucha poética, entonces, como parecen encontrarse en la búsqueda de lo que podríamos llamar un *punctum auricular*. Roland Barthes define al *punctum*, precisamente, como un fenómeno carente de organicidad: “ese azar que [en la foto] me despunta” (Barthes, 2004, p. 59). Si el *studium* está organizado como un saber determinado y establecido, en tanto “emoción impulsada racionalmente por una cultura” (p. 57), el *punctum* en cambio no tiene una dimensión y una escala muy diferentes: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (p. 59). Si desplazamos el centro visual que organiza la metáfora para pensar en términos de escucha, el *studium auricular* sería, luego, el equivalente de un saber de la medida: la métrica; mientras que el *punctum auricular*, en cambio, sería la percepción punzante de ritmos en común, de cadencias que advienen al oído sin premeditación pero de manera recurrente, que se vuelven audibles más allá de una racionalidad. Por otro lado, el *punctum auricular* también permitiría recuperar una instancia aurática: la del carácter *irrepetible* de toda lectura en vivo.

No habría, entonces, un *legible*, en las poéticas contemporáneas, sin su correspondiente *audible*. Esto quiere decir que el sentido de un poema parece abrirse a su tonalidad, a su ritmo, a su dicción y a su timbre: la escucha como aquello que pasa de definir una instancia de

producción del poema como el dispositivo clave de su recepción. De este modo, la voz y la escucha, como objetos específicos de la crítica, parecen imponer nuevos desafíos para la circulación, la recepción y el abordaje de los textos poéticos: si los textos impresos ya no resultan la apoyatura exclusiva y privilegiada de la letra, si los soportes audiovisuales y las lecturas en vivo irrumpen en el campo poético con una preponderancia significativa, entonces la crítica habrá de aguzar su oído para leer a estos poetas.

Referencias bibliográficas

- Alemian, E. (2012). El nacimiento de la poesía. Revista Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/resenas/fernanda-laguna-el-nacimiento-de-la-poesia_0_BjMba7Mnv7e.html
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro: tratado filosófico breve*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1986). El acto de escuchar en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Blatt, M. (2012). *Poemas recitados. No existís*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Mp9IGROfz4g>.
- Blatt, M. (2020). *Poemas recitados. Papelitos de locura*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xRPDq8m3dgA>.
- Benjamin, W. (2002). “El flâneur” en *Ensayos* (Traducción de J. Aguirre, R. Blatt y A. Mancini). Tomo II. Madrid: Editora Nacional.
- Bourriaud, N. (2009a). *Postproducción* (Traducción de Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009b). *Radicante* (Traducción de Michèle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caamaño, L. (2015). *Poemas recitados. Por un borde*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=suGsF3oZsRo>

- Caamaño, L. (2016). *Poemas recitados. Acá debería haber un título de un poema*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OiZHwve_GOc
- Caamaño, L. (2019). *Poemas recitados. Cuando te golpeás*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MVRcoB6tUCA>
- Casas, F. (2017). *Recital poético: El pequeño mecanismo de los acontecimientos*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xjY6xcXkKE8>
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (Traducción de Alejandro Pescador). México: Universidad Iberoamericana.
- Debord, G. (1999). “La teoría de la deriva” en la *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Traducción de José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Manantial: Buenos Aires.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* (Traducción de Silvio Mattoni). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Gambarotta, M. (2018). *Poemas recitados. Martin Gambarotta virco poético*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BIvob0kHEJE>
- Garamona, F. (2016). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Iván Rosado.
- Han, Byung-Chul (2017). *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder.
- Henderson, D. (2018). *Poemas recitados I. Ciclo de Literatura Expandida del Fondo Nacional de las Artes*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AXL8zMuHxAQ>
- Henderson, D. (2018). *Poemas recitados II. Ciclo de Literatura Expandida del Fondo Nacional de las Artes*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PcDuEjcVY3Q>
- Laguna, F. (2011). *Lectura de la Poeta Fernanda Laguna*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ujdgip2Yz9o>

- Levertov, D. (1987). *Poems 1967-1972*. New York: New Directions.
- Levertov, D. (1992). Technique and Tune-Up. En *New and Selected Essays* (pp. 93-102). New York: New Direction.
- Miana, J. (1991). *Poemas recitados. 25 Festival Internacional de Poesía de Rosario*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Kx_Ayq7XguE
- Molina, C. (2015). La poesía como festival. *El jardín de los poetas, 1*, (1), 223-242. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3458>
- Monti, C. (2014a). *El camino de la liebre*. Rosario: Iván Rosado.
- Monti, C. (2014b) *Veriles*. Bahía Blanca: Vox.
- Nancy, J-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Olson, Ch. (1959). *Projective Verse*. New York: Totem Press.
- Perlongher, N. (2016). *Cadáveres*. Buenos Aires: Ediciones Kalos.
- Pontoni, S. (2016). *Poemas recitados. Festín mutante*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xs1GdTqHiUO>
- Pound, E. (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Fuentetaja.
- Rack, C. (2019). *Poemas recitados. Suárez tour*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vrWDRRveaUQ>
- Rodríguez Ballejo, D. (2015). *Poemas recitados. Correría*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dWo8ZiKcqhg>.
- Rodríguez, T. (2012). *Poemas recitados. Tanta Ansiedad - So much anxiety*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=i2cF1fyZOFc>
- Rodríguez, T. (2013). *Poemas recitados. Como una rolinga*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3bPsXkFqR2Q>
- Rodríguez, T. (2013). *Poemas recitados. Bob*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=N6nfrize3mA>
- Rodríguez, T. (2013). *Poemas recitados. Autopista al infierno*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FVS4c1FL1JA>
- Serres, M. (1972). *La interferencia*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.

Vdovichenko, D. (2019). *Poemas recitados. Llegada a Santiago de Chuco.*

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vjK7Y15no7w>

Wittner, L. (2017). *Poemas recitados. El origen.* Youtube. [https://www.](https://www.youtube.com/watch?v=L7tBV9X3yjQ)

[youtube.com/watch?v=L7tBV9X3yjQ](https://www.youtube.com/watch?v=L7tBV9X3yjQ)

Williams, C. W. (1993). *Poemas recitados en Ubuweb Sound.* [https://](https://www.ubu.com/sound/wcw.html)

www.ubu.com/sound/wcw.html

Experiencia temporal y espacial
trans-territorio: Viajes por la tradición,
las culturas, los géneros

Mutaciones del símbolo en la poesía latinoamericana de entresiglos (XIX-XX)¹

Carlos Battilana

A lo largo del tiempo, los símbolos no sólo fueron la condensación de movimientos culturales, artísticos y literarios, sino que también se constituyeron en signos de época. Hubo momentos que encarnaron corrientes poéticas, este es el caso de un movimiento crucial que anticipó los caminos de la poesía contemporánea, el *simbolismo*. Los símbolos de esta escuela son algo distintos que los del sentido corriente, ya que la especie más habitual de símbolo es convencional y fija y, en cambio, en el caso del simbolismo se refiere al vago campo de las sensaciones y a la tentativa de acercar los efectos de la poesía a los de la música (Wilson, 1989, p. 24).

Estas “Correspondencias” (2005, p. 8), que remiten al famoso poema de Charles Baudelaire, pueden ser leídas como su acta de fundación ya que, como “ecos que se confunden de lejos”, los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden entre sí y son indicios sensitivos de una realidad profunda que unifica los símbolos (Aguirre, 1983, pp. 39-40). En este poema se visualizan “bosques de símbolos” que

¹ Un adelanto de este trabajo se publicó con el título: “¿Cómo leer un símbolo? La poesía latinoamericana de entresiglos”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Para la publicación de este volumen, reescribí los contenidos, incorporé nueva bibliografía crítica y amplí su extensión.

aluden a las formas analógicas entre las cosas. La concepción analógica en términos poéticos concibe al mundo como un ámbito regulado por un principio rítmico.

Las correspondencias y las analogías, finalmente, no son más que las manifestaciones del ritmo universal. (Paz, 1990, p. 97). Si bien los símbolos no expresan necesariamente significados unívocos y categóricos, sí delimitan un campo de significaciones y un imaginario ideológico. En el presente trabajo nos interesa indagar el símbolo del ave que se asienta en una extensa genealogía, desde la cultura griega al Renacimiento, con diversas proyecciones hasta la era moderna; época en la que también atraviesa la historia de la poesía: del cuervo de Poe a las golondrinas de Bécquer, del ruiseñor de Keats al albatros de Baudelaire.

El símbolo del cisne, de larga estirpe en la cultura occidental, es uno de los signos cruciales del periodo modernista latinoamericano. Si bien muta y, paulatinamente, se historiza, el emblema císnico es decodificado por el público en base a guiños y contraseñas previas. Del modernismo a la vanguardia hay una progresiva transformación de símbolos de naturaleza ornitológica con alcances significativos y variados.

Los aspectos simbólicos del poema pueden convertirse, según la época, en un código compartido con el público lector o en un código insular, propio del sujeto lírico. En este último caso, el hermetismo poético se presta a una interpretación plural y hasta contradictoria por parte de los lectores y, a menudo, a su perplejidad. La noción de símbolo abarca distintas disciplinas y se despliega en distintos imaginarios del saber. En el campo de la semiótica, Charles Peirce lo abordó extensamente en sus investigaciones. Consideró el signo en términos de proceso. El signo representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Tiene como rasgo ser una entidad que representa a un objeto no en todos sus aspectos sino sólo con referencia a una suerte de idea. La potencialidad constitutiva del signo sería la de crear un signo

equivalente o más desarrollado. En este sentido, el signo no deja de ser una acción dinámica: el ámbito de producción de nuevas significaciones. Al estar en lugar de algo, el signo sería la marca de una ausencia (Rosa, 1978, p. 98). Como tipo de signo que es, el símbolo designa la realización de un convenio o contrato. Peirce, al considerar la segunda tricotomía, propone al símbolo como un signo “nacido por convención”, puramente arbitrario en relación al objeto representado (1974, p. 12). En este sentido, lo postula como una entidad establecida por una ley cultural.

En términos literarios, el símbolo condensa ciertos alcances estéticos y establece relaciones con determinados lenguajes y, en consecuencia, con cierta visión del mundo. La imagen del símbolo no está dada naturalmente, sino que, por motivos de diversa índole, se establece un vínculo entre el significado figurado y otro literal (di Stefano, 2006, p. 11). El poeta que postula un símbolo se propone aproximar series semánticas alejadas. Procura establecer cierta afinidad construida entre, al menos, dos términos fijos y cerrados, o articular relaciones entre un elemento preciso y otro incierto (Vianu, 1967, p. 115). En el presente trabajo, el símbolo se propone como base de un previo acuerdo cultural, pero también, en un aspecto -la referencia vanguardista- como un acuerdo potencial que aún no cristalizó en todos sus aspectos: nos referimos a los símbolos privados del poeta.

Mutación del símbolo: Rubén Darío

1916 es el año de publicación de *El espejo de agua* del chileno Vicente Huidobro, *plaque* con la que comienza, formalmente, la vanguardia latinoamericana. Es el aún tímido poemario creacionista de “No cantéis la rosa, oh Poetas, / hacedla florecer en el poema” (2011, p. 13). Tímido, pero crucial. Un complejo proceso de recepción se configura hasta llegar este momento, el cual representa un límite y una apertura. Entre el movimiento modernista, que inicia Martí e intensifica Rubén Darío, y las vanguardias, desplegadas de modo

franco a partir de la segunda década del siglo XX, acontece una etapa de transición. Es un período que baja la modulación musical y, sobre todo, la estridencia de los epígonos del poeta nicaragüense, aunque se conservan formas métricas y estróficas regulares. Se lo llamó posmodernismo. Antes, el modernismo había importado un lema de la tradición occidental —el cisne— y, a su vez, lo había recreado con inflexiones vernáculas. Tuvo su esplendor y, también, su ruina. Darío, quien había cantado al cisne y quien lo había sacralizado, fue quien recurrió tempranamente al emblema del búho. Mediante esa clase de intuición que lo caracterizó, Darío se adelanta a la nueva generación y nombra al ave clarividente y nocturna. Los nuevos poetas intentarán reemplazar el emblema anterior y, de ese modo, condensar lo que se llamaría el periodo posmodernista. Si bien apela circunstancialmente al búho, Darío nunca traicionará al símbolo amado. En su caso, el cisne se transforma, pero nunca se reemplaza.

El poema en el que Darío menciona al búho se llama “Augurios”, y está incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Al referirse a ese poemario, en *Historia de mis libros* (1909), Darío escribe: “Y con todo, en varias partes afirmo la sabiduría del búho” (1991, p. 153). Si bien llegó a dar cuenta de este pájaro mitológico, en una de sus autobiografías definiendo con empeño el signo que había elegido casi toda su vida: “Por el símbolo císnico torno a ver lucir la esperanza para la raza solar nuestra” (Darío 1991, p. 153). El sacro y gélido cisne de *Prosas profanas* (1896) ha mutado en *Cantos de vida y esperanza* en un signo de cariz histórico. Será un signo de resistencia construido desde la enunciación poética continental: “mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes” (1977, p. 244) anota en el “Prefacio”. El cisne áureo y aristocrático se politiza, progresivamente, y se constituirá en la figura que defiende la cultura de lengua española y su inflexión latinoamericana.

En el periodo transicional del posmodernismo, que se inicia con *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones, se ponen en crisis

los presupuestos y los tópicos modernistas que representaban el ideal del movimiento, y se introduce, paulatinamente, un discurso de tono bajo, en ocasiones irónico y coloquial. El mexicano Enrique González Martínez incluye en *Los senderos ocultos* (1911) un famoso soneto en el que se exalta radicalmente la figura del búho en detrimento del cisne y con el que intentará condensar, de manera imperativa, la nueva experiencia estética:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.
(2010, p. 12).

Se puede conjeturar que González Martínez leyó unos años antes el citado poema “Augurios” de Rubén Darío. El poeta nicaragüense había escrito:

¡Oh búho!
Dame tu silencio perenne,
y tus ojos profundos de la noche
y tu tranquilidad ante la muerte.
Dame tu nocturno imperio
y tu sabiduría celeste,
y tu cabeza cual la de Jano,
que, siendo una, mira a Oriente y Occidente.
(1977, p. 285).

Ya lo dijimos: Darío alabó al búho sin agraviar al ave blanca y majestuosa. González Martínez, en cambio, con la publicación de *Los senderos ocultos* y, posteriormente, de *La muerte del cisne* (1915), repudia el “engañoso plumaje” de belleza superficial en favor de un modelo “sapiente”, lejos de la apariencia formal y del preciosismo estético. Lo paradójico es que escribió su poema-manifiesto bajo la forma

clásica, la estructura fija del soneto. Darío se diferencia claramente en la perspectiva y en la actitud. Sin la necesidad de estrangular al cisne, lo resignifica. De la defensa de un arte desinteresado y aristocrático, pasa a un fuerte componente civil en defensa de la cultura latinoamericana.²

Darío intuye “brumas septentrionales”, la amenaza norteamericana y su creciente influencia regional. Considera, amparado en la fidelidad artística de los cisnes, que la *forma*, siempre, es un componente de alcance ideológico:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
(...)
He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habéis sido los fieles en la desilusión,
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león...
(1977, p. 263).

Darío habilita la coexistencia de dos símbolos que, en el fondo, representan dos actitudes poéticas en el interior de un proceso literario que comienza a revisar su estética y a desplegar una autoconciencia crítica.³ Juzga inútil la confrontación: “El amor a esta bella ave simbólica desde antiguo (...) ha hecho que (...) nos haya censurado un crítico hispanoamericano, anteponiendo al ave blanca de Leda el ave sombría, aunque minervina: el búho” (Darío, 1991, p. 153). A pesar de estas oscilaciones, si consideramos el proceso de recepción del auditorio, la oposición de los símbolos propuestos no supera el tipo de

² Véase Gertel (1993).

³ En el contexto de la modernidad occidental, es significativo señalar que Baudelaire ya había dedicado sendos poemas a estas figuras simbólicas en *Las flores del mal* (1857). Véanse los poemas “Los búhos” y “El cisne”. Sobre la forma concebida en términos ideológicos, véase Adorno (1983).

significación analógica a través de una pugna de mitos: el cisne refiere el ideal artístico; el búho, la capacidad de ver en lo oscuro, según el mito de la diosa Atenea.

El cisne no se reduce a “una unidad de significación” (Salinas, p. 65), desde ya, pero sí a un imaginario reconocible. Posee una dimensión doble: es una criatura evanescente, casi incorpórea e inmaterial, por momentos, y es el signo del goce sexual, en otros. Coexisten significaciones particulares en un universo común de carácter dual. En ese espacio de alternancia aparece la blancura extrema como pureza; el “cuello enarcado en forma de S” como proyección de misterio; la elegancia aristocrática y la belleza ornamental; la sensualidad amorosa y el placer físico en consonancia con el mito de Leda. Según Pedro Salinas, “el supremo valor simbólico del cisne está en su capacidad de pasar de lo más espiritual a lo más sensual” (1940, p. 70).

Tanto Darío como González Martínez construyen una simbología de consenso en el archivo global de lecturas mediante un sistema de referencias perteneciente a la mitología.⁴ La acusación del poeta mexicano va por el lado de la limitación y no de la potencialidad, ya que el cisne “pasea su gracia, no más”. El ave majestuosa es un mero decorado del paisaje, e incluso puede ser percibido como el paisaje mismo. La querrela entre los símbolos del cisne y el búho parece cosmética. La simbología proviene de la tradición helénica y consiste en atribuir a los signos un conjunto de significados, compartidos con el auditorio en el contexto latinoamericano.

En el caso de Darío, el escritor se apropia de una herencia –no sólo la tradición griega sino también la literatura francesa, el exotismo oriental, las culturas autóctonas– y reescribe sus sentidos. La sensibilidad modernista encuentra una inflexión de épocas, imaginarios y lugares distantes que surgen como extraños *paisajes de cultura*

⁴ Para un análisis de los símbolos mencionados en el contexto del modernismo, véase Salinas (1940).

(Salinas, 1978). Más que reverenciar las culturas recibidas, el poeta las descontextualiza y deconstruye. Esos paisajes inscriptos en los poemas son revitalizados por Rubén Darío en función de una experiencia enunciativa nueva, la experiencia americana:

¡Oh, Cisne! ¡Oh, sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó la gracia llena,
siendo de la hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.
(1977, p. 213).

