



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico
Teoría y análisis del discurso lírico

69 - 70

Enero - Diciembre 2014

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano y Director del Departamento de Letras

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

Consejo editorial

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS † (State University of New York, Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE † (Università degli Studi di Pavia).

Consejo de Redacción

Dra. ROXANA GARDÉS; Dr. RAÚL LAVALLE; Dra. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA.

Prosecretarios de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

Lic. ALEJANDRO CASAIS

Lic. LUCÍA ORSANIC

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA International Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN: 0326-3363

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual

Nº: 181711



A nuestros lectores:

Comunicamos, con mucho dolor, la pérdida de dos Miembros de nuestro Consejo Editorial cuando este número se encontraba en preparación. Se trata del Dr. Elías L. Rivers (State University of New York, Stony Brook) y del Dr. Cesare Segre (Università degli Studi di Pavia). Fueron dos de los más relevantes investigadores del Hispanismo internacional y LETRAS se siente orgullosa y agradecida por haber contado con la inestimable colaboración de ambos maestros. Descansen en paz.

El presente número monográfico se inscribe entre aquellos que, eventualmente, están destinados a publicar trabajos sobre algún tema específico, acerca del cual se ha instrumentado una política de investigaciones dentro del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Véase al respecto el punto Política editorial en las “Normas de publicación”.

Aprovechamos esta oportunidad, para reiterar nuestro agradecimiento a todos los que nos han venido acompañando, a lo largo de 33 años, desde marzo de 1981.

Dra. Sofía M. CARRIZO RUEDA

Directora

Agosto de 2014

Índice

LETRAS

69-70 (enero-diciembre 2014)

Número monográfico

Teoría y análisis del discurso lírico

Artículos

María Amelia ARANCET RUDA, Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el <i>corpus</i> de la poesía argentina	9
Cecilia I. AVENATTI DE PALUMBO, Hacia un canon poético místico en clave estético teológica. Vigencia de la figura del centro como expectación del Otro	35
Magdalena CÁMPORA, La traducción como “instrumento poético”. Raúl Gustavo Aguirre, entre Rimbaud y Char	47
Daniel Alejandro CAPANO, Giuseppe Ungaretti: un itinerario lírico	63
María Lucía PUPPO, Teoría y práctica de la poesía cinética en <i>Composición de lugar</i> (1976) de Amanda Berenguer	79
Alicia SALOMONE, Poesía, subjetividad y memoria en la escritura de Alicia Genovese	101
Sebastián URLI, “No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos”: Olga Orozco o la autofiguración desde la muerte	121

Nota-Reseña

Sofía M. CARRIZO RUEDA, Poesía lírica y teoría crítica del siglo XX. Entrevista a Miguel Ángel Garrido Gallardo	133
---	-----

Reseñas bibliográficas

Antonia MARTÍNEZ PÉREZ, <i>La transformación de la lírica francesa medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (siglo XIII)</i> , Granada, Universidad de Granada, 2013, 243 pp. (Sofía M. CARRIZO RUEDA)..	151
Edgardo DOBRY, <i>Contratiempo</i> , Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014, 95 pp. (Mariano GARCÍA).	153

María Lucía PUPPO, <i>Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana</i> , Buenos Aires, Biblos, 2013, 139 pp. (Dulce María DALBOSCO)	157
Alicia GENOVESE, <i>Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco</i> , Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, 165 pp. (María Lucía PUPPO)	161
Lila ZEMBORAIN, <i>Guardianes del secreto</i> , 2ª edición, Buenos Aires, Hilos Editora, 2012, 72 pp. (María Lucía PUPPO)	165
Cecilia Inés AVENATTI DE PALUMBO, <i>Presencia y ternura. La metáfora nupcial</i> , Buenos Aires, Ágape Libros, 2014, 286 pp. (Juan QUELAS)	167
Olegario GONZÁLEZ DE CARDENAL, <i>Cristianismo y mística. Santa Teresa de Jesús - San Juan de la Cruz</i> , pról. Cecilia I. Avenatti de Palumbo, 2ª ed., Buenos Aires, Educa, 2013, 419 pp. (Ana RODRÍGUEZ FALCÓN)	170
Normas de publicación	179

Artículos

Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el *corpus* de la poesía argentina

María Amelia ARANCET RUDA

*Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
República Argentina
ameliamakeup@gmail.com*

Resumen: Para analizar cuál es el lugar de Héctor Viel Temperley en las letras argentinas tomamos el movimiento editorial en torno de él, sobre todo la edición y reedición de sus obras y, por otro lado, relevamos antologías poéticas. En la labor, sorpresivamente, aparecen rasgos reveladores que desmienten el supuesto acerca de su haber sido ignoto; por otro lado, hemos hallado elementos que iluminan áreas no estudiadas, las que en nuestra investigación —aún en marcha— se van mostrando fundantes. Asimismo, consideramos su papel como ícono motivador en algunas obras recientes, movilizador, afectiva y conceptualmente, de cierto cúmulo de contenidos.

Palabras clave: Viel Temperley – antologías – canon – imaginario.

Viel, on Earth as in the Canon. A Place in the *Corpus* of Argentine Poetry

Abstract: In order to analyze which is Héctor Viel Temperley's place within Argentine literature, we propose to go through the edition and re-edition of his work, as well as the space he is given in poetic anthologies. Surprisingly, we have found some outstanding characteristics that come to deny his alleged absence in the national canon. On the other hand, we intend to show certain elements that illuminate some areas that have not been thoroughly studied. We shall also consider his inspiring role as an icon for younger generations of poets.

Keywords: Viel Temperley – anthologies – canon – imaginary.

Qué haremos

Para analizar cuál es el lugar de Héctor Viel Temperley (Buenos Aires, 1933-1987) en las letras argentinas hemos tomado la edición y reedición de sus obras y, por otro lado, rastreamos antologías poéticas donde se lo incluye. Las antologías, obras de antólogo/autor según Ruiz Casanova (2007), con una ineludible carga de subjetividad (Reyes, 1952), forman parte del establecimiento de una literatura de acuerdo con una dinámica que se compone de tres elementos: 1/ textos preexistentes que generan una 2/ antología, que establece un 3/ canon (Arancet, 2013); esta sucesión luego comienza a funcionar circularmente, de manera tal que un aspecto influye sobre el otro, de manera continua. Por otro lado, muy brevemente por el momento, nos preguntamos acerca del lugar simbólico que ocupa Viel Temperley en nuestro imaginario cultural. Tanto la figuración editorial, cuanto en obras de arte resulta elocuente a la hora de delinear una ubicación y una figura.

Antologías reveladoras

La publicación en 2011 del libro de ensayos *Viel Temperley* por parte de Ediciones del Dock —el mismo sello que editara en 2003 la *Obra completa* de este autor— deja en claro que Viel ya no es un periférico, sino que ha pasado a tener ubicación en el canon poético argentino.

Desde los 80 se había convertido en poeta de culto. Este es un hecho que, sin embargo, no deja de subrayar su apartamiento del centro¹ todavía en esa época: primero, ser poeta, y, segundo, uno cuyos textos, además, corren solamente en las lecturas de algunos iniciados, son dos factores que más bien acentúan su condición de estar en las orillas. Entre tales iniciados estuvo Fogwill, quien hizo las veces de inaugurador, según se reconoce. Quizás es debido a esta regia mediación que Silvio Mattoni considera que Viel “nunca había estado afuera”, al afirmar que los poetas que contaban para él “lo habían reconocido desde un principio, a partir de un momento clave que puede situarse en sus libros penúltimos, *Legión extranjera* y *Crawl*” (Cassara; Cella; Fara; *et alii*, 2011: 88)².

Sin embargo, debemos ir un poco más atrás. Quienes lo reconocieron “desde un principio” —como señala Silvio— y hasta donde hemos podido hallar, se encuentran

¹ Este apartamiento era voluntario, según testimonio de su hija Vicky Viel Temperley. De todos modos, no nos estamos refiriendo al autor, sino a la poesía.

² Es consecuente, entonces, su agradecimiento a —entre otros— “los escritores amigos, Arturo Carrera y Quique Fogwill, que me prestaron los libros de poemas de Osvaldo Lamborghini y Héctor Viel Temperley cuando eran inhábiles [...]” (Mattoni, 2007), presente en su libro de ensayos *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*.

más atrás que el mentado Quique. Son, sobre todo, David Martínez y César Magrini, además de Abelardo Arias (1908-1991), naturalmente, ya que fue quien redactara el texto de solapa de *Poemas con caballos*. Allí, en 1956, Arias aventura cierto vaticinio: “El primer libro, y sobre todo en un poeta, es siempre decisivo, pues que en él ya está presente su elemento esencial: el espíritu poético; lo restante puede llegar con el tiempo y el oficio” (Viel Temperley, 1956 solapa). No se equivocó, por cierto.

En 1961, David Martínez (1921-1993) presenta su antología *Poesía argentina actual*, adjudicándole a este último adjetivo el sentido —según aclara en la “Advertencia”— de “poesía que todavía está fructificando” (1961)³. En esta selección publica dos poemas de Viel Temperley, ya dados a conocer antes en el primer poemario de nuestro autor: “El polvorín” y “De viento”. La selección fue hecha, por cierto, con ojo muy agudo, sobre todo porque “El polvorín” es un poema que condensa y que adelanta germinalmente casi todo cuanto vendrá. En la nota biobibliográfica correspondiente Martínez destaca, ya por entonces, el complejo semántico constante en Viel, ‘geografía/cuerpo/religiosidad’: “La pampa unida al hechizo de la llanura bonaerense, sus vientos y la airosa libertad de sus animales; y, últimamente, una definida propensión de acento religioso, alienta la búsqueda poética de Viel Temperley” (Martínez, 1961: 255).

Dos años más tarde, en 1963, el mismo año en que el Instituto Torcuato Di Tella publica la selección de *Poesía Argentina* —donde Viel Temperley no figura— César Magrini (1929-2012) lo incluye en su antología *Quince poetas*, junto con los siguientes —según el orden en que los presenta el libro—: Héctor Miguel Angeli; Rogelio Bazán; Amelia Biagioni; Nicolás Coccaro; Betina Edelberg; Juan J. García Gayo; Alberto Girri; Magdalena Harriague; Alejandra Pizarnik; Osvaldo Rossler; Basilio Uribe; Francisco Urondo; Carlos A. Velazco; aquí sitúa a Viel; y Oscar Hermes Villordo.

Poco después, en su *La nueva poesía argentina. Estudio y antología*, de 1969, Nélica Salvador menciona a Viel en uno de los ocho breves subtítulos del estudio preliminar. Es decir que, aunque sus poemas no son antologados por ella, Viel Temperley sí es considerado como parte del panorama poético. Los dos primeros subtítulos del prólogo refieren, respectivamente, “Situación y tendencias” y “Nuevos rumbos poéticos”; esos rumbos son, según Salvador: “Testimonio de la realidad”, “Exaltación del ámbito geográfico”, “Experiencias de la vida cotidiana”, “Desarraigo del hombre contemporáneo”, “Disconformismo histórico y social” y “Las últimas promociones”. Viel

³ Las divisiones que usa para agrupar a los poetas, según una ordenación diacrónica, son: “Poetas posteriores al movimiento «Martín Fierro»”; “Grupo del 40”; “Transición hacia las fuentes modernas y tradicionales”; “Expresiones de vanguardia. Surrealismo”; “Las últimas promociones”; naturalmente, en este último grupo sitúa a Viel.

Temperley es situado en el grupo de “Exaltación del ámbito geográfico”, donde también aparecen, *vg*, Néstor Groppa, Ariel Ferraro, Alfredo Veiravé, Osvaldo Guevara, Romilio Ribero, Horacio J. Becco, Hugo Acevedo, y Nemer Barud.