Un cisne mexicano

Si retrocedemos en el tiempo, el cisne ya había hecho su aparición en la poesía latinoamericana. Durante el siglo XVII, en el reino de la Nueva España y en el contexto letrado barroco, Sor Juana Inés de la Cruz hace referencia al ave inmaculada. En las endechas “Que prorrumpen en las voces del dolor al despedirse para una ausencia” -según el epígrafe anónimo que antecede los versos- introduce la figura del cisne:

oye, en tristes endechas,
las tiernas consonancias
que al moribundo cisne
sirven de exequias blandas.
(1951, p. 201).

Incluye un ave en un contexto geográfico apartado de la metrópoli, importándolo de ultramar. Lo trae de un universo cultural que la poeta percibe cercano y distante al mismo tiempo, como si con ese gesto sospechara intuitivamente un recorrido posible para la lírica americana posterior. Escribe Esperanza Figueroa-Amaral:

A través de este cisne gongorino, el mito viene a enzarzarse en la América española, exótico en la tierra de los cóndores y de los tecolotles multifacéticos de los aztecas, sentando sus alas forasteras en la poesía nueva, donde toca naturalmente en las orillas de la artificiosa Juana de Asbaje (1974, p. 300).

Sor Juana, a pesar de ser una eximia exponente de un movimiento artístico surgido en Europa —la estética barroca— y de mostrarse diestra en el uso de sus procedimientos característicos, reconoce de modo taxativo su origen americano. Por eso, en otro de sus poemas, homenajea al “canoro cisne mexicano” cuando se refiere a su compatriota y colega Carlos de Sigüenza y Góngora.⁵ También impugnará las alabanzas que recibe desde el exterior la excelsa obra literaria que la propia monja había escrito. Rechaza las loas y los aplausos de los “Númenes divinos”, la de los grandes “Ingenios” europeos, mediante el recurso de la falsa modestia y una soterrada ironía. Elige una genealogía que la vincula con los “Indios herbolarios / de mi Patria”. Esa elección también es un ademán ligado a una poética de sesgo autóctono. Interpreta los panegíricos de las luminarias foráneas como auto-figuraciones vanidosas de los propios enunciadores:

La imagen de vuestra idea
es la que habéis alabado;
y siendo vuestra, es bien digna
de vuestros mismos aplausos.
(1951, p. 161).

Rechaza las lisonjas y establece vínculos estrechos con el habla de los nativos cuyas “mágicas infusiones” derramaron sobre “mis letras”. Juana demarca el ámbito literario y lingüístico, y confiere a sus congéneres, tanto indios como letrados criollos, un poder y una inspiración

⁵ Sobre la obra del letrado criollo Carlos de Sigüenza y Góngora (México, 1654-1700), véanse Leonard; Ruiz.

de la que se nutre su poesía (cfr. Zamora). La apropiación del cisne exótico, su resignificación que deviene en pájaro americano, y particularmente en cisne mexicano, y el diálogo vivificante con las voces de su tierra que hechizan sus versos, son gestos artísticos y lingüísticos que ratifican su identidad.

Inmersos en distintos contextos y movimientos artísticos, los autores fundadores de la lengua poética latinoamericana -como el caso de Sor Juana- reescriben emblemas de la tradición cultural de Occidente y se esfuerzan por atender las voces y las modalidades autóctonas. Este gesto representa un rasgo particular. Los códigos expresivos dominantes en zonas consideradas marginadas y subalternas suelen ser procesados de modo singular y subvertidos como una respuesta relacionada con una experiencia de alteridad y diferencia. De este modo, los poetas elaboran no sólo una visión del mundo sino, sobre todo, construyen la fuerza de una sensibilidad. En el periodo de entresiglos (atendiendo este paréntesis sorjuanino), en pleno contexto de la modernidad, el ademán artístico significativo de los poetas latinoamericanos será la desenfadada apropiación cultural en su propio ámbito de enunciación.

Un tercer término: César Vallejo

Las experiencias literarias diversas suelen construir vínculos subterráneos. Hacia 1918, César Vallejo hace un cambio poético fundamental con la publicación de su primer libro, *Los heraldos negros* (1953). Es un libro que yuxtapone estéticas divergentes: un lenguaje preciosista convive con otro de ascendencia coloquial. La crítica lo ha considerado un poemario de transición hacia un discurso desconocido, radical e inclasificable, como el de *Trilce* (1953).⁶ La influencia

⁶ Las primeras ediciones de los libros de César Vallejo son: *Los heraldos negros* (1918), Lima: sin mención editorial; *Trilce* (1922), Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría; *Poemas humanos* (1939), París: Les Editions des Presses Modernes.

de la retórica modernista persiste en el primer libro de Vallejo, pero su discurso comienza a enrarecerse. La indecisión y la incertidumbre dramatizan el momento de la enunciación poética: “Hay golpes en la vida, tan fuertes...Yo no sé” (1953, p. 23). Ese no-saber del primer verso del libro es la puesta en escena de una encrucijada. Inicia una ruptura con los símbolos de consenso encarnados en el modernismo y el posmodernismo en favor de un nuevo emblema. Se introduce otra referencia, pero ya no como signo de un eventual acuerdo colectivo. *Los heraldos negros* incluye otro signo cuyo principio constructivo sigue siendo el ave. El primer cuarteto del poema “Avestruz” de Vallejo dice:

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.
Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!
(1953, p. 30).

La convención sígnica resulta ya no el resultado de un convenio cultural, sino de un arbitrio del yo poético. La asociación, en este caso, no es parte de un contrato colectivo. En esta “falsa analogía o falta de analogía —escribe Martín Prieto en un estudio crítico dedicado al poeta peruano— entre un estado de ánimo lánguido y elegante, ciertamente modernista, como es la melancolía”, y un “ave tosca, gigantesca, incapaz de adornar los jardines de Versalles, como es el avestruz”; en esa “correspondencia arbitraria, debe reconocerse la voluntad de explorar una nueva sensibilidad poética, la que antepone el punto de vista particular a la convención literaria.” (1993, p. 21). El avestruz no será “una réplica afeada del cisne modernista” (p. 246), tal como postuló André Coyne (1968), sino que representa un cambio de modelo. Los emblemas propuestos del pasado como paradigmas de legibilidad se tornan en César Vallejo una reserva y un repliegue. El poeta no comparte códigos ni trabaja en favor de un acuerdo en el terreno del

sentido. El sistema simbólico del modernismo languidece y se desintegra. En *Trilce*, ya en plena vanguardia, el poeta directamente parece que no dispone de un código constituido, sino que lo trama en cada uno de los poemas del libro. Antes de Vallejo, la relación entre los términos provenía de una analogía reconocible y de una convención legitimada por la cultura clásica, que había demarcado sus significados.

En el caso del poema “Avestruz”, la melancolía se identifica con el ave por medio del sujeto poético. La identificación no se inscribe en una tradición letrada ni tiene lugar fuera de la autonomía del poema. El vínculo entre los términos comparados se da en la visión e imaginación del poeta. El símbolo ya no resulta evidente para el auditorio como previa afirmación de un acuerdo estético o cultural. Es privado y personal. En *Trilce*, en el extraordinario poema XXIV, aparece la figura del ñandú, un ave americana que el poeta asocia, en este caso particular, con la evocación: “El ñandú desplumado del recuerdo” (1953, p. 102). Un parentesco secreto parece articular las dos aves mencionadas (el ñandú y el avestruz), que se asemejan y se diferencian. La *melancolía*, relacionada con el avestruz, por un lado, acontece como un indicio “dulce” y filoso, alojado en la memoria; el *recuerdo*, relacionado con el ñandú, por el otro, se transfigura en una imagen que repone el pasado mediante la evocación imaginativa. Una trama de sentido supeditada a lo pretérito reúne ambas figuras, pero también matiza el vínculo.

Años más tarde, la figura del cuervo se agregará a esta saga ornitológica en un texto que tiene inocultables vínculos con un poema de Darío. Esa vinculación, más que por la armonía, opta por la disonancia, aunque el origen del poema sea el mismo: la imposibilidad de escribir y de designar de manera cierta aquello que el poeta se propone. Dos versos distintos surgen del mismo sentimiento de angustia. Uno de ellos es: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, de Rubén Darío (p. 240). El otro verso es: “Quiero escribir, pero me sale espuma” de César Vallejo, en “Intensidad y altura” (1953, p. 171). Am-

bos versos designan de modo extremo la enunciación poética. Refieren el mismo tema: la escritura como imposibilidad y como carencia. Y también como un borrador perpetuo. Pero la resolución que se da es opuesta en los procedimientos y en el sustrato estético. Del cuello arqueado del cisne que, a través de un halo de misterio, interroga al poeta, se pasa a la imagen negra de una pareja de cuervos que evoca, ya no el ideal, sino la “carne de llanto” y la “fruta de gemido”. El ritmo armonioso y el léxico preciosista del soneto de Darío se desquicia en el de Vallejo. La pareja de cuervos sustituye el ensueño y su fecundación remite a la imagen de un porvenir diferente para la poesía⁷.

Mientras Darío proponía, mediante citas cultas y referencias mitológicas, consolidar un símbolo como el cisne que, si bien no permaneció estático, al mismo tiempo se inscribía en la tradición, Vallejo cambia radicalmente el código. Este viraje no está reñido con la densidad y la originalidad modernistas. El autor peruano decide eludir la herencia y busca los símbolos en el ámbito textual de su propia singularidad. Resuelve la aparente oposición cisne/búho (la retórica preciosista y lujosa del modernismo y la austeridad clarividente y coloquial del posmodernismo) al desautorizar, justamente, esa antítesis que funcionaba como un complemento de mitos. Vallejo apela a un tercer término. El tratamiento poético, en este caso, no es un proceso dialéctico de síntesis de dos elementos opuestos. Hay un desvío. Se indaga un símbolo particular a contracorriente de la enciclopedia letrada del lector. El poeta peruano procura superar el modernismo. Y para lograrlo, amplía no sólo la enunciación del poema sino sobre todo su *enunciabilidad*. Esto es: reformula el sistema de funcionamiento del discurso poético en un momento histórico preciso (cfr. Foucault, 2015). Apela a un archivo que necesita una recodificación. No desecha imaginarios del pasado, pero les imprime una impronta personal hasta exasperar su sentido. El pacto de lectura se trastoca

⁷ Véase Zanetti.

pues el signo poético no condensa los protocolos de un acuerdo entre el poeta y el público.

Lejos de establecer un convenio, el emblema que propone Vallejo es patrimonio del propio poeta, sin puentes que lo inscriban en un linaje literario. En “Avestruz”, Vallejo dio una respuesta inicial al problema que constituía la herencia del modernismo. Esa respuesta supone, sin embargo, la existencia de *fundadores de discursividad*. Martí, Darío, y antes Sor Juana, forjaron una sensibilidad poética latinoamericana que se fue redefiniendo cada vez. La contracara artística es la consecuencia de un germen previo. Vallejo no dejó de dialogar con la obra de uno de esos fundadores: Rubén Darío. Por ese motivo, lo menciona como referencia continental en diversos textos poéticos y periodísticos. En su poema “Retablo”, de *Los heraldos negros*, lo describe como “Darío de las Américas celestes” (1953, p. 67). No obstante, la escritura de Vallejo trastocó completamente los paradigmas en los que se asentaba el discurso poético. Con su intervención, dio por finalizada una etapa en favor de un porvenir de la sensibilidad poética latinoamericana que todavía impregna nuestra contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Aguirre, R. (1983). *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Battilana, C. (2016). ¿Cómo leer un símbolo? La poesía latinoamericana de entresiglos. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, (9), 94-102. Recuperado a partir de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3812>
- Baudelaire, Ch. (2005). *No saciada sed*. Bogotá: Arquitrave Editores.
- Coyne, A. (1968). *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Darío, R. (1977). *Poesía*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Darío, R. (1991). *Historia de mis libros*. En *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- De la Cruz, J. I. (1951). *Lírica personal. Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- di Stefano, M. (2006). *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos.
- Figuroa-Amaral, E. (1974). “El cisne modernista”. En Homero Castillo (selección), *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos.
- Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gertel, Z. (1993). “El cisne: del signo imaginario al signo ideológico en la poesía de Darío”. En Richard A. Cardwell y Bernard Mc Guirk (Ed.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- González, E. (2010). *Antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huidobro, V. (2011). *El espejo de agua y Ecuatorial*. Santiago de Chile: Pequeño Dios editores.
- Leonard, I. (1984). “Prólogo”. En Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Peirce, Ch. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Prieto, M. (1993). “Introducción” a César Vallejo, *Los heraldos negros. Poemas juveniles*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Rosa, N. (1978). *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ruiz, F. (2018). “Prólogo” a Carlos de Sigüenza y Góngora, *Mínimas multitudes. Infortunios, motines y polémicas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Salinas, P. (1940). El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista). *Revista Iberoamericana*, II, (3). Recuperado

de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/808/1051>

- Salinas, P. (1978). *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.
- Vallejo, C. (1918). *Los heraldos negros*. Lima: Sin mención editorial.
- Vallejo, C. (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Vallejo, C. (1939). *Poemas humanos*. París: Les Editions des Presses Modernes.
- Vallejo, C. (1953). *Poesías completas (1918-1938)*. Buenos Aires: Losada.
- Vianu, T. (1967). “La metáfora simbólica”. En *Los problemas de la metáfora*. Buenos Aires: Eudeba.
- Wilson, E. (1989). El simbolismo. En *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)*. Barcelona: Versal.
- Zamora, M. (1995). América y el arte de la memoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1 (41).
- Zanetti, S. (2004). “El poema posible. Entre César Vallejo y Rubén Darío”. En *Leer en América Latina*, Mérida: El otro el mismo.

Entre bucólico y castellano: El *paisaje* agreste como clave de la *antimodernidad* de la poesía dispersa de Jacobo Fijman

Enzo Cárcano

Introducción

La labor poética de Jacobo Fijman (1898-1970) describe una trayectoria por demás singular en el panorama poético argentino del siglo XX: desde los tempranos escauceos con el modernismo de comienzos de los veinte, hasta la problemática y nunca suficientemente aclarada experiencia martinfierrista, desde el paso por *Número* y la “vanguardia católica”, hasta la reclusión en el hospicio, donde el poeta compuso la mayor parte de lo que hoy conocemos como su obra dispersa¹. A pesar de los ocasionales acercamientos a los referidos grupos y estéticas, la de Fijman es una poesía que tiende siempre al margen, ya que se aleja continuamente de los imperativos canónicos de su tiempo y se construye en función de otros centros. En especial, en su segundo y tercer poemario, de un Otro cuya búsqueda lírica configura lo que he

¹ Al día de hoy, la poesía no publicada por el autor en vida está recogida en Fijman, 2005, 2012, 2014, 2015 y 2019. Este último fue un libro concebido como tal por el poeta, quien pensaba publicarlo con la ayuda de su amigo Osvaldo Horacio Dondo, entonces director general de Bibliotecas y Publicaciones Municipales de Buenos Aires. La muerte de este en 1962 frustró finalmente el proyecto.

llamado la “mística”² fijmaniana, lenguaje que alcanza en *Estrella de la mañana* (1931) su más alto grado de formalización (Cárcano, 2019). Si en este libro y en el que lo precede, *Hecho de estampas* (1929), casi toda referencialidad está evadida en favor de un reducido número de símbolos, es posible leer, en parte de la producción anterior y posterior, la configuración paulatina de un *paisaje* agreste que oscila entre la estilización bucólica³ y la exaltación de una antigua virtud ligada a ciertos lugares. Insinuado tibiamente en *Molino rojo* (1926), este *paisaje* se asocia repetidamente con la región de Castilla, apenas delimitada con unos pocos atributos esenciales. Asimismo, con él se imponen paulatinamente un tiempo impreciso —remoto o legendario—, y formas populares antiguas, como la canción, el romance, la égloga o el madrigal —aunque solo sea nominalmente en los títulos—. A la vez, en los ensayos y relatos que Fijman publica en *Número*, y en un poema anterior a este período, se advierte un decidido rechazo por la urbe moderna, vista como escenario de degradación, violencia y vorágine. En el presente trabajo, propongo leer esta particular concepción espacial a partir de la noción de *paisaje* de Collot y a la luz del concepto de *antimodernidad* —que introdujo Jacques Maritain y que sistematizó mucho después Antoine Compagnon—, para comprender mejor cómo este eje puede servir para reafirmar la cohesión de la producción lírica fijmaniana.

Del paisaje a la antimodernidad

Desde hace algunas décadas, el estudio del espacio en la literatura y, en general, en las ciencias sociales y las humanidades, ha cobrado un interés sustancial, lo que ha llevado a muchos a hablar de un *giro*

² Sentido traslaticio del término que designaba, siguiendo a Michel de Certeau (2006), un *modus loquendi* específico hoy perimido.

³ Esto, a mi juicio, no implica que la de Fijman pueda ser catalogada como “poesía bucólica” o “poesía pastoril” sin más.

espacial o *giro geográfico* (cfr. Puppo, 2013, pp. 15-18). Se trata no solo de un cambio de perspectiva, sino, en palabras de Michel Collot, de una auténtica “mutación epistemológica general” (2015, p. 60), que ha llevado a instalar la espacialidad en el centro de discusiones en las que antes ocupaba un sitio más o menos marginal: el tiempo y la historia, los modos en los que conocemos y nos interrelacionamos, las estrategias de resistencia a las hegemonías, entre tantos otros. Y es que el espacio ya no se concibe como una masa inerte y dada, como un mero marco de actividad, sino, por el contrario, como una construcción dinámica que afecta y es afectada por el hombre. Las orientaciones de los enfoques que se abocan a considerar el espacio en la literatura son diversas y hacen hincapié en distintas modalidades de interrelación entre lo literario y lo espacial. A propósito, Collot ofrece una interesante clasificación: para él, por una parte, está la *geografía de la literatura*, que “estudia el contexto espacial en el que se producen las obras” (2015, p. 63); por otra, la *geocrítica*, esto es, el “análisis de las representaciones literarias del espacio que podemos trazar a partir del estudio del texto o de la obra de un autor, y ya no de su contexto [...], una geografía más o menos imaginaria” (p. 67). Finalmente, la *geopoética* designa al estudio de “los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios” (p. 63). Independientemente de la perspectiva teórica que se adopte, Collot subraya la necesidad de advertir que “... el espacio no es para los escritores solo un marco exterior, sino que representa valores y significaciones de su imaginario más íntimo e introduce un potencial considerable de invención lingüística y formal” (p. 75). A partir de esta premisa, el investigador retoma y profundiza la noción de *paisaje* de Jean-Pierre Richard, que:

no designa evidentemente el o los lugares donde un escritor ha vivido o viajado y que ha podido describir en su obra, sino una cierta imagen del mundo, íntimamente ligada a su estilo y a su sensibilidad: no tal o cual referente, sino un conjunto de significados y una construcción literaria (p. 69).