De entre las opciones ofrecidas por Salvador en sus subtítulos, la ubicación de Viel nos parece adecuada, y, por cierto, está en consonancia con las opiniones vertidas por David Martínez (*ut supra*) cuando hace hincapié en la geografía; aunque, sin embargo, Salvador no alcanza la visión más completa esbozada por Martínez.

Efectivamente, la poesía de Viel es en relación con un espacio, está absolutamente arraigada, incluso en el último libro, donde ya sin mayor posibilidad de experiencia directa de la tierra, por un lado se afinsa donde está —en el Hospital Británico—, y por otro vuelve a aquella escritura suya anterior que da testimonio de la intensa experiencia telúrica. Tal regreso al amor por el terruño no obedece a ideología ni a tendencia de época; de hecho, no fueron tales los motivos en el principio de su producción, más cercana al 40; no lo son tampoco después, en los 80. Su acercamiento fervoroso a la tierra, a la naturaleza, responde a una auténtica identificación, quizá sentimiento de comunión y, sin duda, al puro e inmenso goce que le provoca.

En el apartado en que lo incluye Nérida Salvador, “Exaltación del ámbito geográfico”, la estudiosa alude a algunas posturas bastante aplicables a Viel: “intención revalorizadora del ámbito geográfico [...] que logra[n] eludir la fácil alabanza o la simple referencia toponímica”, “pasión telúrica” (Salvador, 1963: 33), remontarse al pasado en busca de las gestas primordiales —Salvador se refiere al indio; en el caso de Viel es destacable su interés por la historia nacional en general⁴ y, en su poesía la reiterada iluminación de la figura de Lavalle, aspecto hasta ahora pasado por alto⁵, entre otros—.

De todos los autores que Salvador menciona —a los que agrupa por regiones, específicamente NOA, el Litoral, Córdoba, Santa Fe, Cuyo y provincia de Buenos Aires— afirma que, “desde muy diversas modalidades” (1963: 35), han superado “el mero virtuosismo y la evasión hermética para transformarse en vivo exponente de situaciones enraizadas en nuestro medio geográfico” (1963: 35).

Guillermo Ara, en 1970, tampoco incluye a Viel Temperley en la antología propiamente dicha de su *Suma de la poesía argentina*, pero sí en la parte de “Crítica”. En ella, primero lo confronta con Enrique Vidal Molina, en quien encuentra una “modalidad alerta pero grávida” (1970: 171). Frente a tal modalidad —dice Ara— Viel se presenta “afirmado en un dinamismo que se origina en la toma misma de las imágenes de la realidad y actúa hasta crear tensión vibrante y ardida dentro del poema” (1970: 171). Resulta notable la captación sintética por parte de Ara; más todavía, cuando ase-

⁴ Según relato de dos de sus hijas.

⁵ Aspecto en el que estamos indagando.

vera que “esa potencia generadora” está sustentada sobre “la condición sanguínea y temperamental del contemplador, del gozador que hay en Viel Temperley. La palabra asocia cualidades del aire, el animal, el agua, aprieta sus internas conexiones y la estructura metafórica aparece ceñida, con carga de explosividad caliente y urgida” (Ara, 1970: 171).

Luego Ara conecta *Poemas con caballos* con la poesía de Marechal, muy posiblemente la de *Días como flechas*, porque —dice—:

identifica brío de la bestia y raptó de envión hacia lo divino en el jinete. La palabra acriollada alude con naturalidad a las faenas pampeanas y apoya la versión de un paisaje sentido con autenticidad y de contornos nítidos como forma: «El horizonte piala los caballos — para que el rayo ruede, el rayo siga» (Ara, 1970: 172).

El siguiente hito que marca el ingreso de Viel Temperley oficial a la llamada ‘alta poesía’ es la edición conjunta de *Crawl* y *Hospital Británico* por parte de Ediciones del Dock en 1997. Sin embargo, entre 1970 y 2003, no volvemos a encontrar a Viel en antología alguna; reiteramos: al menos, hasta donde hemos podido descubrir.

Ya en el siglo XXI, encontramos fragmentos de *Hospital Británico* en *Puentes / Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea / Poesía argentina e brasileira contemporánea* (2003), cuya parte correspondiente a la Argentina es realizada por Jorge Monteleone. En la presentación que es su prólogo, Monteleone lo agrupa junto con Biagioni, Orozco y Madariaga bajo el subtítulo “Poema y espacio sagrado”. En verdad, en la antología figura prácticamente todo el libro *Hospital Británico*, salvo la brevísima parte inicial, sin esquivas. La decisión de incluir el libro casi entero responde, según el antólogo, a que esa figuración es necesaria: “Es tal su singularidad que hemos preferido que el lector lo conociera completo en esta antología, porque de otro modo no podría percibírsela” (Monteleone, 2003: 13).

En su breve alusión preliminar, al comenzar a referirse a Viel Temperley, Monteleone lo hace con una partícula adversativa que, sin función estrictamente sintáctica, asume todo el peso de establecer un corte fuerte con lo anterior, a fin de marcar una verdadera diferencia, en este caso de intensidad “mística”: “Pero [dice Monteleone] hay un libro en la poesía argentina donde el encuentro con lo sagrado se vuelve condición carnal, y el sujeto no solo agoniza en la lucha por nombrar asumiendo una metáfora”. E inmediatamente establece una correlación con *Diario de muerte*, del chileno Enrique Lihn⁶, entendiendo estos poemarios “como dos muestras en la len-

⁶ Vale la pena señalar que Susana Cella establece la misma conexión, sin duda digna de ser tenida en cuenta (Cassara, 2011: 31). Creemos, de todos modos, que las similitudes son más bien de índole anecdótica, no tanto discursivas.

gua hispanoamericana de aquello que Tamara Kamenszain llamó «lírica terminal»⁷ (Monteleone, 2003: 13). Siete años después (2010), *Otro río que pasa*, organizada por Jorge Fondebrider, vuelve a poner a Viel sobre el tapete canónico. Esta antología tiene la peculiaridad de haber sido hecha del siguiente modo: hay alguien que convoca a diez escritores, a cada uno de los cuales le adjudica una década con la consigna de elegir diez poemas escritos en el decenio otorgado. El ejercicio es harto interesante, y podría ser renovado varias veces⁸. Son dos los poetas / ‘antólogos de década’ que lo eligen, Diana Bellesi y Fabián Casas.

Diana Bellesi es la responsable de los “Diez poemas de la década del 70”. Entre ellos de nuestro autor elige “Uruguai” (Fondebrider, 2010: 179). En el texto que precede su selección Bellesi manifiesta, con la precisa hondura que la caracteriza, que su criterio ha sido optar por poemas “de los que nos han hecho, y que hoy podemos honrar nuevamente porque nada han perdido, al contrario, el tiempo los frota con un trapo y su brillo crece” (Fondebrider, 2010: 175). Es decir que está situando a Viel en un lugar basal, tanto hacia atrás, como hacia adelante.

Fabián Casas tiene a su cargo seleccionar “Diez poemas de la década del 80”. Allí incluye solamente —estimamos que por razones de espacio— la primera parte de *Hospital Británico* (Fondebrider, 2010: 206), antes de la “versión con esquiras”, esto es lo contrario de lo que hace Monteleone en *Puentes / Pontes*. Casas apunta un par de notas, conocidas, respecto de Viel: que es “un poeta particular que parece nacido en una insularidad⁹ perpetua”; y, en acuerdo con la generalidad, afirma que *Hospital Británico* es “una obra maestra de alguien con la cabeza trepanada envuelto en la gracia de Dios” (Fondebrider, 2010: 199).

En *200 años de poesía argentina*, hecha por Jorge Monteleone en 2010¹⁰, figura nuevamente *Hospital Británico* (Monteleone: 2010: 567-577), ahora sí completísimo. En el prólogo, según la modalidad de agrupar a los autores bajo determinadas categorías que introduce como subtítulos, Monteleone incorpora a Viel en el apartado

⁷ Claro está que se trata del ensayo *La lírica terminal* de Kamenszain, que integra su libro *La edad de la poesía* (1996). Posteriormente se edita en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, en el año 2000.

⁸ Uno de los puntos a tener en cuenta al leer es que, aparte del conocimiento de la poesía de la época que cada uno de los diez sub-responsables tenga y de su competencia sobrada para elegir algo realmente bueno, está siempre el gusto personal y el hecho de que, al ser escritores-poetas quienes seleccionan, inevitablemente confrontan con la propia obra, de distintas maneras.

⁹ Aclaremos que al recorrer antologías hemos prestado atención prioritaria a las publicadas en el país. De todas maneras, viene al caso mencionar dos salidas en España, que incluyen a Viel Temperley: *Las islas extrañas*, editada por Círculo de Lectores y Galaxia Gutemberg, en 1997; sus antólogos son los poetas José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna, Eduardo Milán y Blanca Varela. Luego, *Antología de poesía argentina de hoy*, por Bruguera, realizada por Mario Campaña en 2010. No hemos tenido acceso a ellas por el momento.

¹⁰ En el mismo año, 2010, se presentó en la Feria de Frankfurt una *Antología de poesía argentina del siglo XX*, bilingüe, realizada por Daniel Samoilovich y Andrew Graham-Yooll. No hemos podido dar con ella todavía.

“Oralidad”, junto con —los menciono según y como aparecen en el avance del texto— Horacio Zabaljáuregui, Walter Adet, Olga Orozco, Hugo Gola, Ricardo H. Herrera, Osvaldo Lamborghini, Escudero, Bustriazo Ortiz, Zelarayán, Javier Adúriz, y lo que llama “los ocho poetas más importantes del tango argentino”, a saber: Gardel, Pascual Contursi, Manzi, Discépolo, Cadícamo, Le Pera, Homero Expósito, Cátulo Castillo. Aparte, poemas en lunfardo de Celedonio Flores y de Carlos de La Púa. Y algo de folklore: Atahualpa Yupanqui y Jaime Dávalos. Finalmente, María Elena Walsh y Luis Franco.

Esta inserción de Viel en el grupo “Oralidad” respondería a la importancia del ritmo en su poesía, hartamente conocida por la mayoría de sus lectores; ritmo medido más por un fluir de la respiración, que por estructuras previas.

* * *

Héctor Viel Temperley ha sido incluido, entonces, en antologías de la década del 60 (David Martínez, 1961; César Magrini, 1963). Alrededor del 70 se lo ha mencionado, sin sumarlo, en otras dos antologías (Nélide Salvador, 1969; y Guillermo Ara, 1970). Se reeditan sus dos últimas obras en 2007. Después del 70 no volvió a figurar su nombre en otra recopilación hecha en el país, hasta cuarenta años más tarde, en 2003 (Monteleone), al tiempo que Ediciones del Dock saca su *Obra completa*.

Algunos motivos de este prolongado silencio son claros. Si bien después del 70 Viel publicó seis poemarios —1971, 1973, 1976, 1978, 1982 y 1986—, nunca hizo una presentación —al menos esto es lo que “se dice”; no hemos podido comprobarlo—. Por otro lado, no es necesario más que mencionar que llega la dictadura militar instalada con el golpe del 76, año en que publica su sexto libro, *Carta de marear*. Así, al espíritu poco gregario de Viel, cada vez más tendiente al aislamiento, se suma el hecho de que las posibilidades de reunión, de difusión y de publicación eran mucho menores.

Por otra parte, si la poesía de sus dos primeros libros, que se ofrece en las antologías de la década del 60, resuena, especialmente por cierta referencialidad a la geografía nacional, con la de otros autores coetáneos —como ya vimos, de acuerdo con los varios nombres que lo rodean en las mentadas antologías—, después se hará cada vez más diversa. Aquel telurismo, que nada tenía de regionalismo ni de nacionalismo, continúa, pero urdiéndose con otras hebras, ya presentes desde el principio: pasión física, fe religiosa, fervor de milicia, tácita oposición a la enfermedad. Urdimbre cada vez más apretada, más personal, más rara.