Como se advierte, el *paisaje* se resiste a ser pensado sin más como el trasunto ficticio de un espacio empírico o como la invención *ex nihilo* y arbitraria de un artista; condensa, más bien, un doble movimiento, una “modelización recíproca del mundo y de la obra” (p. 67) que hace a la composición del paisaje “inseparable del texto” (p. 69). El desarrollo de esta relación bidireccional llevará a Collot a hablar de un *pensamiento-paisaje* (2011). Más allá de estas últimas derivas teóricas, me interesa subrayar la operatividad del concepto de *paisaje* para abordar la construcción de los espacios agrestes en la poesía fijmaniana, que encarnan, como intentaré exponer, una cosmovisión *antimoderna* que se completa con la lectura de los relatos y los ensayos del autor.

Aunque probablemente no haya sido el primero en emplearlo, el término *antimoderno* se difundió en los años veinte del siglo pasado, en buena medida gracias al libro homónimo de Jacques Maritain, publicado originalmente en 1922 y ampliado en 1926. A diferencia de lo que puede sugerir la expresión a primera vista, según declara el pensador francés en el Prólogo, “lo que aquí denomino *antimoderno* también podría haber sido llamado *ultramoderno*” (2019, p. 15). La razón de esta curiosa homologación reside en el carácter a la vez inmutable y adaptativo del catolicismo, por lo que este (en particular, la doctrina neo-tomista que Maritain desarrollará) debe ser entendido como auténticamente moderno, mientras que la modernidad a la que se opone (aquella que tiene como hito inicial a la Revolución francesa) es “a pesar de las grandes palabras y de las apariencias del decoro, una reivindicación pura y simple de barbarie” (p. 19). No se trata, claro, de un rechazo sin más de todo lo transcurrido entre 1789 y 1922, sino del afán de originalidad en detrimento de la verdad, de la falsa moral y del desprecio por el pasado; “pero si se trata de salvar y de asimilar todas las riquezas que pueden ser acumuladas en los tiempos modernos, de amar el esfuerzo de los que buscan y de desear las reno-

vaciones, entonces nada deseamos tanto como ser *ultramodernos*” (p. 21). Como se advierte, lo *antimoderno* es, para autores como Maritain (2019), una reacción o resistencia contra las actitudes —la fe en el progreso indefinido— o corrientes —el racionalismo, el positivismo, el materialismo, entre otras— que desconocen las —según él— verdades inmutables del catolicismo.

En *Las cinco paradojas de la modernidad*, Antoine Compagnon sostiene que el rasgo saliente de la *tradición-traición* moderna radica en su volverse crónicamente contra sí misma; por tanto, no cabe estudiarla más que como una negación continua que se despliega, a lo largo de su historia, en —al menos— cinco paradojas: “el prestigio de lo nuevo, la religión del futuro, la manía teórica, el llamado a la cultura de masas y la pasión de la negación” (2010, p. 11). Frente a esta inconsecuencia raigal de la modernidad, surge una serie que correrá paralela a ella, la de *los antimodernos*. En el libro homónimo, Compagnon busca sistematizar sus rasgos salientes a partir de la referencia a casos testigo, como el de Joseph de Maistre, Chateaubriand, Flaubert, Baudelaire, Maritain, Charles Du Bos o Roland Barthes, a quienes caracteriza como “modernos desengañados o contrariados, y *reaccionarios con encanto*” (2007, p. 252), “en la retaguardia de la vanguardia o en la vanguardia de la retaguardia” (p. 250). Si bien reconoce la imposibilidad de reducir a todas estas personalidades a un tipo único —“Raros son los escritores, particularmente en el siglo XX, que reúnen todos los rasgos del antimoderno” (p. 241)—, el autor propone seis figuras para describir la línea en la que se inscriben: una histórica o política, la *contra-revolución*; una filosófica, la *anti-ilustración*; una moral o existencial, el *pesimismo*; una religiosa o teológica, el *pecado original*; una estética, lo *sublime*; y una de estilo, la *vituperación* o *impresión*. Compagnon (2010) sostiene entonces que la antimodernidad no busca aniquilar la modernidad con la que nace, sino erigirse como su par crítico (*contra-revolución*), cuestionador del progresismo inge-

nuo y desmesurado que, razón mediante, se sostiene sobre categorías abstractas —igualdad, soberanía popular, libertad— e ignorantes de la tradición anterior (*anti-ilustración*). En quienes resisten dicha fe en el progreso humano, se registra un *pesimismo* —a la vez moral, histórico y teológico— que suele traducirse como melancolía, duelo, desesperación o *spleen*. Y es que la *hybris* moderna, la abjuración del poder y la autoridad de Dios, ha redundado en el olvido del *pecado original*, fundamento de una decadencia que solo puede contrarrestarse volviendo a una estética de lo *sublime*, es decir, de aquello que fascina por su hermosura y aterra por su infinitud. La retórica antimoderna a menudo encuentra su cauce en la *vituperación* o la *imprecación*, modos que dan cuenta del carácter vehemente de quienes habitan una paradoja.

El estudio de Compagnon, si bien ofrece aristas desde las cuales pensar a los antimodernos, tiene la desventaja de ceñirse casi exclusivamente al panorama francés y de no explorar los alcances del pensamiento de estos por fuera de la cuna de la modernidad. Con todo, en diálogo con el panorama literario de los veinte y los treinta en la Argentina, y a la luz de los relatos y ensayos de Fijman, puede contribuir a iluminar algunos sentidos de la particular construcción espacial de su producción lírica.

Número, los “cuentos” y los ensayos

La trayectoria poética de Fijman hasta su internación definitiva en el Borda describe meandros que lo acercan, por momentos, a estéticas y grupos de su tiempo: los tempranos y pronto abandonados escauceos con el modernismo, la problemática experiencia martinfierrista, y *Número* y la “vanguardia católica”. Me detendré particularmente en este último período, ya que contribuye a iluminar, por la cantidad de material con el que contamos, aquello que he llamado la *antimodernidad* fijmaniana.⁴

⁴ Para una caracterización más extensa y exhaustiva de la trayectoria lírica de Fijman, remito a Cárcano, 2019.

Luego de un breve paso —incómodo, según ha sugerido buena parte de la crítica hasta hoy— por el periódico *Martín Fierro*, principal órgano de difusión de la vanguardia porteña,⁵ en 1929, Fijman comenzó a asistir a los Cursos de Cultura Católica y a su vertiente artística, el Convivio, tertulias donde se congregaban intelectuales y artistas para estudiar y compartir lecturas estéticas, filosóficas y teológicas del catolicismo. Entre los pensadores más frecuentados, amén de los escolásticos, descollaba el nombre de Jacques Maritain, uno de los principales referentes del neotomismo y figura destacada del llamado “renacimiento católico”, que tuvo en Francia su epicentro, y en la Argentina, una significativa pregnancia, con diversas publicaciones cercanas una posición *antimoderna*. Una de las más interesantes, por el cruce entre vanguardia y catolicismo que propone en sus páginas, es *Número*⁶. Surgida como desprendimiento de *Criterio*, la revista se publicó entre enero 1930 y diciembre 1931, y en ella Fijman —que se había convertido al catolicismo en abril de 1930— colaboró asiduamente, en lo que sin dudas fue el período de más integración del poeta en un grupo. Antes de considerar el tratamiento espacial en su obra lírica, me detendré brevemente en los relatos y ensayos fijmanianos aparecidos en *Número*, lo que contribuirá a delinear una visión de conjunto respecto de la oposición entre la ciudad moderna y el *paisaje* agreste.

A pesar de su carácter atípico, debido al tenue hilo argumental que los vertebraba, los “cuentos parisienses”, plagados de las más variadas referencias, dan cuenta de la aversión del narrador por el desorden, la falsedad, la impiedad y el vicio que impera en la próspera y dinámica Ciudad Luz de los años veinte, modelo de urbe moderna. En “Hotel

⁵ En el que colaboró, entre julio de 1926 y enero de 1927, con, entre otras cosas, un par de poemas que aparecerían en su primer libro, *Molino rojo*.

⁶ Para más información sobre esta revista, puede consultarse el estudio preliminar de la edición facsimilar a cargo de Adur, Cabezas y Dondo.

Dacia” (nro. 2, febrero de 1930), el primer relato, una curiosa pintura de la heteróclita diversidad que habita la capital francesa, hallamos: “Los hoteles de París son siniestros. Así como suena: siniestros. Pasan por ellos matrimonios, de una hora, de una semana, de un mes”. Poco más adelante: “París baila demasiado los derechos del hombre”, e inmediatamente, “Francia tiene la dulzura de Cristo, pero esta noche guillotinan a tres hombres” (2018, p. 123). El narrador, que pasa revista de los habitantes de la hostería, no es parte de esta atmósfera corrompida, voluble e inconsecuente; en cambio, se protege con la *Summa* tomista, y se rige por el ejemplo de Cristo y de san Francisco de Asís. Señala primero: “Diez y siete días me he paseado con el primer tomo de la Suma de Santo Tomás por todos los cabarets y lugares de diversión”. Y luego agrega: “...la cruz y las Florecillas del Poverello no me dejaban dar libre curso a mi indignación” (p. 124).

“Sumánovich”, publicado dos meses más tarde (nro. 4, abril de 1930), comienza con una caótica enumeración —“...rostros, idiomas, multitudes” (2018, p. 135), según sintetiza el narrador— que sirve de escenario y que da cuenta de la anarquía que parece regir la Ciudad Luz. En tal contexto es que el pintor serbio que da nombre al relato afirma riéndose: “—Aun en París no se encuentra París” (p. 135). Esta inconsecuencia o falsedad se reitera en el siguiente texto, “San Julián el Pobre” (nro. 16, abril de 1931): “Miré el cielo de París. No había estrellas. Había cielo y no había estrellas” (2018, p. 258). El cuento, de hecho, inicia y acaba con referencias a la iglesia que le da su título, “en cuyo interior, según me mostró un guardia republicano (Liberté, Fraternité, Egalité) aún existía un pequeño horno donde antiguamente se hacía el pan destinado a ser distribuido entre los pobres. Antiguamente...” (p. 258). La reiteración del adverbio, los puntos suspensivos y la acotación parentética del lema de la Revolución Francesa acentúan la ironía con la que el narrador ilustra la impostura en la que el país galo se halla sumido desde aquel suceso. Luego aparece el tema de la

Gran Guerra, que ha dejado un terrible saldo en la sociedad francesa y ha suscitado la vanagloria de algunos oportunistas: “Aquí mismo cayó durante la guerra la granada que mató a madres que acababan de dar a luz. La guerra. ¡Uf! He visto en compañía de Lisandro, el 14 de Julio, a un oficial de cara fina y rosada, un querubín de confitería y muchas condecoraciones” (p. 258). El asunto es retomado en “Ciudades, más ciudades” (nros. 21 y 22, octubre de 1931), aunque el foco ahora está puesto en el desamparo material y espiritual que el conflicto bélico ha significado para miles de niños huérfanos, cuyos padres murieron por “la República, y (...) los hijos que dejaron no saben hacerse el signo de Dios” (p. 292). El contraste entre lo que debería ser y lo que efectivamente es, o entre la apariencia y la esencia, recorre, como se advierte, todos los relatos fijmanianos y se condensa en París, epítome de la modernidad.

Lo señalado en los “cuentos” se ve complementado por una lectura de los ensayos⁷. En estos, Fijman reflexiona sobre el rol y el real significado del arte, de la poesía y del poeta. Casi todos los postulados que desarrollará están ya contenidos en el primer texto metapoético, “El sentido de las canciones de cuna” (nro. 6, junio de 1930): en el principio era el Verbo, y el hombre vivía en armonía con el mundo al son del “Don”; pero Adán y Eva pecaron, y se instaló el “Dan”, la “música del mal” —“la imitación de las canciones divinas por el demonio y sus ángeles”—, hasta que Dios encarnó en Cristo para salvar a la humanidad y restaurar el “Don”, canción que es salvación en la obediencia y la devoción, aquella que imitan las tablas de Fra Angélico y “las canciones de cuna repetidas en Dante, san Juan de la Cruz y san Agustín” (2018, p. 151). Sobresale entonces aquí la idea de que la obediencia y la devoción son las únicas vías para acceder a la salvación y, por tanto, a la auténtica libertad. Precisamente sobre la obediencia

⁷ Para una lectura más detallada de estos textos metapoéticos, remito a Cárcano, 2017.

escribe Fijman en “El mundo del artesano” (nro. 7, julio de 1930), texto que versa sobre una exposición de Héctor Basaldúa. El poeta pondera del pintor la consecuencia que este mantiene con su obra, a la que ha “limpiado” de lo estrictamente episódico, documental y humano —“lo que se usa ahora (modernos, surrealisme, etcétera)” (2018, p. 164)—, y ha gestado en función de “su mundo absoluto”: “se ha sujetado como artesano al fin o el bien de su obra, ley de toda obra de arte y no a las exigencias de lo humano” (p. 164). Con “Misterio de la poesía” (nro. 10, octubre de 1930), Fijman parece completar de algún modo lo dicho antes sobre Basaldúa: si primero establecía que la creación del artesano debía ser consecuente con su propio mundo, ahora agrega que el arte tiene una ley, la adoración, y no es verdadero si no se ordena a ella. En la misma línea, “la poesía es entendimiento del misterio”, ya que “nos regala con las imágenes del nacimiento de la libertad como reintegración de lo perfecto; de la libertad que comienza en la servidumbre cristiana; es decir, en la aceptación de esperar la noche divina” (p. 199). De allí que la poesía sea vista como un saber que apacigua y eleva.

“Mallarmé lector de símbolos” (nro. 14, febrero de 1931) es el ensayo más extenso, y en él Fijman retoma la idea de que la inteligencia detrás de todo arte verdadero, salvífico, es siempre divina: “toda fecundidad poética es fecundidad divina”. Cuando un artesano como Mallarmé “limpia y conoce con amor su verso” (2018, p. 235), aunque ignore esta verdad, es “iluminado por el *estado profético*” y elevado a la categoría de lector de símbolos, que le permite “*nombrar* las cosas como en el principio” (p. 236), al igual que San Juan de la Cruz o Dante, quienes, a diferencia del francés, sí eran “temerosos de Dios”: “Mallarmé, ciudadano del siglo XIX, ciudadano que felicitaba al cretino de Emilio Zola, cantaba lo mismo que Dante, ignorándolo, bien sobre el bien, de lo mismo que Dante, hombre de fe viva” (pp. 235-236). De lo dicho hasta aquí, se deduce que no hay propiamente originalidad o belleza estrictamente humanas: “... el apetito de la originalidad es un

sacrilegio de románticos, de desamparados que ignoran o repudian los instrumentos de nuestra justificación, como en la voluntad desalmada de los hombres del Renacimiento que convirtieron al hombre en el centro del Universo” (p. 236). Contrariamente, los dos artistas considerados en los últimos ensayos, Paul Claudel en “Tres voces” (nros. 18 y 19, julio de 1931) e Igor Stravinsky en “Edipo rey y la Sinfonía de los Salmos” (nros. 23 y 24, diciembre de 1931), saben, según Fijman, cuál es su lugar en el mundo y participan de la creación, “A modo menor, claro está, como todo lo que es arte humano; pero a imitación de la naturaleza que no tiene muerte, que no es corruptible, que no lleva el mal” (2018, p. 270). Por eso, no son “meros espectadores” o “artistas modernos”: “... los artistas del mundo moderno (...) No saben obedecer; he aquí la razón de su imprudencia liberal. A casi todos les falta la real tradición, el temor de Dios, principio del conocimiento...” (2018, p. 302).

Según se advierte en este breve repaso por los textos metapoéticos fijmanianos, con algunos ecos maritainianos⁸, la autenticidad de un artista radica en su obediencia y devoción, actitudes entendidas como fuentes de libertad, ya que conducen a la salvación. La obra de arte debe estar encaminada en este sentido, puesto que no es el hombre el verdadero motor de la creación o la novedad, sino Dios, de cuya potencia aquella participa. La modernidad, contraria a estos preceptos y a la tradición que los hace propios, ha puesto al hombre en el centro y se ha sumido, por tanto, en la falsedad, la impiedad y la desobediencia. Su arte es, entonces, para Fijman, vacío y estéril.

De la modernidad urbana al *paisaje* agreste

Como queda dicho, en *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana* prácticamente toda alusión referencial está omitida. Tamaño herme-

⁸ En 1920, Maritain publicó su *Arte y escolástica*, que seguramente Fijman leyó en los Cursos de Cultura Católica. Las referencias al texto y al autor en *Número*, por otra parte, son profusas.

tismo responde, según he intentado demostrar, a que el deseo absoluto del Otro hiere el lenguaje y lo coagula de modo tal que todo queda reducido a un pequeño número de símbolos —principalmente de raíz veterotestamentaria— que ligán los textos con la serie mística (Cárcano, 2019, pp. 219-240). Sin embargo, antes, entre y después de estos libros se advierte la construcción de un *paisaje* agreste que condensa un tiempo remoto o legendario, y que oscila entre lo bucólico y lugares históricos ponderados, principalmente, por su despojo y su obediencia. La etapa de contacto con la “vanguardia católica” de *Número* parece constituir una bisagra en la trayectoria del Fijman: mientras que sus dos libros publicados entonces dan forma a lo que he llamado su *mística*, los relatos y ensayos que simultáneamente aparecen en dicha revista son los últimos en los que puede advertirse una visión negativa de la modernidad urbana; de allí en adelante, en los poemas en los que es posible identificar coordenadas espaciales, se impone un *paisaje* agreste. Dicho *paisaje*, opuesto a la ciudad moderna, puede ser leído como una clave de la *antimodernidad* fijmaniana.

De entre los desiguales *Versos de juventud*,⁹ compuestos alrededor de 1923 y recuperados casi ochenta años más tarde, hay uno que destaca por el topónimo que se lee en su título: “Noche de sábado en El Bajo”. Se trata de una escena cuasi orgiástica que tiene lugar en la zona donde antiguamente las barrancas de Buenos Aires daban al Río de la Plata, pero que se hace violentamente extensiva a toda la urbe y al mundo ya desde los primeros versos:

Noche de sábado, del vicio;
Está de fiesta el municipio.
Fiesta de sábado en El Bajo.
El mundo va a limpiarse su carajo.

⁹ Sigo, por cuestiones de comodidad, la denominación con la que Alberto A. Arias agrupa la poesía fijmaniana temprana no reunida en libro.