Si bien algunos antólogos del 60 lo tuvieron en cuenta, es verdad que —como señala Cristina Piña— desde su primer libro “se ubica a kilómetros de distancia de las esté-

ticas dominantes” (Cassara; Cella, Fara, *et alii*, 2011: 121). Esta crítica se refiere sobre todo al momento cuando es *poesía buenos aires* la que lleva la voz cantante respecto de qué es buena o mala poesía; momento en que —agrega Piña— “está mal vista la poesía que recurre a metros y formas tradicionales, que se muestra demasiado «argentina» en la valoración del campo y del entorno pampeano o que desarrolla una dimensión religiosa” (Cassara; Cella, Fara; *et alii*, 2011: 122).

Hacia la década del 70 la poética más representativa es aquella que se manifiesta discursivamente comprometida con la política y con la vida social de la comunidad. La calificación de ‘representativa’ quizá sea en este caso equivalente de ‘dominante’, así queda establecido en antologías y en historias literarias. Pero, como se sabe, nunca hay completa homogeneidad; la convivencia de poéticas es rica. Pongamos tres nombres: Miguel Ángel Bustos —a veces criticado por su “malditismo” en esos años—, Alejandra Pizarnik y Luisa Futoransky. ¿Por qué no, entonces, Héctor Viel Temperley?

Naturalmente, las respuestas siempre son muchas. Tomemos una, bastante obvia y aceptable: “no” a la consideración y “no” a la inclusión de Viel Temperley porque, sin duda, deben de haber pesado cuestiones de clase, específicamente: cierto rechazo y/o menosprecio por parte de la llamada intelectualidad argentina hacia la oligarquía terrateniente. Por otro lado, el voluntario apartamiento de círculos literarios que menciona una de sus hijas, Soledad.

Para comprender algo más la causa del aislamiento, también es de suma importancia observar que los dos libros más fuertes y singulares son los producidos en la década del 80, cuando no sale ninguna antología de poesía argentina, al menos general —en efecto, la de Raúl Gustavo Aguirre es editada solo en 1979—.

Inmediatamente, mirando en perspectiva el lapso de su “invisibilidad”, pensamos en el conjunto de ensayos *Treinta años de poesía argentina*, compilado por Jorge Fondebrider, libro que en su momento generara bastantes disputas por los juicios allí vertidos. Sin embargo, en *Treinta años... Viel* no aparece. En este caso queda en evidencia que se debe a su casi absoluto retraimiento respecto de los circuitos de posible difusión: revistas, lecturas y universidades. Hemos de coincidir con la *vox populi*: al parecer, es la voz de Fogwill la que, superado el trance de prejuicios por apellido, por ocupación, por aspecto, por domicilio, pregona y emplaza visiblemente la poesía de Viel. Por otro lado, con otro estilo y desde otro lugar, es necesario mencionar el trabajo con *Hospital Británico* llevado a cabo por Delfina Muschietti¹¹.

¹¹ En un debate sobre poesía, coordinado por Laura S. Casanovas, entre Arturo Carrera, Daniel Samoilovich, Anahí Mallol y Delfina Muschietti, esta última observa sobre lo experimental en poesía: “Yo tengo mi experiencia con alumnos de la facultad de Filosofía y Letras, que no se arriesgan a leer poesía. Cuando empecé a dar clases en los años 80, lo único que existía en los programas era la narrativa. Fue todo un trabajo empezar a leer y a disfrutar no sólo la poesía tradicional. Si doy *Hospital Británico* de Viel Temperley, que es un libro muy experimental, de 500 alumnos 300 se

El descubrimiento primero

En medio de este rastreo de la presencia de Héctor Viel Temperley en antologías de poesía argentina, es justo y necesario destacar el reconocimiento que recibió por parte nada menos que de Enrique Molina (1910-1996), algo que muchos tienen presente, pero no todos. Si bien es verdad que Fogwill, una vez que lo encontró, se ocupó intensamente de darlo a conocer, en 1976 es nada menos que el para entonces muy consagrado Molina quien escribe la contratapa del sexto poemario de nuestro poeta, *Carta de marear*:

Los venenos y las dichas de la memoria en una pieza de hotel, un hombre que cava un pozo en el campo, una pileta donde se juntaban los choferes, pueden ser “narrados” por la poesía. La poesía —cuesta aprenderlo— relata sucesos igual que la novela o la historia. Pero lo hace desde la raíz, en el foco de una experiencia esencial que rescata de cada cosa su incandescente totalidad: sea el paso de un ave, el rodar de unos dados, la respiración de una mujer dormida cuyo aliento se bifurca entre la sangre y el sueño. Cualquier partícula de la existencia basta para precipitar la avalancha: tanto el viaje de Ulises como ese instante anónimo en que, con la vigilia y las leyes de la astronomía, surge de pronto a la conciencia, en plena mañana, el brillo de la luz en una hoja de afeitar.

Un lugar, un sollozo, un rostro se imponen de pronto al discurso, desde el fondo de otro tiempo. Instantáneamente desarrollan su poder de vértigo, se producen innumerables conexiones, crecen como un polípero en la profundidad, conjuran otros lugares, otros rostros, otros soles, hasta convertirse en una constelación. En la poesía el relato no es lineal sino irradiante. Un poema es, en cierto modo, el eterno retorno. Desde un punto final se vuelve a los orígenes, recomienza, desde el primer latido, un destino singular que de nuevo se precipita y arde con todos sus fuegos hasta la catástrofe.

Narrar el relámpago de esas aventuras es la aventura de Héctor Viel Temperley en estos poemas.

La aguda observación de Molina destaca certeramente puntos que son claves de la poética de Héctor Viel Temperley: la iluminación que brota fuerte y repentina (“surge de pronto”, “se imponen de pronto”, “Instantáneamente desarrollan su poder de vérti-

levantan y se van. Los que aceptan el desafío logran lecturas muy interesantes. Creo que la poesía moviliza mucho.// -¿Es esa movilización lo que asusta tanto?// -Para mí, poesía es la que produce una ruptura, la que hace pensar de otra manera. A veces, los jóvenes tienen dificultad para pensar en esta interrogación que abre la poesía. Y, paradójicamente, hay una gran tensión hacia ella, porque los jóvenes también se sienten atraídos hacia ese lugar de resistencia que comparte ciertas formas de su experiencia actual: intensidad, velocidad, fragmentación” (en: www.elbroli.8k.com/palabradepoeta.html).

go”) de lo que está inmediato, cosa sabida de la poesía de Viel; y la “aventura” como uno de los elementos configuradores de este discurso poético¹².

En verdad, este vínculo ‘Molina / Viel’ no constituye novedad, tampoco, los puntos que pueden unir sus poéticas: ¡el mar, ante todo el mar!; la sensorialidad y la sensualidad; el gusto por las andanzas no convencionales, por las relaciones ocasionales, por cierto mediano riesgo, entre otras cosas. Sin embargo, a pesar de no ser un descubrimiento, consideramos iluminador insistir en esta proximidad, sin ignorar sus muchas diferencias. Inmediatamente surge la idea de recorrer, otra vez, los poemarios de Molina. El marinero, las muchas mujeres, la íntima exaltación por la concreta y directa experiencia del mundo —donde, según Enrique Molina, reside la verdadera divinidad— tienden puentes hacia la obra de Viel Temperley. Con rótulo poco grácil pero útil, diremos que están visceralmente conectados por el gen del vitalismo, que suele definirse como una especial aptitud para meterse de lleno en la vida en el mundo.

A partir de tal concepto —vitalismo—, Viel puede encontrar varios parientes poéticos. Así lo dirían César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco, realizadores de la *Antología lineal de la poesía argentina*, y publicada en 1968 por Gredos. En ella, los antólogos proponen un esquema conceptual para hacer una historia de la poesía argentina, aunque como todo esquema resulta demasiado acotado a veces¹³. En su prólogo (Fernández Moreno; Becco, 1968: 7-33) proponen una suerte de montaje para abordar la visión diacrónica de la poesía argentina que, luego, aplican al armado de la antología. Definen como aglutinadoras consta de tres actitudes: vital¹⁴, artística y social, cada una de las cuales, a su vez, se subdivide en tres líneas. A la actitud vital corresponden las líneas romántica, hipervital y existencial; a la artística, las líneas colonial, modernista e hiperartística; y, a la social, las líneas neoclásica, gauchesca y neopopular¹⁵.

¹² Este aspecto, que nos parece central, es estudiado por nosotros aparte.

¹³ Si bien no coincidimos con los autores en todas sus apreciaciones, sí lo hacemos respecto de la conformación básica de la línea hipervitalista.

¹⁴ “Algunos poetas sienten que lo fundamental es el impacto de la realidad en sí mismos, esos instantes de su propia vida en que les nace su emoción poética. En el momento de escribir, pues, se fijarán de una manera preferente en esa existencia, esa realidad que los impacta. Producirán, entonces, una poesía vital, donde lo que importa es la sensación del vivir percibida por el poeta. No interesa mucho, en cambio, que esa sensación de vivir sea escrita en una forma o en otra, ni tampoco que los demás hombres la perciban o reciban su influencia” (Fernández Moreno; Becco, 1968: 7). Estos dos últimos rasgos se definen y se explican, solamente, por oposición a las actitudes que los antólogos presentan como “artística” y “social”. Por lo demás, como decíamos, es un tanto excesivo el coto que pone a la actitud, puesto que nadie podría decir que Gironde no prestaba demasiada atención a la forma de su discurso poético, por ejemplo. Como fuere, el que se presenta es el usual inconveniente de las generalizaciones.

¹⁵ Este modelo para pensar la poesía argentina, desde ya, adolece de las limitaciones de toda forma rígida en arte; pero, por otro lado, invita a pensar el fenómeno una vez más y ordenadamente, ya sea a partir de estas categorías, o de otras nuevas, del todo originales o bien nacidas de cruces y derivaciones.

En la línea hipervitalista se inscribe, como es de esperar, Oliverio Girondo y, poco tiempo después, Enrique Molina, uno de los poetas que Gaspar Pío del Corro en 1976 considera herederos de Girondo, precisamente por este rasgo de vitalidad desbordante. Del Corro señala: “Lo que nos ha quedado de Girondo no son imitadores sino jóvenes —y no tanto— que aprendieron de él una actitud, no una retórica”. Del Corro no llega a Viel, pero pensamos que podría incluirse perfectamente. Desde su mayor peculiaridad, que es la pasión por la vida física y espiritual al unísono, y por el desarrollo de una discursividad poética que, cada vez más, destaca la búsqueda concreta de esa integración, Viel Temperley está marcado por una pertenencia poética, no absoluta, pero tampoco del todo refutable.

No obstante estas filiaciones o, más bien, proximidades, en principio nuestro autor no deja de ser constitutivamente marginal. Su zona, como ya señaláramos hace varios años, sería¹⁶ una “zona” semejante a la del *stalker* de Andrei Tarkovsky (Arancet, 2003) en su película homónima. Decíamos por entonces que este autor “perteneció a una zona de la literatura argentina difícil de ubicar, escasamente registrada en el sistema de jerarquías que es el canon nacional” (Arancet, 2004), obstáculo especialmente mayor al tratarse de poesía, “práctica en sí misma menos presente en nuestro canon, posiblemente por estar más ligada a personales experimentaciones con el lenguaje y por ser canal de revolución como pocos”. Señalamos tal “ubicación en los alrededores” (Arancet, 2004) porque su marca es, precisamente, el no agruparse¹⁷.