Los mercaderes de maní y de frutas
Suenan sus pífanos gangosos;
Pasan tardos, cansinos, perezosos,
Los financistas de quilombo y putas.

Pasa el guardia civil y el comisario.
Entre todo este pueblo dromedario.

Entre infantes, pajeros y maricas,
Lectores del cretino Barbadillo,¹⁰
Exhaustos, sin un cobre en el bolsillo.
Paran estas putas feas como micas
(vv. 1-14, 2005, p. 54).

Este tono distanciado y agresivo se mantiene en toda la composición, a lo largo de la cual la mirada del sujeto¹¹ se detiene en los distintos personajes que participan del caos y la degradación; especialmente, en las “rameras pederastas” que la cómplice aquiescencia de las autoridades avala:

Se dibuja en el vidrio esmerilado
El fantasma de la luz de otra ramera;
En la puerta, hay color de primavera,
Un paisaje de Dante realizado.

Y sus voces, macabras, de lamento
Llamando a fornicar a los que pasan,
Me dañan. Y a los que sus carnes tasan,
Daría a la impiedad de un lobo hambriento.

Pasa el guardia civil y el comisario.

¹⁰ Probablemente, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), narrador, poeta y dramaturgo español conocido por su vida licenciosa.

¹¹ Sigo aquí la denominación que propone Antonio Rodríguez (2003) y completa Gustavo Zonana (2008) para el análisis poético.

Toda la ley de este pueblo dromedario
(vv. 27-36, p. 55).

El rechazo espantado que tamaña escena suscita en el sujeto ya no se observa en el primer libro de Fijman, *Molino rojo*. En este, las referencias se difuminan notablemente, y lo urbano, aunque presente, pierde centralidad. Los poemas paisajísticos —aquellos en los cuales, según Zonana, “el entorno físico rodea al sujeto y es captado de manera global o en uno de sus constituyentes”— remiten todos a espacios suburbanos o agrestes. Al analizar estos últimos, se percibe todavía una cierta fluctuación entre una visión positiva y una menos halagüeña. En “Barrio”, por ejemplo, encontramos ponderados la lejanía, la pureza y la inocencia que se asocian con el arrabal:

Sobre los árboles
embalsamados de cordialidad
aromadas de estrellas
se trepan las callejas.
...
¡Y todo es tan lejano y puro
que una nueva inocencia nos consuela!
...
Barrio apartado:
paisaje de estampas y de estrellas
(vv. 6-9, 14-15 y 19-20, 2005, p. 65).

Pero la “aldea” del poema homónimo es una metáfora del malestar del sujeto, que se extiende en múltiples imágenes a lo largo de toda la composición:

Mi blanca soledad—
aldea abandonada.
[...]
Pitadas negras de la desolación.

Yunques abandonados y puentes solariegos.

[...]

Perdí mi itinerario en el desierto.

[...]

En una pradería de cansancios

balan estrellas mis ovejas grises

(vv. 1-2, 6-7, 15 y 18-19, 2005, p. 63).

Según se aprecia, aquí las referencias espaciales forman parte de metáforas que aluden al hastío y la tristeza del sujeto. Con todo, un poema introduce, ya desde su mismo título, el imaginario bucólico que será una de las claves distintivas de la producción fijmaniana dispersa. Se trata de “La égloga profana”, que, si bien se aleja de los modelos métricos tradicionales asociados a dicha forma lírica, responde desde el verso inicial a las escenas de la vida pastoril que tales composiciones tipificaron:

Una granja soleada. Labriegos y cantos.

Las callejas,

banderizadas

de chicuelos reidores,

[...]

Danzan

hasta el medio día;

[...]

y se duermen dulcemente (v. 1-4, 9-10 y 15, 2005, p. 98).

Una simple granja, música, “chicuelos reidores” que “danzan”, corretean “y se duermen dulcemente”; todo, en su despreocupada existencia, ilustra la inocencia ligada a lo bucólico.

Entre *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*, en la quinta edición de *Número* (mayo de 1930), Fijman publicó “Imitación de San Antonio de Areco”, composición que marca una tibia vuelta a la referencialidad, aunque hartamente difusa: además del topónimo del título, pocos

términos más remiten a dicho poblado —solo uno alude a un elemento distintivo del lugar, el “puente viejo”; los demás son propios del espacio rural: “llanura”, “pampa”, “troperos”, “espuelas”, “reseros”—. En cualquier caso, lo que interesa de este poema es el contraste que traza el sujeto entre los hombres de ciudad y los de campo, y la alabanza que hace de San Antonio de Areco como paradigma de virtud nacida de la obediencia y la devoción:

Más es que pueblo dicha que echa de sí sus calles para los gustos del milagro:

Calles de ruego, calles de gracia, calles de canción.

[...]

Hermanos de llanura

ponen candor de voces en nuestros pechos angostos de hombres de ciudad.

[...]

Me reconozco en sus calles como en las manos de Nuestro Señor Jesucristo.

Calles de San Antonio de Areco,

calles con rigor de observancia

(vv. 1-2, 8-9 y 29-30, 2005, pp. 191-192).

Como se ve, la ciudad misma, con sus “calles de gracia” y su “rigor de observancia”, encarna la virtud. Habrá que esperar casi veinte años para volver a leer en la poesía de Fijman referencias a lugares geográficos precisos —no ya actuales, como San Antonio de Areco, sino antiguos, pero siempre sublimados— y el desarrollo del repertorio bucólico antes insinuado, estrategias que cobran relevancia en la poesía compuesta durante la estancia en el hospicio.

En otros trabajos he considerado la inclusión de topónimos¹² —vagamamente descritos y espiritualizados o, en palabras de Fijman, limpios

¹² Lutecia y “la Seine”, Lieja, Roma y el Tíber, Etruria, Cilicia, “Cana de Galilea”, Toledo, Córdoba, Jerusalén, Francia, España, las Indias Occidentales y Castilla. Como se ve, Fijman prefirió la grafía antigua de ciertos nombres.

de lo episódico y humano— y nombres propios¹³, el lenguaje arcaizante¹⁴, la presencia de lo pastoril, y la mención de formas poéticas antiguas y populares en los títulos¹⁵ como distintas características que permiten adentrarse en la lírica fijmaniana dispersa¹⁶ (Cárcano, 2019, pp. 241-260; Cárcano, 2020b).¹⁷ Pienso ahora que tales rasgos también contribuyen a trazar ese *paisaje* agreste que el poeta asocia a la virtud y al orden, y que puede pensarse como una modalidad particular de su posición *antimoderna*. Dicho *paisaje* asume, principalmente, dos formas, distintas pero complementarias: por un lado, lo bucólico; por el otro, lo castellano.¹⁸

Ya desde sus epítetos (la Vieja¹⁹ o la Muerta), Castilla remite a un pasado distante, entre histórico y legendario, en el que cohabitan personajes como el Cid, el Quijote, el mismo Cervantes o el rey Juan II.

¹³ Algunos son históricos (como San Juan de la Cruz o sor María de Ágreda), otros son literarios o mitológicos (el Quijote, Eneas o Rómulo, por ejemplo), y otros están a medio camino entre la historia y la ficción (como el personaje del Cid, inspirado en la figura de Rodrigo Díaz de Vivar). También hay unos pocos nombres cuyos referentes, si efectivamente existieron, aún desconocemos: “doña Remedios de la Flor” o “sor Natividad”, entre otros.

¹⁴ Mediante el uso de arcaísmos, latinismos, y tecnicismos y neologismos contruidos a partir de raíces latinas o griegas.

¹⁵ Entre las más recurrentes: canción, romance, égloga, cantiga o cántiga, balada, copla y madrigal.

¹⁶ Algunos de estos “elementos unificadores”—según su propia denominación—también fueron estudiados por Arancet Ruda (2001, pp. 401-484), aunque les atribuye otros sentidos.

¹⁷ Inmediatamente después de editado el primer trabajo, apareció el *Libro de la cántiga de pasión*, por lo que dicho poemario está considerado solo en el segundo.

¹⁸ Como queda dicho, Castilla no es el único topónimo que aparece, pero ciertamente el que mayor número de ocurrencias registra.

¹⁹ La denominación “Castilla la Vieja” data de 1833 y se empleó, desde entonces y durante cien años, para designar a la zona norte de la antigua Corona de Castilla, nacida de la unión de los reinos Castilla y León en 1230.

No obstante sus remotas glorias, sobresalen de esta región su pobreza y su soledad, como si la aridez propia de las altiplanicies castellanas emulara de algún modo la estrechez material necesaria para el encuentro con Cristo, despojo que también se percibe a nivel retórico. La conformidad de este antiguo reino con la doctrina católica es alabada en más de un poema, como en “Solar de la raza” (20 de mayo de 1957), donde Castilla encarna —con su rey— la ejemplaridad de aquella potencia bélica que admite, obediente, una autoridad superior, a cuyo servicio se pone:

Vamos cerrando leguas en los montes
y la tarde eminente con las mulas y ríos.
El solar de la raza nace en signos de España.
Felipe escribe en tablas su voluntad católica armoniosa.
Castilla viste por trompetas
a las sombras indígenas sobre el agua potente
de la paz y la guerra;
y las espadas brillan desnudas en los fuertes.
Supinación auténtica paralela a la cruz del horizonte,
las hidalguías fuertes
sobre el atlas tremendo del Imperio de Cristo
(2012, p. 15).

Los dos versos iniciales trazan sucintamente una panorámica del sobrio horizonte castellano —extensión, montes, mulas y ríos—, corazón de la raza hispánica que, con España como plataforma, gracias a la voluntad de su devoto monarca (Felipe II), consiguió la expansión de su fe, impuesta por el bautismo a los habitantes nativos de América. Refulge la fuerza y nobleza de este imperio que se reconoce siervo de Cristo. En una línea solidaria, en “Metalógica con un halcón debajo” (enero de 1962), también se celebran las gestas castellanas:

Viene en triste figura
la soledad envuelta de los llanos

con su saco de grano y de trigos
la descansada soledad más viva
con una bella muerte
por los campos del alba de Castilla,
y de ella, flor del habla de las cosas divinas
que pasaron por gracia,
bien tratadas, solapa de pobreza.

Aquí es verdad los campos
movidos por el alba,
la soledad traída
por unos y por otros, de Castilla a Castilla,
con una eternidad
ceñida de Castilla
recogida en el alba y en la rosa.

Viene la más edad
con su flor de verdad
y su verdad de tierra.
Viene el último día
con un halcón debajo
de victorias ilustres y supremas
(2015, p. 19).

Podría pensarse que, desde su mismo título, esta composición alude a la consonancia de Castilla con la razón divina: ‘con o junto al Logos’. Por su parte, el halcón, que se asocia al alba²⁰, parece subrayar la victoria última de esta lógica. La geografía castellana es simple y pobre, pero en ella acaece la soledad que prepara para la muerte bella, esa que es entendida como acceso a la vida ultraterrena, eterna.

²⁰ Según consignan Chevalier y Gheerbrant, “el halcón, cuyo tipo simbólico es siempre solar, uránico, macho y diurno, es un símbolo ascensional, en todos los planos, físico, intelectual y moral. Indica una superioridad o una victoria, ya sean logradas o en vías de ser logradas” (1986, p. 552).

Cuando llegue —pronto— el día final, encontrará una Castilla victoriosa, no solo por su antiguo poderío militar, sino, primeramente, por su recogimiento. En distintos tonos —a veces más dolientes, a veces más celebratorios—, las referencias a la lejana gloria y actual pobreza castellanas se repiten en un buen número de poemas:

Aún los mediodías,
y los campos infusos y de estrella,
como quiera de cabras, muchas negras y yermas,
con sosiego de pinos entre montes
de Castilla la Vieja.
Más dulce toda flor y más pura su muerte
aún los mediodías, qual de estrellas.
Amor de ser y ser detiene eternidad
en Castilla la Vieja
(2005, p. 236).

Esta “Canción para la bella sor María de Ágreda²¹” (21 de diciembre de 1965) expone las zonas de contacto entre los poemas que proponen una espacialidad en la que suenan lejanos ecos de un referente real, y aquellos otros que, aun cuando delinear un *paisaje* agreste, lo hacen más bien desde una clave bucólica. Los campos castellanos están aquí tranquilos, llenos de gracia, seguros en su existencia simple, detenida en la eternidad de esa muerte que, como Dios, es mediodía y estrellas (cfr. Chevalier y Gheerbrant, 1986, pp. 484 y 703). Al igual que aquí, en muchas otras piezas encontramos elementos que aluden a lo pastoril, aunque solo unas pocas lo hagan ya desde su título. En estas, el tiempo es impreciso, una suerte de edad dorada que se lee más en el paisaje que en la acción de los pastores, por lo general ausentes. De aquí se deduce que lo bucólico en Fijman no sigue rigurosamente los

²¹ María de Jesús de Ágreda (1602-1665), monja, escritora y mística natural de dicha localidad de Soria, España.

modelos del género que alcanzó en los siglos XV y XVI su máxima popularidad y formalización en lengua castellana, sino que retoma algunos elementos para construir el espacio: aldeas, campos, ovejas, cabras, montes, flautas, entre otros. Cito, a propósito, la “Égloga” del *Libro de la cántiga de pasión*:

La tarde viene con las cabras
excurvadas de nubes;
y tú querub de los querubes,
artesano de cirios
y doctor eminente de martirios,
abres el libro de la paz agreste,
extática, celeste,
de rayos y palabras.

La tarde viene con las cabras
que parte en sus huesos los abismos profundos,
dolor de ser de lunas y mundos
(2019, p. 50).

La retórica más bien despojada de este poema contrasta con la artificiosidad y el virtuosismo de, por ejemplo, las églogas garcilasianas. Aquí el sujeto se dirige a un tú angélico por cuya gracia se instala una paz que es, a la vez, “agreste, extática y celeste”, en una clara identificación de lo natural con lo divino. Difícil decir cuál es el sentido de las cabras que se acercan con la tarde, pero podría pensarse que anuncian la teofanía (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 223), y de ahí su poder para “partir los abismos” a los que se haya sometido todo lo terrestre (“de lunas y mundos”). En la misma línea, la “Égloga concreta que sustenta la abstracta belleza de las cosas, para el místico doctor San Juan de la Cruz”²² (6 de diciembre de 1963) puede servir como una

²² Existe otra composición seguramente dedicada a la figura de San Juan de la Cruz, la “Canción de Juan doctor” (10 de noviembre de 1960).

suerte de metapoema, ya que, a la vez que busca inscribirse, desde su título, en el género bucólico, ilumina sobre una de las fuentes en las que Fijman abrevó, el autor del *Cántico espiritual*, quien se sirve de la naturaleza para construir complejas alegorías sobre la experiencia de lo divino:

Tú que engendras rebaños de húmedas llanuras
y cálamos sonoros de bosques y de vientos,
pastor de efigies tenues y clarísimas nubes,
la arboreidad de sombras emanan en tu canto;
y un corazón antiguo de noches y de días
solloza en el amor de los graves balidos.

[...]

Tu bondad nos responde en las cañas agrestes,
tú que ingenias rebaños
de la luz en la nube de la muerte
(vv. 1-6 y 15-17, 2005, p. 219).

Como puede verse, lo que pondera el sujeto lírico del tú al que se dirige es su poder creador. Podría pensarse entonces que ese otro evocado no es solo San Juan de la Cruz, sino Dios, el Verbo del que procede la originalidad radical, que es también pastor al que responden los amorosos sollozos de su rebaño, porque es canto y luz que guía entre las nubes.

A modo de conclusión

En el décimo apartado de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Walter Benjamin señala que las *correspondences* entre lo antiguo y lo nuevo que allí propone el poeta francés son un intento imposible y siempre frustrado de “una experiencia que busca establecerse al reparo de toda crisis” (2010, p. 42); el advenimiento de la modernidad ha obturado esta posibilidad, y solo queda dar cuenta de la pérdida. En Fijman, por el contrario, no hay lugar para la búsqueda de nexos

que rehabiliten el presente ni para el *spleen*: más bien, su poesía parece responder a otra veta *antimoderna*, una más bien nostálgica o romántica,²³ como se advierte al analizar el idealizado *paisaje* agreste que allí se configura, todo orden y virtud. Para el poeta, lo moderno representa la impiedad nacida de la desobediencia y, por tanto, el vicio y la degradación moral. Frente a este panorama, se corre al margen y busca modalidades alternativas que encaucen sus intereses estéticos: podría pensarse que la *locura* es una,²⁴ la *mística* ciertamente es otra, y la construcción de un *paisaje* agreste, según he intentado demostrar aquí, puede ser considerada una más. No se trata, claro, de una invención absolutamente original: por la misma época, otros tantos escritores abrevaron en la tradición eclógica y en el imaginario rural.²⁵ Sin embargo, cabe pensar la producción de Fijman —en la que parecen darse, aunque de manera desigual, algunos de los rasgos que Compagnon tipifica de un *animoderno*—, por su coherencia y persistencia, como una de las más intensamente cuestionadoras de la modernidad.

²³ A propósito, Compagnon escribe que “‘Romántico’ significa ante todo nostálgico de su país y de su religión, de los valores tradicionales, del campo frente a la ciudad, de la naturaleza frente a la civilización. La memoria y la imaginación hacían del Antiguo Régimen una edad dorada de armonía perdida y rehabilitaban la Edad Media. El mito de un pasado idealizado apareció inmediatamente después de la Revolución” (2007, p. 199).

²⁴ Lejos de una interpretación biografista, leo la *locura*, en algunos poemas de *Molino rojo*, como el desafío del des-ligado (cfr. Cárcano, 2020a).

²⁵ Al trazar un panorama de lo eglógico en la literatura argentina, Schallman (1944) menciona a Fernández Moreno, Capdevila, Rafael Obligado, Carlos Guido Spano, Miguel A. Camino, Conrado Nalé Roxlo, Alfredo R. Bufano, Antonio de la Torre, Ezequiel Martínez Estrada, Ernesto Mario Barrera, Juan Burghi, Mario Bravo, Luis L. Franco, Juan Carlos Dávalos, José Pedroni, Vicente Nacarato, Carlos Alberto Álvarez. Quizá podrían agregarse, en la lista de los que cultivaron el imaginario campestre, a Lugones, Marechal, Francisco Luis Bernárdez o Rafael Jijena Sánchez.