Las perlititas de Magrini

Un metatexto

César Magrini señala que su *Quince poetas* “no es una antología” (Magrini, 1963: 14-). Podría entenderse que por el título y por lo variopinto de la reunión esta obra tiene carácter de muestra; la cual, en verdad, no deja de ser una antología, puesto que hay una selección, la correspondiente exclusión, un responsable de la totalidad con un criterio explícito, pero sin pretensión canonizadora.

¹⁶ Subrayamos literalmente el “sería” porque en esta ocasión, a partir de las relecturas de estos dos últimos años cuestionamos nuestra propia postulación, tanto como el misticismo de esta poesía; no el del poeta, cuyo fuero interno está por completo fuera del alcance de un estudio literario. Este es un punto clave en el que, desde ya, seguimos ahondando. No lo negamos, pero lo ponemos bajo la lupa. Para esta evaluación es indispensable volver a indagar en qué es poesía mística y en qué es un poeta místico. En el primer caso hay un desarrollo discursivo determinado y, en el otro, un posicionamiento como autor. Son dos temas para despejar. Dado el fuerte componente autobiográfico explícito de la poesía de Viel, en general, este deslinde suele perderse de vista. Así lo señala, vg, Daniel Fara, quien recuerda que el yo poético “Viel” no es el autor Viel (Cassara et alii, 2011: 36-53).

¹⁷ “Algunos de los autores que poblarían esta zona, más intuida que conceptualizada, serían Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos, tal vez Hugo Mujica y, sin duda, Héctor Viel Temperley” (Arancet, 2003).

Magrini concibe su obra con una dimensión metatextual sumamente enriquecedora. Pide a sus quince autores “que hablen de sus experiencias con la poesía” (Magrini, 1963: 12) y, para que lo hagan, les brinda un amplio margen de libertad, evidentemente, puesto que hay, por ejemplo, un Basilio Uribe que escribe casi tres carillas; una Alejandra Pizarnik que data y ubica su texto, y es la única que lo hace —París, 1962—; un Juan García Gayo que escribe a modo de breve carta, dirigida a Magrini; un Viel que presenta —si es que escribió obedeciendo la consigna— su “experiencia con la poesía” en dieciocho versos.

El resultado debía ser un texto que funcionara como “portada” de los versos propios y como “ilustración de la estética que se supone debe sustentar un poeta”¹⁸. Esta manifestación personal antecede los poemas de cada autor, composiciones respecto de las cuales no está claro si fueron elegidas por ellos o por Magrini. Lo que sí está expresamente dicho es que él decidió quiénes serían los quince: “He buscado, en lo posible voces distintas, en todos los sentidos que el término tiene” (Magrini, 1963: 14), y en efecto lo logró.

El texto que, en el caso de Viel, hace las veces de formulación de poética y de manifestación de principios, ya en 1963 encierra la clave simbólica fundamental en nuestro autor: el agua. Está instalada desde el primer verso, de tono sentencioso:

El agua clama, y clama muy alto.
A la luz de mi conversión descubro ahora
con qué constancia y fuerza gritó a mi
alma tantos años el agua del bautismo.
Aquella poca agua clamó por mi retorno a
su fuente hora tras hora; me siguió humildemente
oculta entre las caudalosas aguas de la tierra;
me salvó de ese mar en que se ahoga
el corazón bajo un cerrado cielo.
Gracias a ella conocí que era bueno que el
Señor que mandó sobre las aguas y el viento,
y sobre el pescador, mandara también sobre
el hombre que nada, el solitario.
Desde entonces, mi poesía tiene un pecho
donde reclinar su cabeza.
Ya no ama su voz. Puede permanecer largas horas
callada. Es sólo la voz de un hombre que ora
y espera.
(Magrini, 1963: 195)

¹⁸ Estas dos funciones se deducen de lo escrito por García Gayo (Magrini, 1963: 87), quien repite al parecer la consigna enviada para, luego, declinar su estricto cumplimiento y decir que se resiste a expresar su opinión.

Este metatexto podría ser un arte poética en tanto fue pedido como reflexión del autor sobre su propia obra. Sin embargo, casi hasta el final, todo cuanto dice se asocia más con la íntima experiencia de vida personal. Aun cuando hacia el final parece negar esa misma identidad: “Ya no ama su voz. Puede permanecer largas horas/ callada”. No hay definiciones de una noción de poesía; tampoco observaciones sobre su realización lingüística concreta. En parte, este tipo de elaboración se comprende gracias al fuerte componente biográfico de la poesía de Viel Temperley. Por otro lado, vemos al cabo de los dieciocho versos que se presenta como “un hombre que ora/ y espera”, desde, gracias a, entre, debajo de, junto a, encima de y llevado siempre por el agua, con múltiples significados simbólicos. “Del agua vienes y al agua volverás” podría ser una reformulación de la frase del Génesis aplicable a nuestro autor.

Empieza y termina en tiempo presente, y habla de un “ahora” en que el yo hace un descubrimiento, el del llamado del agua. Hay un yo que se presenta como religioso convencido y cuya cosmovisión está ordenada por tal creencia: “Gracias a ella [el agua bautismal] conocí que era bueno que el/ Señor que mandó sobre las aguas y el viento,/ y sobre el pescador, mandara también sobre/ el hombre que nada, el solitario” (Magrini, 1963: 195).

El primer poema del primer libro, *Poemas con caballos*, construye una escena en la playa; y el cierre del último libro, *Hospital Británico*, recoge aquellos versos donde se espera el verano con un surtidor. Es decir que de las “botas junto al mar” (1956) a “un chorro blanquísimo” (1986) el programa simbólico se ha cumplido. Este programa donde lo discursivo y lo personal surgen imbricados, va del “agua del bautismo” que reconoce como origen en este metatexto, hasta el agua que se asocia con la Resurrección al final de su obra. En el medio, se halla avanzando el conocido poeta/nadador de todo tipo de aguas, incluidas las aguas de sus poemas, metáfora esta última que nos permitimos para aludir a la constitutiva importancia del fluir en tanto movimiento marcado por un ritmo. Este aspecto no está tematizado por Viel en los dieciocho versos de su reflexión/presentación —como ningún otro relativo a su hacer con el lenguaje—; pero está subsumido, también él, en el agua simbólica.