Referencias bibliográficas

- Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos* (Trad. H. A. Murena,). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Cárcano, E. (2017). El poeta filósofo y el filósofo poeta. Una aproximación a las relaciones estéticas entre Leopoldo Marechal y Jacobo Fijman. En M. R. Lojo y E. Cárcano (Ed.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 183-201). Pamplona: EUNSA.
- Cárcano, E. (2019). “Con los ojos en la noche”: la poesía “mística” de Jacobo Fijman en los márgenes. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.
- Cárcano, E. (2020a). Hacia el Otro: del *Molino rojo* de Fijman a las *Mutaciones de la realidad* de Orozco. En G. Salto (Ed.). *La cárcel de espejos: poesía y subjetividad en Olga Orozco*. La Pampa: Editorial de la Universidad Nacional de La Pampa.
- Cárcano, E. (2020b). Desde el hospicio: la poesía dispersa de Jacobo Fijman y la transformación de su proyecto estético. *Folios*, (51).
- Chevalier, J. y A. Gheerbrant (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria (Trad. M. L. Puppo). En M. L. Puppo, M. García y M. J. Punte (Eds.). *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Collot, M. (2011). *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*. Arles: Actes Sud/ ENSP.
- Compagnon, A. (2007). *Los Antimodernos* (Trad. M. Arranz). Barcelona: Acantilado.
- Compagnon, A. (2010). *Las cinco paradojas de la modernidad* (Trad. R. Ancira). México: Siglo XXI.
- Fijman, J. (2005). *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Florida, Buenos Aires: Araucaria.

- Fijman, J. (2012). *Romance del vértigo perfecto*. Buenos Aires: Descierto.
- Fijman, J. (2014). *Ocho poemas manuscritos*. Madrid: Del Centro Editores.
- Fijman, J. (2015). *Metapoemas*. Buenos Aires: Ediciones Kalos.
- Fijman, J. (2018). *Libro de la cántiga de pasión*. Buenos Aires: Editorial Duino.
- Maritain, J. (1945). *Arte y escolástica* (Trad. J. A. González). Buenos Aires: La Espiga de Oro.
- Maritain, J. (2019). *Antimoderno* (Trad. J. I. Gorraiz). La Plata: Editorial UCALP.
- Puppo, M. L. (2013). *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- Rodrigues, A. (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Liège: Pierre Mardaga.
- Schallman, L. (1944). Lo eglógico en la literatura argentina. *Égloga. Revista bimestral* (1).
- Zonana, V. G. (2008). La conformación subjetiva en el poema. *Signo & Seña*, (19), 33-66.
- Zonana, V. G. (2015). Espacios del poema. *Boca de Sapo*, (20), 6-13.

Alejandra Pizarnik y los poetas malditos: Formas y valores de una desterritorialización

Hélène Davoine

En *El AntiEdipo* (1972), Gilles Deleuze y Félix Guattari definen el fenómeno de *desterritorialización* como la descontextualización de un conjunto de relaciones, que permite su actualización en otro contexto, al igual que la producción de nuevas formas y valores. Por medio de este concepto, ¿cómo podemos comprender la manera en que Alejandra Pizarnik, en sus escritos autobiográficos, y en particular en su diario de autora, se apodera de una tradición literaria, la de los poetas “malditos” franceses, de Charles Baudelaire a Henri Michaux, a fin de apropiársela? ¿De qué manera tiene lugar la descontextualización de esos modelos, cuáles son los temas y los motivos, los géneros y las formas que se retoman de otros(as) autores(as)? ¿Cómo se reactualizan en los textos poéticos? ¿Qué significa para la poeta ese gesto que consiste en reivindicar una herencia europea y esencialmente masculina? A través de tales referencias, ¿no se trata acaso de la conquista, poética y política, de un espacio para sí misma?

Para Alejandra Pizarnik, el diario llevado adelante desde la adolescencia (las primeras entradas datan de 1954) hasta su muerte, en 1972, cumple en verdad el papel del laboratorio de escritura descrito por los especialistas de lo íntimo: a través de sus observaciones como lectora, se trata también de su formación como autora. La intensa

práctica intertextual de la poeta ha sido destacada en numerosas ocasiones por sus comentaristas, pero habría que insistir más en la especificidad de la elección de sus referencias en el seno del campo literario argentino, e incluso latinoamericano. El relevamiento metódico de los nombres de autores que aparecen en el conjunto de los *Diarios* de Pizarnik, tal como lo hemos realizado, indica en efecto una fuerte atracción hacia la literatura francesa de los siglos XIX y XX. A título de ilustración, y de manera no exhaustiva, veamos a continuación un breve relevamiento que señala el número de páginas en los que el nombre de uno(a) de esos(as) autores(as) aparece en los *Diarios*. Artaud, 18; Bataille, 9; Baudelaire, 23; Bonnefoy, 4¹; Breton, 20; Char, 7; De Beauvoir, 9; Genet, 7; Gide, 11; Jarry, 12; Lautréamont, 23; Mallarmé, 8; Michaux, 19; Nerval, 13; Proust, 38; Rimbaud, 52; Sartre, 9; Weil, 5.

Hay que aclarar la índole de esas referencias: a excepción de Simone de Beauvoir y de Simone Weil, se trata mayoritariamente de hombres, de poetas, y más particularmente de los poetas que la tradición literaria, siguiendo a Paul Verlaine (*Los poetas malditos*, 1884), pudo calificar de “malditos”, o bien de aquellos que pueden considerarse como sus herederos, directos o indirectos (Antonin Artaud, Jean Genet, Henri Michaux...). Pero en el momento en que Alejandra Pizarnik redacta sus diarios, esas referencias pueden fácilmente parecer anacrónicas, y hasta desfasadas: no solamente el contexto del “boom latinoamericano” induciría a elegir referencias continentales antes que europeas, sino que con el trasfondo del panorama político convulsivo que sigue al golpe de Estado militar de 1955 la literatura argentina se ve progresivamente dominada por el compromiso... Este desfasaje es el que señala César Aira, con un dejo de ironía, en su bio-

¹ A pesar de un número modesto de apariciones, la referencia a Yves Bonnefoy es importante: con la ayuda de Ivonne Bordelois, Alejandra Pizarnik traduce una selección de sus poemas publicada en Buenos Aires en 1967 en las ediciones Carmina. A fines de los años 1960, mantiene también una correspondencia con el poeta francés.

grafía de la autora. El paisaje poético en el que eligió colocarse en los años de su iniciación era crepuscular. (2001, p. 18).

¿Cómo entender ese desfasaje? Nos parece importante considerar la elección de esas referencias como una estrategia de autora, y reubicarla entonces dentro del campo literario mundial. En *La República mundial de las letras* (1999), Pascale Casanova, que extiende al espacio global la problemática del campo literario de Pierre Bourdieu, se interesa en la manera en que los autores(as) surgidos(as) de las periferias del mundo literario procuran adquirir una legitimidad autoral. Entre las diferentes estrategias que distingue, una de ellas parece tener incidencia en la postura adoptada por Alejandra Pizarnik: consiste en el rechazo de la herencia nacional a fin de facilitar la integración a un espacio dominante, un centro del mundo literario, como por ejemplo lo es París después de la Segunda Guerra Mundial. En efecto, resulta sorprendente ver de qué manera la cultura argentina es frecuentemente rechazada por la autora en sus *Diarios*, con un marcado desdén: “Literatura soporífera” (2013, p. 43)², o bien “¡la cultura argentina jamás caerá! Pues ¿qué podría caer?” (p. 85). De tal modo, podemos aventurar la hipótesis de que la referencia a autores franceses pertenecientes al canon literario global –y en particular la referencia a los poetas “malditos”– puede corresponder para Alejandra Pizarnik a una estrategia de distinción y de autolegitimación³.

Los poetas “malditos”, a los que lee y comenta con asiduidad, desempeñan un papel determinante en la (auto)formación poética de Alejandra Pizarnik. Cada autor parece ser el lugar de un cuestiona-

² Nos remitimos aquí a la edición de referencia de los *Diarios*: Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Barcelona, Lumen, “Memorias y biografías”, 2013.

³ No obstante, habría que tomarse un tiempo para matizar: Alejandra Pizarnik, lejos de consagrar todas sus lecturas a poetas franceses, lee y comenta a muchos poetas del continente latinoamericano (en especial, César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda), aunque también a poetas anglófonos (Dylan Thomas, por ejemplo), sin mencionar a los románticos alemanes, que constituyen para ella referencias importantes.

miento, y hasta de una obsesión, que ahora mismo podemos intentar formular. Obtenemos así la constelación siguiente, que ilustraremos brevemente mediante citas extraídas de los *Diarios*.

Baudelaire y la melancolía:

Pienso en el *spleen* de Baudelaire. En esa negrura general que aparentemente no tiene su origen en nada. (...) Pienso en el viaje casi prometido. Nada se enciende. Supongo que la realidad ha de ser la misma en todas partes. Odio la realidad. Odio mi realidad. No acepto mi vida. ¡No! ¡Claro que no! Me entierro en los ensueños (2013, p. 153).

Nerval y la locura:

En verdad, a pesar de ser un bellissimo poema, *Aurélia* es más el fruto de las lecturas de N.[erval] que de su locura. Lenguaje conmovedoramente terso. ¿Cómo es posible que estando loco se haya expresado mediante un estilo sereno, dulcísimo? Me pregunto qué sucedería si todos los locos recibieran una cultura clásica (p. 493).

Lautréamont y el odio:

Maldoror. Extraña apología de las matemáticas, del espíritu lógico. Ira-cundia. Todo le sirve como arma de desprecio. Estructura rítmica de la frase. Su musicalidad, su igualdad. Como si L.(autréamont) tuviera primero el ritmo y luego buscara un tema cualquiera para execrar o adorar. En todo momento lo veo solo, en un miserable cuarto, gritando à défaut d'autre chose (p. 690).

Mallarmé y el silencio⁴: “Una poesía que diga lo indecible. Un silencio. Una página en blanco.” (p. 267).

⁴ En su estudio sobre Alejandra Pizarnik, Anahí Mallol pone de relieve lo que su obra poética le debe a la idea mallarmeana de “poesía pura”, y de qué modo se constituye por medio del rechazo y hasta de la abolición del mundo exterior. Los *Diarios* apoyan muy claramente esta idea (1996, p. 728): “Cada poema ha sido escrito desde una total abolición (o mejor: desaparición) del mundo con sus ríos, con sus calles, con sus gentes.” Véase: Anahí Mallol (1996), “Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik”.

Artaud y el drama del lenguaje:

No quiero consignar mi estado mental. He ojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento –en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por trasmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido–; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfisia (p. 288).

Entre esos poetas no mencionamos a Arthur Rimbaud, que para nosotros ocupa un lugar privilegiado en la red intertextual de la autora, por dos razones capitales. En primer lugar, algunos motivos (como por ejemplo la sed, símbolo del deseo insatisfecho) y algunos temas (en primer término, el infierno, aunque también la infancia, la inocencia, etc.), estrechamente ligados al imaginario rimbaldiano, impregnan la obra de Pizarnik, desde los *Diarios* hasta los poemarios. El estudio de los cuadernos de citas mantenidos por la autora cumplen desde ese punto de vista un papel decisivo en la identificación de esas redes temáticas: las citas provenientes de la obra rimbaldiana son muy numerosas⁵. Como ejemplo, podemos señalar el empleo notable del término “infierno” en los *Diarios*, que remite de manera metapoética al mismo diario. Esto que he escrito es la primera versión de mi infierno personal. (p. 471)

En segundo lugar, en el plano formal, nos parece que los *Diarios* de Alejandra Pizarnik pueden ser leídos en espejo con la autobiografía ficticia del poeta francés, *Una temporada en el infierno* (1873): la crisis espiritual que ésta reconstituye posee una dimensión retórica, dramática e incluso autoparódica innegable, como lo han demostrado sus comentaristas (Dominique Combe, por ejemplo, habla de “retórica pervertida⁶”).

⁵ Sobre la importancia de esos cuadernos para el estudio de la obra de Alejandra Pizarnik, véase especialmente: Patricia Venti, *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*.

⁶ Dominique Combe, “Poésies”; “Une Saison en enfer”; “Illuminations” d’Arthur Rimbaud, (2009).

El sentimiento de filiación que se expresa con respecto a los poetas “malditos” se arraiga en una concepción existencial y dolorista de la escritura: un poeta auténtico es un poeta que sufre, como lo atestigua esta anotación acerca de un primo de Adolfo Bioy Casares, cruzado por la calle en Buenos Aires:

Caminando con A. Cuadrado. Alguien lo detiene. Es un hombre muy feo. Con el rostro escamado y la sonrisa tonta. A. C. me presenta “una poeta que comienza y un poeta que finaliza”. Su nombre es J. Bioy (primo de Bioy Casares). Le sonrió mucho pues me da lástima. Se va. Arturo me dice que está loco. Que está internado en Vieytes y a veces sale para embriagarse y escribir. Me sube el llanto. Se me ocurre que es un verdadero poeta (los que sufren del dolor mundial (p.142).

Si bien no se trata de cuestionar o reevaluar ese sufrimiento que se expresa a través de la escritura y que constituye como el hilo rojo de los *Diarios*, es importante preguntarse por la manera en que el sentimiento de marginalidad (“yo empecé siendo *maldita...*”, p. 679) recobra en su formulación un imaginario preciso, el del malditismo literario. Siguiendo a Paul Bénichou (2012) (*La coronación del escritor: 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*), las recientes investigaciones de los sociólogos de la literatura (José-Luis Diaz, Nathalie Heinich) mostraron de qué manera el mito de la maldición literaria podía ser considerada como una herramienta de compensación simbólica, que permite transvalorar los signos de fracaso y de éxito: dentro de lo que puede ser identificado como un régimen vocacional de la práctica literaria, las desdichas del escritor, consideradas como la garantía de la autenticidad de su obra, participan paradójicamente en su “consagración”.

Los especialistas en las escrituras de lo íntimo, por su parte, han insistido en el hecho de que la práctica diarista a menudo está signada por un sentimiento de desfasaje y hasta de inadecuación con el mundo exterior: el *yo* se descubre negativamente a través de la expre-

sión de una exclusión fundamental. En los *Diarios* de Pizarnik, ese sentimiento es exacerbado, y el mundo constituye una amenaza (“Indudablemente el mundo externo es una amenaza”, p. 247). Ese sentimiento, que los biógrafos de Pizarnik han comentado extensamente, puede provenir de varias fuentes de orden identitario. Alejandra Pizarnik nació en una familia judía de Galicia, que huyó de la amenaza nazi para instalarse en Buenos Aires a comienzos de los años 1930. A excepción de unos tíos que viven en París, en cuya casa la autora se alojará por algún tiempo durante su estadía en la capital a partir de 1960, y de una tía ya instalada en Buenos Aires, el conjunto de su familia muere en el curso de la Shoah. Con el correr de los *Diarios*, sale a la luz una reflexión sobre la identidad y sobre el judaísmo, pues la poeta se inviste, imaginaria y poéticamente, de una herencia familiar signada por la muerte y el exilio.

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (p. 716).

La otra vertiente de ese exilio interior es el desdén con respecto al contexto político nacional y aun internacional, que ya hemos mencionado. Es notable que dicho desdén, expresado en los *Diarios*, recupere en su formulación el texto de *Una temporada en el infierno*: “La verdadera vida está ausente. No estamos en el mundo” (“Delirios I. Virgen loca. El esposo infernal”).

Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es nauseabundo convencionalismo. Como si se pudieran cambiar las cosas hablando y negando. Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy contra lo que niega *la verdadera vida*.⁷

⁷ Subrayado nuestro. Señalemos que para Rimbaud situar este discurso en boca de la Virgen loca, doble grotresco de Paul Verlaine, va a la par de un distanciamiento satírico, que Alejandra Pizarnik no parece haber advertido.

Este rechazo del mundo exterior puede aparecer como una manifestación del malditismo. Es preciso volver ahora a los *Diarios* para considerar lo que esta “postura” de maldita (Jérôme Meizoz) le debe a la tradición literaria. ¿Cuáles son los principales vínculos intertextuales establecidos con los poetas “malditos” y según qué modalidades aparecen en los textos?

–Primer vínculo intertextual, la reapropiación de términos, de fórmulas, y hasta de trozos textuales completos. Como asimilados por un proceso de orden orgánico, esos fragmentos de discurso están integrados en el texto, a veces (muy raramente) subrayados mediante el uso de itálicas. Rimbaud (2009) parece ser el autor más frecuentemente citado –principalmente *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*–, como si sus textos, a fuerza de ser leídos, hubieran sido memorizados por la autora, de donde surgen a veces recuperaciones aproximativas. El pastiche de “Canción de la torre más alta” (*Poesías 1872*) que citamos a continuación resulta interesante, en la medida en que evoca la fusión entre “vida” y “literatura”, en el origen del malditismo literario.

Anne-Marie dijo que mi vida es literatura: yo hablo y actúo como un personaje de un libro.

Par littérature,
j'ai perdue [sic] ma vie. (p. 389).⁸

–Segundo vínculo intertextual, los textos de esos autores son susceptibles de servir como modelos formales a Alejandra Pizarnik. Esa conciencia de la importancia de la forma resulta muy evidente en los *Diarios* de la poeta, que se interesa en la dimensión retórica de

⁸ El texto de Rimbaud es menos radical que el de Alejandra Pizarnik, quien sustituye “delicadeza” por “literatura”. Sin embargo, la perspectiva de conjunto es similar: en su “canción”, forma medieval, de apariencia falsamente ligera e ingenua, Rimbaud vuelve sobre su antigua ambición de “videncia” poética, que en adelante considera con desapego: “Ociosa juventud / sometida a todo, / por delicadeza / perdí mi vida”.

las obras, incluso cuando se trata de textos signados por la locura: “Lautréamont es un retórico” (p. 760), “a pesar de ser un bellissimo poema, *Aurélia* es más el fruto de las lecturas de N.[erval] que de su locura” (p. 493). Por otra parte, es la búsqueda de una forma capaz de traducir el “delirio” interior lo que ocupa la madurez poética de Alejandra Pizarnik. Perfección de la forma para hacer pasar el delirio. (p. 825).

Luego de una estadía en París (1960-1964), durante la cual profundiza el conocimiento de los autores franceses, las tentativas poéticas de Alejandra Pizarnik se orientan en efecto hacia el poema en prosa. Dado que las *Iluminaciones* le parecen demasiado herméticas (“Lectura de *Les illuminations*. Un tanto desilusionada. Lectura opaca”, 747), la poeta se vuelca hacia el poema en prosa de Nerval, *Aurélia*. “Yo no deseo escribir un libro argentino sino un pequeño librito parecido a *Aurélia*, de Nerval. ¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval? Tal vez me haría bien traducirlo *para mí*.” (p. 738). Cristina Piña pudo demostrar de qué manera ese modelo, progresivamente superado y subvertido, dio lugar después a obras iconoclastas, inclasificables⁹.

–Tercer vínculo intertextual, la recuperación de una concepción poética propia de algunos poetas “malditos”, y muy especialmente la idea de “videncia” heredada de Rimbaud. Si bien Alejandra Pizarnik manifiesta a lo largo de los *Diarios* una distancia creciente con respecto a sus modelos poéticos, y si bien ese distanciamiento pasa por la reescritura burlesca o grotesca de muchos textos, la videncia tal como pudo ser teorizada por Rimbaud en la carta a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871 (llamada “carta del Vidente”) o bien en “Delirios

⁹ Véase: Cristina Piña, “La profanación e inversión del proyecto narrativo”, en Adélaïde De Chatellus, Milagros Ezquerro (dir.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, contribuciones surgidas de un congreso organizado en noviembre de 2012 en Sorbonne-Université, París, L’Harmattan, “Créations au féminin”, 2013.

II. Alquimia del verbo” (*Una temporada en el infierno*) no deja de constituir para ella una referencia fundamental. En el extracto que sigue, la evocación de un fenómeno de videncia espontánea se reviste de una coloración surrealista por la mención de los poderes del sueño¹⁰.

Por la noche, antes de acostarme, vi muchas cosas. Cerré los ojos y brotaron imágenes incomprensibles. Yo sabía que tenía que dejarme ir. Pero [sic] era tan fácil. Era como darse un poco más, muy poco, a algo, era como hacer una leve presión que indica entrega. Entonces se sucedían imágenes extrañísimas: caras y lugares que nunca vi. Me dije: es fácil como abrir una puerta, como hacer salir el agua. Y supe que es ahí el lugar de la videncia, de la profecía. Que es suficiente darse algo más, muy poco más, y entonces aparecen cosas donde siempre se creyó que no las había. No es la memoria ni el inconsciente [sic], creo. Es un órgano de visión que encontré ayer, acostada, antes de dormirme. Creo que es ahí el lugar en donde están los sueños, eso es la materia de los sueños. O sea, si una fuera atenta, sería fácil descubrirse soñando mientras se habla o se camina. (p. 542).

Por otra parte, el término de “vidente” también es utilizado para calificar a los autores que para Alejandra Pizarnik se emparentan con auténticos poetas, incluso entre los autores latinoamericanos. “Empecé a leer Neruda ‘en serio’. Neruda es un verdadero poeta, un auténtico vidente” (p. 196).¹¹

En sus escritos autobiográficos, Alejandra Pizarnik construye entonces su propia figura como autora a través de la reivindicación de

¹⁰ Es preciso insistir en el hecho de que los surrealistas, empezando por André Breton, tienen una importancia de primer orden en la formación poética de Alejandra Pizarnik.

¹¹ En este caso, el giro de la segunda frase copia el de la carta a Paul Demeny, en la que Rimbaud examina sucesivamente las cualidades de los poetas del pasado y sus aptitudes de “videncia”, a la vez en el plano sintáctico y en el plano léxico, por la elección de los adjetivos (véase por ejemplo, con respecto a Charles Baudelaire: “Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un verdadero Dios”).

una filiación literaria en particular, la de los poetas “malditos”. Como hemos intentado demostrar, esas referencias, que pertenecen al canon literario pero que son “desterritorializadas” por la autora, remiten a posiciones de autoridad, en la medida en que apuntan a la conquista de una legitimidad literaria dentro del campo literario globalizado. La referencia a los “malditos”, si bien coincide con el posicionamiento poético de la autora, preferentemente marginal y provocador, resulta motivada así por una estrategia de autolegitimación. Ahora bien, y habría que proseguir el análisis en este sentido, esa estrategia o “postura” de autora no deja de suscitar tensiones, conflictos y zonas de incomodidad, en la medida en que supone la apropiación de un lenguaje poético pensado por y para hombres, así como la inserción dentro de un sistema de representación masculino. En el plano enunciativo en particular, la referencia a los poetas “malditos” entra en tensión con las figuras femeninas plurales revestidas por el sujeto poético (la pequeña náufraga, la enamorada solitaria, la vieja mendiga...).

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.
- Bénichou, P. (2012). *La coronación del escritor: 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonnefoy, Y. (1967). *Poemas*. (Trad. de Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik). Buenos Aires: Carmina.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. París: Seuil.
- Combe, D. (2004). *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations d'Arthur Rimbaud*. París: Gallimard.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie. 1, L'Anti-Oedipe*. París: Minuit.
- Mallol, A. (1996). Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 1 (2-3). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10433>

- Piña, C. (2013). La profanación e inversión del proyecto narrativo. En A. De Chatellus y M. Ezquerro (Eds.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. París: L'Harmattan.
- Pizarnik, A. (2013). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- Rimbaud, A. (2009). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard.
- Venti, P. (2008). *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

Imágenes de la duración: El *Poema a la duración* de Peter Handke

Paula Poenitz

Dauer, meine Ruhe.

Dauer, mein Rastplatz.

Gedicht an die Dauer. Peter Handke

La concepción, de la creación en versos de un poema difiere mucho de la creación en prosa. La prosa, como diría Bachelard en un artículo titulado “El instante poético y el instante metafísico” (2005), es “pensamiento explicado”, “tiempo horizontal” a diferencia del poema que es “tiempo vertical”. Esto es así porque no hay nada de sucesivo en el poema, nada de prosa prosaica. Lo que hace el poema según este autor es construir desde la intuición: “construir un instante complejo, para insertar en ese instante simultaneidades numerosas”. Para esto “el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado”. Bachelard también plantea en este ensayo que en el poema el tiempo sólo puede ser vertical dado que vive en las ambigüedades que rechazan las meras antítesis, y se presenta en simultaneidades, en una “continuidad esencialmente dialéctica”.

El tiempo en el poema es a la vez instante y duración, pliegue sobre pliegue, imágenes multiplicadas de la dialéctica temporal entre el consciente y el inconsciente, entre sensación y pensamiento. En-

tonces, para hablar de la duración, para entablar relación con la duración formada por múltiples capas de coexistencia temporal, en el sentido bergsonian, es necesario un poema. La duración no puede narrarse, no puede describirse, no tiene lugar en lo prosaico, precisa del poema como pensamiento que trasciende el tiempo objetivo. “Emoción” creadora en Bergson, “intuición” poética en Bachelard, lo cierto es que, para llegar a la esencia de la duración como experiencia subjetiva, “la duración insta a escribir un poema”, así lo dice el “Poema a la duración” (“*Gedicht an die Dauer*”) de Peter Handke (2009, p. 395).

O, como se dice en ese otro poema de Handke, “Canción de la niñez”¹ (“*Lied vom Kindsein*”), poema que escuchamos “entonar” en la película de Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, lo que aconteció en la niñez, vibra, resuena ahí todavía en una experiencia que sólo puede definirse como duración. Pero, ¿qué es lo que acontece en ese resonar, en ese vibrar, en esa “sacudida” (*Ruck*) de la duración?

<i>Dauer ist der Fall,</i>	Es el caso de la duración
<i>wenn ich an dem Kind,</i>	cuando en el niño,
<i>welches kein Kind mehr ist</i>	quien ya no es ningún niño
<i>– vielleicht schon ein Greis –,</i>	–tal vez ya un anciano–,
<i>die Augen des Kindes wiederfinde.</i>	reencuentro los ojos del niño.

(Handke, 1986, p.54).

Esto es lo que se lee en el poema, en sintonía con la “Canción de la niñez”, en la que entre tantas manifestaciones del ayer y el hoy dice el poeta, por ejemplo:

¹ El poema fue escrito especialmente por Handke para la película de Wim Wenders *El cielo sobre Berlín* (1987) (*Der Himmel über Berlin*), también conocida como *Las alas del deseo*, cuyo guion está escrito también por Handke.

<i>Als das Kind Kind war,</i>	Le parecían bellos muchos hombres
<i>erwachte es einmal in einem fremden</i>	Y ahora sólo en ocasiones afortunadas,
<i>Bett]</i>	Se representaba claramente un paraíso
<i>und jetzt immer wieder,</i>	Y ahora apenas puede figurárselo,
<i>erschiene ihm viele Menschen schön</i>	No podía imaginarse la Nada
<i>und jetzt nur noch im Glücksfall,</i>	Y hoy se estremece ante ella.
<i>stellte es sich klar ein Paradies vor</i>	
<i>und kann es jetzt höchstens ahnen,</i>	
<i>konnte es sich Nichts nicht denken</i>	
<i>und schaudert heute davor.</i>	

(Handke²).

Cuando el niño era niño,
Despertó una vez en una cama extraña
Y ahora siempre de nuevo.

En “Gedicht an die Dauer”, Handke (1986) afirma en los primeros versos de este largo poema que sólo se puede hablar de la duración con un poema y confirma en los últimos que la sacudida de la duración entona ya en sí misma un poema, en un ritmo sin palabras, para terminar ensamblados poema y duración en una experiencia única. Experiencia temporal y espacial, lugares de la duración, la duración es un espacio que se vivencia en un acontecimiento, lejos del éxtasis y del milagro. Al final del poema, después de la fecha al pie, Handke registra una cita de un texto de Henri Bergson que apareció publicado por primera vez en 1959 en un ensayo titulado “Introducción a la metafísica”:

Ninguna imagen sustituirá la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas tomadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán por convergencia de su acción dirigir la conciencia hacia el punto preciso donde haya alguna intuición que aprehender. (1959, p. 10).

² El poema fue escrito especialmente por Handke para la película de Wim Wenders *El cielo sobre Berlín* (1987) (*Der Himmel über Berlin*), también conocida como *Las alas del deseo*, cuyo guion está escrito también por Handke.

Hay que leer detenidamente el poema, y hacer resonar la cita de Bergson en cada estrofa, escuchar los espacios de la duración, la esencia y la práctica de la misma.

El poema va desplegando los lugares y tiempos en los que para Handke se halla la duración.

Pero, ¿qué es la duración? En primer lugar, a la duración sólo se la puede “sentir”:

Diese Dauer, was war sie?

War sie ein Zeitraum?

Etwas Meßbares? Eine Gewißheit?

Nein, die Dauer war ein Gefühl,

das flüchtigste aller Gefühle,

unvorhersehbar, unlenkbar,

ungreifbar, unmeßbar.

(Handke, 1986, p. 10).

Esta duración ¿qué era?

¿Era un espacio de tiempo?

¿Algo mensurable? ¿Una certeza?

No, la duración era un sentimiento,

el más efímero de los sentimientos,

imprevisible, ingobernable,

inasible, inmensurable.

En el sentido contrario al que suele prosaicamente entenderse la duración como lapso de tiempo, la percepción de la duración sólo es posible mediante la intuición y el sentimiento. Sólo en el hombre está la posibilidad de recobrar todos los niveles, todos los planos de distensión y contracción que coexisten en una totalidad abierta en su virtualidad temporal. “El hombre es capaz de entremezclar los planos y sobrepasar su propio plano como su propia condición para expresar finalmente la naturaleza naturante” (Deleuze, 1987, p. 113). Y esa condición humana está precisamente en la emoción, la emoción es la génesis de la intuición en la inteligencia, nos dice Bergson (1959). Entonces, nos preguntamos nuevamente ¿qué es la duración? Dice más adelante el poema que la duración es un “acontecimiento”:

ein Ereignis des Innewerdens, *ein Ereignis des Eingeholtwerdens,*
ein Ereignis des Umfängenwerdens, un acontecimiento del ser contenido,]
un acontecimiento del ser atra-
pado, un acontecimiento del ha-
cerse consciente,]
(Handke, 1986, p. 12).

La duración es el sentimiento de la vida. Para confirmar esto, Handke recurre a unos versos del *Diván oriental-occidental* de Goethe (2019, p. 159): “*Tage währt’s,/ Jahre dauert’s*”. Literalmente lo que los versos dicen es: “Eso dura días,/ eso dura años”. Pero tal como puede apreciarse, Goethe hace uso de dos verbos diferentes que hemos traducido como “durar”: “*währen*” y “*dauern*”. Ambos verbos cargan el mismo sentido aunque su etimología es diferente. Nótese además que el sustantivo “duración” es “*Dauer*”, tal como aparece en el nombre del poema.

En el Diccionario de J. y W. Grimm (2020), leemos que la expresión “*währen*” procede de un uso anterior a “*dauern*” y proviene de la misma raíz que “ser”, “esencia”; se usaba junto al “*dauern*” con un sentido de permanencia en un determinado estado. Aunque, más adelante, se observa que este significado primario que señala hacia la conservación del ser (“*die Erhaltung des Wesens*”) se desdibuja al ser utilizado de manera impersonal. Uno de los ejemplos que da el diccionario es justamente el de los versos de Goethe. ¿Por qué Handke pone el acento en estos versos?

La estrofa del “Poema a la Duración” dice:

»Tage währts, Jahre dauerts«:	Se suceden los días, duran los años:
<i>Goethe, mein Held</i>	Goethe, mi héroe
<i>und Meister des sachlichen Sagens,</i>	<i>du hast es wieder einmal getroffen:</i>
<i>Die Dauer hat mit den Jahren zu tun,</i>	tú nuevamente lo hallaste: la duración
<i>mit den Jahrzehnten, mit unserer</i>	tiene que ver con los años, con los de-
<i>Lebenszeit;]</i>	cenios, con nuestro tiempo de vida;]
<i>die Dauer, sie ist das Lebensgefühl.</i>	la duración, ella es el sentimiento
(Handke, 1986, p. 12).	de vida.]

Para sentir la duración es necesario el transcurrir de los años. La duración es sentimiento de vida, por lo que hace falta el tiempo de una vida para sentirla, para conocer su esencia. El “decir objetivo” de Goethe es el que elige “*dauern*” para hablar de años y no para los días. “Eso dura (*währt*) días, eso dura (*dauert*) años”, el tiempo necesario para la duración necesita de los años.

El poema llega así a definir la duración como el sentimiento de la vida, pero pareciera que no basta con esta definición, que lo que hace falta ahora es definir ese sentimiento de vida. ¿En qué acontecimientos se “siente”, dónde se halla la “esencia” de la “duración”? No es en lo milagroso, ni en la maravilla. Para constatar esto, Handke elige ahora citar a Schiller y su *Wallenstein*:

<i>Notwendig dagegen, zu unterscheiden:</i>	Necesario, en cambio, distinguir:
<i>Auch »des Augenblicks erstaunenswerte Wunder,]</i>	aun, “los sorprendentes milagros del momento,]
<i>die sind es nicht, die das beglückende,</i>	no son ellos los que engendran
<i>das ruhig mächtige Dauernde</i>	lo felizmente duradero,]
<i>erzeugen«.]</i>	lo duradero serenamente poderoso”.

(Handke, 1986, p. 14).

A lo largo de los versos siguientes se describe un paisaje y una experiencia de maravillas, de hechos que dejan extasiado al sujeto. Pero entonces el poeta afirma:

<i>Die Ekstase ist immer zu viel,</i>	El éxtasis es siempre demasiado,
<i>die Dauer dagegen das Richtige.</i>	la duración, por el contrario, lo correcto.]

(Handke, 1986, p. 21).

¿Es entonces, por oposición, en lo cotidiano, en lo acostumbrado, en el jardín hogareño y las experiencias que se repiten a lo largo de los años donde encontramos la duración? La respuesta es negativa, no consiste ésta en sólo permanecer en el mismo lugar de lo cotidiano,

sino más bien en vivir la aventura de la cotidianeidad sin ociosidad. Aquí aparece lo propio y hogareño como un tema que más adelante se desarrollará en ideas muy cercanas a la *Wanderung* romántica.

En este momento, el poema indaga acerca de la esencia de la duración:

Nähern möchte ich mich trotzdem dem Wesen der Dauer, es andeuten können, ihm gerecht werden,] es zum Schwingen bringen, es, das mir immer wieder den Aufschwung gibt.] Doch da stellt sich fürs erste nur eine Litanei] aus vereinzelt Wörtern ein: Quelle, Neuschnee, Spatzen, Wegerich, Morgenwerden, Abendwerden, Wundverband, Einklang.] (Handke, 1986, p. 23).	Quiero acercarme, no obstante, a la esencia de la duración, lograr vislumbrarla, hacerle justicia, hacerla oscilar, a ella, la que siempre vuelve a dar- me impulso.] Pero entonces lo primero que se presenta es sólo una letanía] de palabras ocasionales: fuente, primera nevada, gorriones, llantén,] amanecer, atardecer, vendaje, con- sonancia.]
---	---

Una serie de palabras aparecen al poeta cuando quiere “saber” qué es la duración, una “letanía” dice el poema. Y es que la duración finalmente se presenta de un modo muy cercano al pensamiento oriental en el “estar ahí” del acontecimiento, como una “práctica”, como una convergencia de imágenes, decía Bergson (1959, p.6). Y esa práctica es la escritura del poema, de allí nace la duración. “El poema de la duración es un poema de amor” (*Das Gedicht von der Dauer ist ein Liebesgedicht*). De ese estar atento del poema nace la duración, no de un “acto”, sino en “un antes y un después”. El poema habla de un “sentido del tiempo” propio del amor, en el que antes es después y después es antes. El sentido en el poema hace oscilar las ambigüedades. En el tiempo vertical del poema, el antes y el después se hallan reunidos y

el pensamiento es pensamiento poético. Es el “verso psíquico”, podríamos decir junto a Bachelard (1963):

Lo que importa para nuestra tesis es, en poesía, el carácter primordial del verso psíquico, su supremacía originaria sobre el valor temporal objetivo. Volveremos a esta poesía *psíquica*, a esta poesía muda, si uno quiere *pensar* los versos en lugar de escandirlos, más allá incluso de la palabra interior, en el tiempo lacunario del pensamiento. Uno se da cuenta entonces que la continuidad es esencialmente dialéctica, que ella resulta de una conciliación de los contrarios, de orientación hacia el futuro o de reflujo hacia el pasado (pp. 125-126).³

Lo que aporta Bachelard a la idea de duración bergsoniana es este modo dialéctico de concebirla, no como una continuidad sino como temporalidad discontinua:

El tiempo tiene múltiples dimensiones; el tiempo tiene un espesor. No aparece continuo más que bajo un cierto espesor, gracias a la superposición de muchos tiempos independientes. Recíprocamente, toda psicología temporal unificada es necesariamente lacunar, necesariamente dialéctica (1963, p. 94).⁴

Entre la vigilia y la ensoñación, entre el sujeto y el objeto, entre pasado y futuro se establece una relación rítmica que multiplica las

³ Para Bachelard, la traducción es siempre nuestra. “Ce qui importe pour notre thèse, c’est, en poésie, le caractère primordial du vers *psychique*, sa suprématie originnaire sur la valeur temporelle objective. On reviendra à cette poésie psychique, à cette poésie muette, si l’on veut bien *penser* les vers au lieu de les scander, au-dessus même de la parole intérieure, dans le temps lacuneux de la pensée. On se rendra compte alors que la continuité est essentiellement dialectique, qu’elle résulte d’une conciliation des contraires et que, temporellement, elle est faite de rejet, de report sur l’avenir ou de reflux vers le passé.”

⁴ “Le temps a plusieurs dimensions; le temps a une épaisseur. Il n’apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants. Réciproquement, toute psychologie temporelle unifiée est nécessairement lacuneuse, nécessairement dialectique.”

temporalidades y la poesía se manifiesta como la “práctica” de una vida y un pensamiento ritmados, restituyendo al espíritu el dominio de las dialécticas de la duración, tal como lo propone Bachelard.

Las imágenes de lo vivido, las del presente y la ensoñación pueden así fundirse en una temporalidad abierta, gracias a la intuición y a la “vibración” del instante poético. Estas imágenes son en el poema de Handke espacios y tiempos de una *Wanderung* por lugares en los que se vivencia la duración: el lago de Griffen y el de Doberdob, la Porte d’Auteuil y la Fontaine Sainte-Marie. No es necesario que el poeta se traslade a esos lugares, se vivencian en una brizna, en una postal, en un recuerdo que nace de un gesto.

<i>Zeitruck der Dauer, du umgibst mich</i>	Sacudida temporal de la duración,
<i>mit einem beschreiblichen Raum,</i>	me envuelves]
<i>und das Beschreiben schafft</i>	con un espacio describable,
<i>dessen Folgeraum.]</i>	Y la descripción crea el espacio
(Handke, 1986, p. 54).	que sigue.]

Sacudida, vibración, instante en el que el tiempo crea un espacio. Y este espacio nada tiene que ver con el espacio “real” o con lo objetivo inamovible. Estos espacios de la duración en el poema son “subjetivos”, se trasladan y se vivencian en el tiempo vertical, son las imágenes multiplicadas en el ritmo del pensamiento.

La duración sólo encuentra su ritmo en el poema, “modelo de vida y de pensamiento ritmado”, dice Bachelard (p. 146). Las “sacudidas” de la duración han encontrado su lugar y su ritmo en el poema:

<i>Unzuverlässige, nicht zu erbittende,</i>	Sacudidas de la duración,
<i>nicht zu erbetende</i>	no fiables, no pedibles,
<i>Rucke der Dauer:</i>	no rogables:
<i>Ihr seid nun gefügtzum Gedicht.</i>	estáis ahora ensambladas para
(Handke, 1986, p. 54).	el poema.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1963). *La dialectique de la durée*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Bachelard, G. (2005). *Instante poético e instante metafísico*. En *Revista Clave*, 2, (5). Recuperado de <http://www.psicologiaen.com/wp-content/uploads/2019/04/instante-poetico-e-instante-metafisico-Gaston-Bachelard.pdf>
- Bergson, H. (1959). *Introducción a la metafísica*. En *Cuaderno 8*. Centro de estudios filosóficos universidad Nacional autónoma de México. Recuperado de <http://www.juango.es/files/Introduccion-a-la-metafisica.pdf>
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Goethe, J. W. (2019). *Diván occidental-oriental*. Barcelona: Adesiara Editorial.
- Grimm, J. u. W. (1971). *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Recuperado de <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=W02661#0>
- Handke, P. (1986). *Gedicht an die Dauer*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Handke, P. (2009). *Vivir sin poesía*. Bartleby: Madrid.
- Schiller, F. (2020). *Wallenstein*. En *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Herausgegeben von Mathias Bertram. <http://www.digitale-bibliothek.de/band1.htm>

Epílogo

Silvio Mattoni

Quizás la palabra “poesía” tenga tantas posibles definiciones como lo que llamamos “territorio”, que en los ensayos de este libro se entienden de modos casi necesariamente diferentes. Pero también hay aquí un guion que une tan diversos acercamientos a poemas de distintas lenguas, épocas, técnicas. Se trata entonces de travesías, de transformaciones: poesía que entra y sale de los sitios en los que se ubicó alguna vez. Porque se trata de un modo de exposición, una forma generativa de escritos y de ritmos, que al menos desde la época moderna se sitúa en un lugar extraño de la literatura, como si existiera antes de ella y persistiera en el borde exterior a ella. Ahí se asoma a lo que se vislumbra fuera de los géneros: el territorio, o el mundo, o la vida. De allí que si una artista plástica hace experimentos gráficos que simulan la escritura casi siempre se cataloga como “poesía visual”, difícilmente como “novela”, digamos. En el borde de su improbable unidad, la poesía puede ser un viaje entre lenguas, una metamorfosis de materiales, puede volverse auditiva o pictórica, puede incluso pensar o parlotear.

Pero pareciera que por un lado está la poesía y por el otro aquello que atraviesa, que la atraviesa, de donde surge o adonde desemboca. Como si se tratara nuevamente del tema de la poesía –la migración, la trasposición cultural, la identificación o el distanciamiento de un

lugar, la desubicación, la traducción, etc.– y entonces habría un territorio del que hablan los poemas. Sin embargo, la cuestión de la poesía no está en lo que dice sino en lo que hace: atravesar lo que dice, literalmente y en todos los sentidos, como le explicaba Rimbaud en una carta a su madre. Y sucede que esa travesía, digamos, siempre fracasa, nunca se toca la cosa del poema. El territorio que se cruza en la poesía no se convierte en una base firme, permanece en tránsito. Aun cuando en el fracaso de una obtención se esboce también la búsqueda, la huella misma en las palabras de lo que señalan como ausencia: un ser particular que dice “yo” se ubica como sujeto, la flor, que se abre en la boca imaginada pronunciando el poema, se ausenta de todos los ramos.

La tarea del poema tal vez sea, por lo tanto, “exponer su propio fracaso”, según el ensayista brasileño Marcelo Jacques de Moraes (2017). Quien agrega: “En este sentido, el poema se muestra a sí mismo como un síntoma” (...) y “el síntoma vive de revelar aquello que, debido a que lo muestra, no puede dejar de ocultar” (p. 116). Así, los lugares de la poesía pueden exhibirse en la diversidad de los poemas sin que se vuelvan localizaciones, como si se atravesaran territorios cuyos mapas habrían de alejarlos en un horizonte de pensamiento, en el lenguaje. Pero el fracaso triunfa en su propio registro: la poesía se hace en el lenguaje, porque lo tensa hacia su horizonte externo. Dice también de Moraes, en el mismo ensayo: “La poesía está justamente allí donde se disuelve, se aniquila en el contacto con lo que ella no es” (p. 118). Si la traducción fracasa, el original está perdido, y en el fracaso se esboza el mapa de la cosa para siempre ausente. El poema se acerca infinitamente a la prosa, a contar su estado, su lugar, la historia de su lengua, pero si tocara esas cosas, sus temas, sus más íntimos motivos, los *sujets* que lo mueven, se disolvería en el aire. El poema vive porque desea aquello que lo pone en riesgo, quisiera cruzar por el lugar de la vida gracias a un encantamiento casi distraído, que a veces se apodera de él y es su ritmo. Pero la travesía sólo alcanza a percibir

la postergación de la cosa, su alejamiento. ¿Cuánto territorio habrá que mapear para llegar a un país, o apenas a un paisaje, a un idioma, a un yo perdido? ¿O habrá que cambiar la lengua por grafismos, por códigos, por un señalamiento que no le pertenezca a ningún sujeto? Estas preguntas se hicieron en este libro, entre muchas otras, y sus respuestas múltiples coinciden con las condiciones que las instauraron: cada ensayo inaugura el borde al que se dirigen las pruebas de poesía, el horizonte de su ocultamiento, que la prosa puede describir dada su forma ancestral de trayecto, de avance. Mientras el poema aguarda la liberación de su tema por el acceso medido de un ensayo, espera y mide la diferencia entre su nombre y su cosa, entre el acto y el lugar. Podemos reconocer acaso entonces un poema como tal en la percepción sensible, expresada en una prosa que avanza, de la diferencia de su nombre, de la palabra que lo designa, de la palabra que lleva su nombre, esa palabra –territorio atravesado– cuyo nombre se conmueve de llevar. Así, el poema consiente en conducir a su tema, aun cuando allí se encuentre con la prueba de la disolución.

¿Cuál es el terreno de la poesía? Es necesariamente preposicional, un lugar hacia, detrás, dentro, a través del cual se ubica, tal vez, un poema. En 1971, el poeta Yves Bonnefoy terminaba de escribir su memoración de la pintura antigua, de imágenes de sueños, de momentos de poesía y de vida, *L'arrière-pays*, título en parte inspirado en los horizontes decrecientes de cuadros donde, más allá de las figuras y las arquitecturas, se veían colinas, nubes, pedazos de cielo, siluetas de árboles tan lejanos que se iban confundiendo con el suelo. Ese “país de atrás”, ese trasfondo, no era meramente la decoración del cuadro, sino que esbozaba una promesa: allá, atrás de aquella loma, estaría el lugar auténtico, adonde apuntaba desde siempre un deseo de escribir, no para comunicar algo, sino como quien pinta en la hoja una atmósfera.

Es difícil traducir “*arrière-pays*”, el fondo o la profundidad de una zona a la que no llega la vista, pero que el deseo de mirar tal vez anun-

cia. Al italiano el libro se tradujo como *L'entroterra*, “la tierra interna”. Aunque el mismo Bonnefoy, en un prólogo a la edición italiana de su libro, que se publicó treinta años después de la original, vislumbra unas posibilidades más latinas en la lengua italiana, y escribe: *introtterra, retroterra*; “tierra adentro”, que para nosotros sería una expresión demasiado gastada por el invento romántico del folklore, y que debería pensarse más bien como el movimiento de la antigua preposición: antes de llegar a tierra, antes de la zona imaginada, se trata de internarse allí. Pero la tierra se hunde en sí misma, retrocede, y siempre es lo que está más allá de lo visible, en el horizonte: trans-tierra. Así, finalmente una edición en castellano, de la que sólo conozco el título, *El territorio interior*, optó por la perífrasis en lugar del neologismo –la combinación francesa, hay que decirlo, no es un invento de Bonnefoy, y se emparenta con otras construcciones existentes del léxico francés: *arrière-plan* (“trasfondo” o “segundo plano”), *arrière-fond* (la parte más íntima de algo o un secreto), *arrière-boutique* (“trastienda”), *arrière-pensée* (una segunda intención o un motivo oculto), *arrière-cour* (“patio trasero”, “jardín”); pero lo que hace el poeta es transformar la lengua que habla en un volumen, una materia que impulsa, que empieza su travesía. Así, *arrière-pays*, que era simplemente el interior de un territorio, “el interior” de un país cualquiera con respecto a su metrópoli, se convierte en un señalamiento y un llamado: la tierra a la que vamos, a la que siempre estamos tratando de ir, adonde se vuelve con cada poema, que es igual a cada imagen, igual a un paisaje o a una cosa hecha.

Pero lo que podría haber sido, imaginariamente, una aventura se vuelve por repetición un regreso, siempre el mismo acto que regresa, como Ulises, que siempre está volviendo, pero que en el mito siempre está a punto de volver a zarpar. Claro, Ulises al final llega a Ítaca, escribía Bonnefoy:

pero sabiendo ya que tendrá que volver a irse, con un remo al hombro, e internarse más en las montañas de la otra orilla hasta que alguien le

pregunte qué es ese objeto extraño que lleva, mostrando así que no sabe nada del mar (2005, p. 17).

Sin embargo, la tierra interna no habrá sido la imaginación de un valle al que se querría llegar, desde la niñez que inventa paisajes exóticos tal vez sólo para escapar de su propio confinamiento infantil, sino más bien una intuición incierta, la prueba de la escritura que se realiza con su propio *hic et nunc*. Y así Bonnefoy, treinta años después, rectifica su fantasía sobre lo lejano y lo antiguo, percibe acaso que lo distante se miraba también para confirmar lo que estaba presente, otorgándole a la localización de la poesía no el sentido de un límite sino la indicación de un gesto, porque:

¿no es cierto que hay en cada uno de nosotros, aunque sea de una manera muy constantemente reprimida, un deseo de darle sentido e incluso de conferirle el ser al lugar en el que vivimos y a aquellas o aquellos con quienes lo compartimos? (2005, p. 172).

Ese territorio entonces, ahora consentido, estuvo antes, sin dejar de insinuarse más allá de la banalidad de una situación, pero también ese alejamiento que hace continuar el poema, no deja de llamar, de incitar a la consumación de un tiempo y un lugar: el poema parece que habla de otra cosa, de otra lengua y otros países, de su tema, pero en verdad escribe su propio nacimiento, un sentido que no le pertenece al cuerpo que sujeta una lapicera, que no es subjetivo ni objetivo. Lo que se sabe es simplemente la experiencia de la misma intuición incierta, y las desilusiones de las cosas que se enfrían después y nos miran como objetos opacos, ruinas del tiempo real.

Sé bien que la poesía es desprenderse de las construcciones de uno mismo que son las obras, hacer con ellas la llama que las consume, desear primero y sobre todo la luz de esa llama: pero esta certeza no es más que una ruta en la que indefinidamente estoy en el punto de partida, la vista fija en cierto camino que veo desviarse a la izquierda, entrando ya en las

sombras nocturnas: el camino que volvería a pasar, si lo siguiera, por los mil lugares decepcionantes que parecen ofrecerse como umbrales de alguna tierra interior. (Bonnefoy, 2005, p. 173).

De modo que nunca se obtiene el territorio como tal, aquel donde se pensaba asentar la construcción del que escribe, porque lo ya obtenido es siempre decepcionante, porque el verdadero lugar no puede ser tomado como un objeto y escribir no puede ser una fabricación de obras. En este sentido, la poesía no da cuenta de un territorio, lo sueña, le pone imágenes a su ritmo, a la caminata sin destino. Y si el poema fracasa, se quema en la historia y se pierde en la enumeración de nombres, de libros, justamente ahí se habrá de intuir su pequeño incendio como un mensaje: la prueba del deseo por el sentido –inaccesible, improbable– de un lugar y de otros, el traspatio del territorio, un asado en el jardín de atrás, para traer una figura más cotidiana que designe aquello que se quiere compartir.

Sin embargo, ante la contingencia del territorio, la poesía no representa una voluntad de acceso. De hecho, el vacilante libro de Bonnefoy, que busca la poesía en la pintura y en la infancia, relata esa ineficacia de toda búsqueda, de cualquier plan. Y acaso el terreno más persistente de la poesía, incluso en la historia, sea lo involuntario, lo que dictan otros, desconocidos o anteriores. Nadie elige nacer en un lugar, ni hablar en una lengua. La natalidad, como decía Hanna Arendt (2005), es el nombre de la contingencia. La poesía le devuelve su peso a esa singularidad, que no es una irrupción, porque se enlaza con otros actos y otros deseos. Porque si bien es casual nacer en un momento y en una zona, no es obra del azar: el pasado y el futuro se juegan también en el nacimiento. Luego esa natalidad se va devanando como destino, se traduce a otro estilo. Se viaja o se permanece para transcribir lo que no se sabe de dónde viene en una forma que no se conoce. Y se produce, en cada posibilidad de escritura, en cada cuerpo que la traduce a un objeto más o menos intuible, la contradicción de lo trágico-

co: por un lado, un territorio que no se eligió o que se elige sin planes o sin voluntad, que entonces se convierte en trance, en obediencia, en extravío, y por otro lado, el deseo de atravesar esa contingencia aparente, destruyéndola o conservándola, como la ruina de un artefacto perdido. El personaje de la poesía se reconoce así como el doble de su propio poema –según la expresión de Anahí Mallo (2003)– que tiene que cumplir en una vida el papel de quien atraviesa la duplicación, la contradicción. El doble tiene que atravesar el territorio que no quiso para desear el lugar de su nacimiento; y en nuestro caso, casi siempre, ese lugar es una lengua arremolinada por palabras. En un territorio que no puede registrarse en ningún mapa, porque es móvil, porque es, si se me permite esta grandilocuencia, real, se escucha el tono original del sujeto, el poema que genera así su doble. El poema le dice que va a morir pero no le ofrece una idea de la muerte, tan sólo le hace perder la gramática del proyecto y le muestra que su desaparición real no es la referencia de unas frases, sino el límite de todas.

Pero también el poema sería al mismo tiempo más contingente que esa vida que lo duplica, porque se inscribe en otra materia, como una señal dirigida a los que pasen. Ya sin el cuerpo que lo escribió, persiste en la superficie física y en su operación eficaz, realiza una mimesis de la praxis, como decía aproximadamente Aristóteles en su definición de la tragedia. Aunque no es un cartel o una tumba cualquiera, porque le puso a su lógica, a sus palabras e imágenes, una suerte de perfume, un elemento indefinible que obliga al muy razonable Aristóteles al vértigo de la sinestesia: *hedysmeno logo* (*Perí poietikés*, 1449b, p. 25), que en una versión latina se traduce como *suavi sermone* (Aristóteles, 1999, p. 144), pero que viene del verbo *hedyno*: “endulzar”, también asociado al nombre de la menta (*hedysmon*) o de otra planta aromática. Aunque de inmediato procura definir eso que distingue al poema de otros usos del lenguaje y afirma: “Entiendo por ‘lenguaje condimentado’ el que tiene ritmo, armonía y canto” (p. 145).

¿Cómo puede una cosa dicha o escrita, físicamente articulada, pintada, excavada en un material, tener gusto a menta, sentirse así en la lengua? Quizás porque ahonda la contingencia, se interna en su propia materia, como Ulises después que llega a casa y se va a la montaña, en busca de alguien que no conozca el mar, alguien que lea ese remo enigmático que lleva al hombro. En tal sentido, posiblemente, como cumplimiento del poema en su proyección mimética que es la vida, decía Hegel que Ulises y Aquiles, al final de sus cantos soñados por ciegos, “han saldado su deuda con la finitud” (2007, p. 870). Porque la contingencia, el lugar, el territorio, la lengua, todo lo que parece determinante y no determinado, se han vuelto necesarios para sus duplicaciones encarnadas, y en los nombres que les ponen punto final a sus aventuras se paga la deuda contraída al principio, la deuda de la natalidad. Por supuesto que no para elevarse a una eternidad fabricada por ideas, como piensa Hegel (2007), ni para ser el valor eterno de ningún poema, sino más bien porque se vuelve a afirmar entonces la transitoriedad y el brillo de lo que pasa. Como si dijéramos: ¿qué importa que todo se olvide, si sentimos ahora esa menta de las palabras que cuentan la caminata de Ulises por las sierras?

Pero la fábula de Ulises que se aleja del mar se contrapone a otra que lo hace volver a navegar. Viejo e inquieto, quiere conocer entonces territorios que nadie había visto, más allá de los límites del mundo. Dante lo cuenta, en su *Infierno*, y la misma voz del héroe relata el final de su travesía, la llegada a la montaña del otro lado del mundo, que es el Purgatorio, donde el Otro, que Ulises no podía conocer, aun en su inocencia lo aniquila. Borges, en su ensayo sobre este viaje dantesco, lo resume en perfecta prosa, lo traduce, y parece entenderlo de un modo que Dante no podía. Cuando Ulises da la vuelta al mundo, de pronto ve estrellas nuevas, desconocidas, y Dante le hace decir:

*Tutte le stelle già de l'altro polo
vedea la notte, e'l nostro tanto basso,*

che non surgea fuor del marin suolo
(Inferno, XXVI, 127-129).

O sea que Ulises puede ver, con sus compañeros, todas las estrellas del otro polo, que entonces la noche también ve, en su hipálage, mientras que el polo conocido se ha vuelto tan bajo que casi no se asoma ya del suelo marino, del horizonte. Borges interpreta: “Navegaron al ocaso y después al Sur, y vieron todas las estrellas que abarca el hemisferio austral” (1991, p. 354). Porque conoce bien las estrellas del Sur, su abundancia, su novedad para el europeo que viaja. Dante sólo menciona que son otras, y además están en ese mundo imposible donde se levanta el Purgatorio, no en un hemisferio austral equivalente al suyo. Borges sugiere que son las nuestras, las copiosas estrellas en camino al polo Sur. O sea que Ulises no se va del mundo que conoce, sino que viene hacia acá. Borges a su vez interpreta, más explícitamente, que Ulises es una imagen del poeta, alguien que quiere conocer y ver lo imposible, que quiere describir la unidad del mundo y del trasmundo, y por lo tanto se arriesga a cometer una falta por ignorancia. Por lo tanto, también Dante, al escribir, sin viajar, viene hacia acá, como el mejor poema de toda la historia literaria, según Borges, que habrá de ser leído bajo las estrellas sudamericanas.

En su otro polo de atracción literaria, Borges (1991) recuerda el probable parentesco del episodio de Dante con el “*Ulises*” de Tennyson, poema aparecido en 1842, (aunque la redacción de la obra remonta a 1833) con un monólogo del personaje, tenaz, casi que en diálogo con el diablo de Milton y su famoso lema: *Non serviam!* El poema afirma la voluntad de conocer, la persistencia de un deseo de saber, aun en la última etapa de una vida: “somos lo que somos”, arenga Ulises a sus marineros, “débiles por el tiempo y el destino / pero con muchas ganas de pelear, / de buscar, encontrar y no rendirse”. El monólogo termina con estas palabras de aliento, que celebran el orgullo del que no se resigna a envejecer, y que ahora parecen de dudosa elocuencia

porque lindan con el terreno retórico de la ayuda moral, sobre todo si pensamos en los más lúcidos franceses que se entregaban al mismo tiempo a la fatalidad moderna del *ennui*. Pero antes, al final de la primera estrofa exhortativa, se expresa la orientación del poema: seguir el curso del deseo, aunque saberlo sea caer más allá de lo pensable:

sería despreciable
guardarme y cuidarme por tres soles,
y esta cabeza gris con su deseo
de seguir el saber como una estrella
que cae más allá del borde extremo
del pensamiento humano.¹

(Tennyson, 2023: s/n).

Fuera del territorio conocido, el deseo se hunde con la estrella que lo guía, en busca de una travesía que le brinde alguna prueba de existencia, o el pago de la deuda con su finitud. Incluso si esa transformación imaginada, acaso improbable porque Ulises está destinado a repetir lo mismo, conduce al trastorno y al naufragio.

La poesía entonces puede ser el territorio o el fragmento de mar que atraviesa el poema, el nombre del poeta y del lugar, pero como todos los fantasmas que pueblan sus orillas, si se navega, o sus escalones, si se sube la montaña, el escrito se levanta en su propia inscripción y dice algo alrededor del movimiento que se repite: “Detente un minuto a leer, porque estos poemas, estas explicaciones de lo que indican, no buscan tanto saldar la deuda de la finitud, la contingencia que nos une, sino más bien confirmarla apegándose al terreno, aunque sea imaginario, donde cada poeta es una travesía única, irrepetible. Y ese nombre podrá ser, en su cualidad de señalamiento, una

¹ Mi traducción es bastante prosaica para apoyar el punto de vista interpretativo, pero hay que mencionar la admirable versión de Alejandro Crotto en endecasílabos, en edición bilingüe, en Browning & Tennyson (2015).

particularidad absoluta, aun cuando los nombres sean más finitos en su combinación que el tiempo de una vida. Piensa, antes de seguir, que un nombre es todos los nombres –Ulises es Dante, un francés, un irlandés, una inglesa, una argentina, un argentino– porque no es ninguno. En este territorio, queda esa huella, porque sí, por un deseo de verdad, para que sea dicho, y pueda también leerse”.

Sordo o atento a esta cartelera, alguien podrá pensar que Ulises también fue “Nadie”, como un poeta que envejece en su propio terreno, y que se va quedando ciego –Homero, *ho me horón*, “el que no ve”, sin horizonte, pero que tal vez por eso es interminablemente un niño–. Es alguien que podrá sospechar que todos los poetas son mentirosos, porque Ulises está en el círculo de los falsarios según Dante, o que por el contrario podrá confiar en lo que le cuentan algunos y en los territorios que les atribuyen sus apasionados cartógrafos. Y preguntará para qué sirve ese objeto extraño que el otro transporta, como si nunca hubiese visto un poema, comunicando así que se ha llegado por fin a un destino.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. *Inferno* 26. Recuperado de <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-26/>
- Arendt, H. (2005). *Essays in Understanding 1930-1954*. Nueva York: Schocken.
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Madrid: Gredos. Edición trilingüe de Valentín García Yebra.
- Bonnefoy, Y. (2005). *L'Arrière-pays*. París: Gallimard.
- Bonnefoy, Y. (2014). *El territorio interior*. (Trad. Ernesto Kavi). México: Sexto Piso.
- Borges, J. L. (1991). *Obras completas III*. Buenos Aires: Emecé.
- Browning & Tennyson. (2015). *Once poemas*. Buenos Aires: Bajo la luna. Traducción de Alejandro Crotto.

- De Moraes, M. (2017). *Sobre a forma, o poema e a tradução*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Homero. (1985). *La Odisea*. Madrid: Edaf.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- Tennyson, A. (2023). *Ulysses*. En *Poetry Foundation*. Chicago. <https://www.poetryfoundation.org/poems/45392/ulysses>

Quienes escriben

Dolores Aicega

Profesora en Lengua y Literatura Inglesas en la UNLP. Magíster en Psicología Cognitiva y Aprendizaje (FLACSO). Docente de Lengua Inglesa 4 y de educación media en el Colegio Nacional Rafael Hernández de la UNLP. Ha asesorado a la Dirección de Educación Primaria de la Pcia. de Buenos Aires en el área de lenguas extranjeras. Ha publicado *Reading processes in literary translation. How specific are they?* (2018); *La singularidad de la lectura en la traducción literaria: desafíos para el lector-traductor en formación* (2019) y *Lectura y Traducción Literaria. Desafíos en la formación de traductores*.

Carlos Battilana

Licenciado y Doctor en Letras por la UBA. Es profesor de Literatura Latinoamericana I (UBA), Introducción a los Estudios Literarios (UNAHUR) y Taller de Lectura y Escritura (UNAJ). Se especializa en poesía argentina y latinoamericana. Publicó los libros de poesía *Materia* (2010) y *Ramitas* (2018), y el libro de ensayos *El empleo del tiempo* (2017). Participa en un proyecto UBACYT (“Términos críticos y palabras clave en la literatura de América Latina”) y dirigió el proyecto “Figuraciones urbanas en la poesía rioplatense de entresiglos (XIX-XX)” en la Universidad Nacional de Hurlingham. Dio clases en la Universidad de Köln (Alemania) y en la Universidad Nacional de Río Negro (Bariloche).

Mariano Calbi

Licenciado y Doctor en Letras por la UBA. El eje de sus actividades de investigación está constituido por la articulación de los conceptos de poesía, representación y acontecimiento en el marco de la reflexión teórica y crítica contemporánea. Es docente de Introducción a los Estudios Literarios en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Ha publicado artículos en la *Historia crítica de la literatura argentina* (Noé Jitrik) y en Ediciones Katatay en 1999 y 2010.

Enzo Cárcano

Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador, y máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Profesor adjunto de Introducción a la Literatura y de Metodología de la Investigación en la USAL. Coeditó, con María Rosa Lojo, *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* y editó un número monográfico de la revista *Gramma* titulado *Poesía Argentina de Indagación Ontológica* (2018). En 2019 publicó “*Con los ojos en la noche*”: la poesía “mística” de Jacobo Fijman en los márgenes. Es becario posdoctoral del CONICET en el IFLH de la UBA.

María Celeste Carrettoni

Profesora en Lengua y Literatura Inglesas y Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa por la UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Lengua Inglesa 3 y en la cátedra Introducción a la Lengua Inglesa. Ha publicado *La leyenda de Dido, de Geoffrey Chaucer. Hipotextos y pluralidad de voces* (2019); *Lectura y escritura críticas en la asignatura Lengua Inglesa 3: algunas reflexiones*. Memorias de las 1° Jornadas sobre las prácticas docentes en la Universidad Pública, 2017, y *La mujer de Bath: una voz femenina con matices complejos*. Obtuvo el Premio Egresado Distinguido del año 2010 al mejor promedio del Profesorado en Lengua y Literatura Inglesa, otorgado por la UNLP.

Omar Chauvié

Profesor, licenciado y doctor en Letras, por la Universidad Nacional del Sur. Trabaja temas de poesía argentina y latinoamericana en relación a sus medios de difusión. Docente a cargo como Profesor Asociado de las asignaturas Literatura Argentina I y II y del seminario LP de la carrera de Letras en la Universidad Nacional del Sur. Director del fascículo Letras de la revista académica *Cuadernos del Sur* (UNS). Autor del libro *Cómo era Bahía Blanca en el futuro* (2008). Coordinador de la Escuela Argentina de Producción Poética en el Dpto de Humanidades de la UNS.

Hélène Davoine

Licenciada de Letras modernas por la Universidad París IV-Sorbonne; con Diploma de la Escuela Normal Superior de París; recibida en el concurso nacional de la Agregación de Letras modernas en Francia. Cursa el Doctorado de Literatura comparada en la Universidad París-Nanterre, en cotutela de tesis con la Universidad de Buenos Aires. Jefe de Trabajos prácticos de Literatura en la Universidad París-Nanterre, sobre los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Sus temas de investigación rondan en torno a la autobiografía; Gender Studies; poesía moderna y contemporánea; y los Postcolonial Studies. Publicó un libro de poemas, *Paris, Buenos Aires* (2019).

Silvana N. Fernández

Doctora en Letras y Licenciada en Literatura Inglesa por la UNLP. Se desempeña como Prof. Titular de Literatura Inglesa Medieval y Renacentista y Prof. Adjunta de Cultura y Civilización Inglesas. Realizó dos estancias de investigación en la Universidad de Toronto y forma parte de un proyecto de investigación sobre poesía inglesa dirigido por el Dr. Miguel Ángel Montezanti y codirigido por la Dra. Anahí Mallol (IdIHCS- UNLP). Sus áreas de estudio son la representación del espacio en W. Shakespeare y J. Conrad y la literatura canadiense escrita por escritores guionados.

Flavia Garione

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar Del Plata. Docente de las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía latinoamericana “Contra la lagrimita” en la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Publicó los libros de poesía: *Se oyen gritos de chicas por las noches* (2019) y *Lumpenproletariado* (2019). Actualmente posee una Beca de formación Doctoral en CONICET para investigar modulaciones musicales y figuras de la voz en la poesía argentina contemporánea.

Verónica Paula Gómez

Licenciada en Letras por la UBA y Magister en Culturas y Literaturas Comparadas por la UNC. Actualmente, becaria doctoral radicada en IHuCSO (CONICET/UNL-Santa Fe). Miembro de la Red de Literatura Electrónica Latinoamericana (LitElat), Investigadora Colaboradora de la Red de Cultura Digital e integrante del Centro de Investigaciones Teóricas y Literarias (CEDINTEL) de la UNL. Ha publicado *Lenguas migrantes y desvíos críticos en The 27th // El 27th de Eugenio Tiselli* (2017), *Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana* (2018), *Máquinas de (de)codificar. Expansiones de la traducción en la literatura digital latinoamericana* (2019).

Paula La Rocca

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la misma Universidad con una Beca de CONICET. Trabaja en el área de la estética y la crítica contemporáneas. Llevó adelante, junto a Ana Neuburger, la compilación del libro *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas* (2019). Ha publicado *Comunidad de la impresión. Poesía Visual en la revista Diagonal Cero* (2018) y *Papel y soporte. La plástica poética de Mauro Cesari* (2019).

Franca Maccioni

Licenciada en Letras Modernas y Dra. en Letras por la UNC. Se desempeña como investigadora asistente de Conicet. Compiló, junto a Javier Martínez Ramacciotti, el libro *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar* (2015). Ha participado de las publicaciones colectivas *Figuras de la intemperie* (2019); *Violencia y método. De Lecturas y críticas* (2014), *La obstinación de la escritura* (2013), *Bajo el cielo estrellado* (2011).

Anahí Mallo

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Magister en Clínica Lacaniana de la UNSAM. Especialista en poesía y teoría literaria. Es Investigadora Independiente de CONICET. Profesora Titular de Taller de Poesía II de la Universidad Nacional de las Artes, Profesora Adjunta de Poesía Argentina y latinoamericana II de la UNA, Profesora Adjunta de Teoría Literaria I de la UNLP. Publicó los libros: *El poema y su doble, Simurg* (2003), y *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2010. Hacia una nueva lírica* (2016), además de nueve libros de poesía. Ha recibido premios de la Fundación Antorchas y del Fondo Nacional de las Artes.

Silvio Mattoni

Licenciado en Letras Modernas y Doctor en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Especializado en ensayo y poesía argentina, y en estética. Profesor Titular de Estética en la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador Independiente del CONICET. Publicó los libros: *El cuenco de plata* (2003), *Camino de agua* (2013), y *Música rota* (2015). Recibió el primer premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes en 2007 y en 2012, y la Beca Guggenheim en 2004. Tradujo libros de Sade, Bataille, Bonnefoy, Catulo, Pavese, Duras, Michaux, Ponge, Mallarmé, entre otros.

Gabriela Milone

Licenciada en Letras Modernas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente de “Hermenéutica” de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Investigadora de Conicet. Entre sus últimas publicaciones, cuenta con los artículos *Materia fónica: una ficción. La voz y la letra en el pensamiento contemporáneo* (2019), *La voz insumisa. Ficciones para un materialismo fónico* (2019), y con el libro *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (2015).

Matías Moscardi

Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es Profesor Adjunto de la materia Taller de Oralidad y Escritura, en la carrera de Letras. Su tesis doctoral *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (EDUVIM, 2019), fue premiada en 2015 por el Fondo Nacional de las Artes, coescribió el *Diccionario de separación. De Amor a Zombie*. (2016). Ha publicado *La rosca profunda y otros ensayos* (2018).

Violeta Percia

Licenciada, Doctora en Letras por la UBA. Se desempeña como profesora en la Maestría en Literaturas Comparadas y Lenguas Extranjeras de la Facultad de Filosofía y Letras en la misma universidad. Especialista en teoría de la poesía moderna, poesía y vanguardias en la poesía francesa de los siglos XIX y XX. Coeditó *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014); tradujo, seleccionó y prologó *Ideorrealidades. Poemas y papeles dispersos de la obra futura de Saint-Pol-Roux* (2013). Sus trabajos han aparecido, además de en revistas especializadas, en volúmenes colectivos como *Le Comparatisme comme approche critique. Traduction et transferts* (2017).

Paula Poenitz

Profesora en Letras, graduada en la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como Profesora adjunta de Literatura Alemana

en las cátedras de Literatura Europea II y Literatura Contemporánea de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Ha publicado artículos en *Saga* (Revista de la Escuela de Letras, UNR) y en *Avances* (Revista de Artes de UNC). Realizó una estancia de investigación en París con la dirección del Dr. Jaques Le Rider.

Guillermo Siles

Profesor y doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, desempeña como Profesor Asociado de Literatura argentina II e Investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas (INSIL) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Es autor de *El microrrelato Hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* (2007). Compiló volúmenes de crítica: *La pequeña voz del mundo y otros ensayos de poesía* (2007), *Representaciones de la poesía argentina contemporánea* (2011). Editó y prologó *Obra Poética*, de Hugo Foguet (2010). Publicó *El sabor de la fruta* en 2008 y *El cauce y la costumbre* en 2020 (poemas).

Santiago Venturini

Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es jefe de Trabajos Prácticos en las asignaturas “Introducción a los Estudios Literarios” y “Teoría Literaria I”, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Investigador del CONICET. Publicó los títulos de poesía: *El exceso* (2008), *El espectador* (2012), *Vida de un gemelo* (2014), *En la colonia agrícola* (2016), *Un año sentimental* (2019) y la antología *Después de una larga época* (2019).

Este libro colectivo se ha concebido y organizado con el objetivo de pensar la poesía como un género que puede ser entendido a partir de la idea de territorio, o de la tensión que se establece entre la territorialización-desterritorialización de lenguajes en el proceso de creación. Lo que se pretende plantear a nivel general, es que en la dimensión poética el lenguaje se abre hacia conceptualizaciones más amplias como la idea de transterritorio: un territorio que atraviesa a los otros territorios textuales, des-territorializándolos, pero también un territorio que se deja atravesar por otros discursos, proponiendo territorializaciones nómades. La poesía es ese discurso que, al potenciar las posibilidades del lenguaje a todos sus niveles, el de la sonoridad, el de la palabra, el de la sintaxis, el de la semántica, el del género discursivo; permite operar aperturas territoriales, que marcan o insinúan trayectos posibles, que desmarcan las grandes vías para proliferar en ramificaciones y permiten dar paso a líneas divergentes semánticas, simbólicas, ideológicas, afectivas, estéticas y genéricas.



ISBN 978-950-34-2251-9



EDICIONES
DE LA FAHCE