Este breve “portada” junto con la entrevista que le hiciera Sergio Bizzio son algunos de los pocos metatextos de Viel conocidos.

Modificaciones reveladoras

Los poemas que representan a Viel en *Quince poetas* pertenecen en su mayoría a lo que será, cuatro años después, su segundo libro: *El nadador*. Estas composiciones son seis: “El nadador”, “A mi cuerpo”, “Coplas a las cargas de Moquegua”, “Las herradu-

ras”, “El cepo nazareno”, “Epístola”. Así, sabemos que, aunque inéditos, ya en 1963 existían, por lo menos, algunos de los poemas, tanto como que otros fueron desechados.

Al cotejar una y otra publicación, hallamos modificaciones de variable importancia y más o menos reveladoras. Veamos en detalle¹⁹ cuáles son los cambios y, si es posible, cuál es su orientación:

-1-

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...] / para todas tus aguas; / [...]”	“[...] / para todas tus aguas. / [...]”
2 “[...] y desde sus paredes celestes / se ensanchaba. / [...]”	“[...] y desde sus paredes/ celestes se ensanchaba. / [...]”
3 “[...] de tus sandalias. / Y recuerda los días cuando el cielo / [...]”	“[...] de tus sandalias. // Y recuerda los días cuando el cielo / [...]”

En “El nadador” el poema tiene algunos cortes más rotundos (1 y 3) en la versión última. Los cambios que hace tienen que ver, en primer lugar, con la fluencia del poema, con su ritmo de avance, que parece hacerse más coloquial, menos directamente ligado con el fluir corpóreo.

-2-

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...] Lo amamantaron entre pajonales/ donde ya se perdía/ el viento, con tristeza. / [...]”	“[...] Lo amamantaron entre pajonales/ donde ya te perdía/ el viento, con tristeza. / [...]”
2 “[...] torre para la guerra. / Señor, mira mi cuerpo. Es inocente. // Oh cueva de tu fuego, / [...]”	“[...] torre para la guerra. // Señor, mira mi cuerpo. Es inocente. / Oh cueva de tu fuego, / [...]”

¹⁹ Señalamos las modificaciones en negrita.

En “A mi cuerpo” el cambio de pronombre, “se” por “te” (1), varía completamente el sentido. En la versión de 1967 aparece un enunciatario, ya presente en el texto anterior: “Señor”. Por otro lado, el cambio de corte de estrofa (2) —si es que no hubo errores de imprenta en 1963— continúa con el énfasis puesto en la repetición en el inicio de cada estrofa —salvo en una de las cinco, “Señor, mira mi cuerpo”.

-3-

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...] y despertaba oyéndolas/ nadadoras de sangre.// [...]”	“[...] y despertaba oyéndolas,/ nadadoras de sangre.// [...]”
2 “[...] dos herraduras hacen mi pecho/ todavía./ Herraduras de músculos,/ como antes, cuando nuevas,/ [...]”	“[...] dos herraduras hacen mi pecho/ todavía./ Aún firmes en sus clavos ,/ como antes, cuando nuevas,/ [...]”

En “Las herraduras” el agregado de una coma (1) modifica levemente el sentido de la metáfora que sigue (“nadadores de sangre”): en el primer caso podría ser un predicativo objetivo que determina la circunstancia, accidental; en el segundo, al pasar a ser aposición gracias a la coma, lo puesto allí adquiere carácter más definitorio, más constitutivo.

En el segundo caso se modifica todo un verso (2), aleja un tanto la corporeidad (“músculos”) para brindar una imagen mejor resuelta: quita la reiteración explicativa innecesaria (“herraduras”), que hace mermar la eficacia comunicativa de la metáfora “herraduras del pecho”; introduce el semema “clavos” y con ello, entre otras cosas, se agregan nociones asociadas, como ‘dolor’, ‘cruz’, ‘estado no natural’, etc.; asimismo inserta la temporalidad con el adverbio “aún”, ya que todavía es, y dejará de ser eventualmente; “aún” esta “firme”, en su lugar”; pero solo todavía.

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...]// Sin temor, Israel,/¿lo hiciste para mí/ que tanto lo temía?// [...]”	“[...]// ¿Sin temor, Israel,/ lo hiciste para mí/ que tanto lo temía?// [...]”
2 “[...]// De un cuerpo como fuente/ en medio del desierto/ tú lo hiciste.// [...]”	—suprimió esta estrofa—
3 “[...]// De lo más fuerte, de lo más dulce / tú lo hiciste./ ¿Verdad que lo recuerdas?// [...]”	“[...]// De lo más fuerte, de lo más hermoso / tú lo hiciste./ ¿Verdad que lo recuerdas?// [...]”
4 “[...]// el cepo hecho de la carne de una virgen.// [...]”	“[...]// el cepo hecho en la carne de una virgen.// [...]”
5 “[...]// en este duro, dulce, apasionado/ cepo infinito, cepo nazareno .// [...]”	“[...]// en este duro, dulce, apasionado/ cepo infinito, cepo que tú hiciste .// [...]”
6 “[...]// De cara al cielo hasta que muera,/ Israel,/ yo que no lo deseaba, que tanto lo temía.// [...]”	—se suprimió esta estrofa—

“El cepo nazareno” presenta más modificaciones: hay estrofas en 1963 que en 1967 se quitan del todo (2 y 6), lo que produce el efecto de mayor concentración del discurso al eliminar reiteraciones prescindibles; asimismo, cambia unos sintagmas por otros, de manera tal que aumentan la intensidad: ‘dulce’ por ‘hermoso’ (3), ‘nazareno’ por ‘que tú hiciste’ (5), ‘de’ por ‘en’ (4). Gracias a estas permutaciones, “la carne de una virgen” ya no se destaca tanto por ser la materia prima con que se hizo el cuerpo, sino el lugar donde se hizo. Mediante este desplazamiento del foco, del medio o instrumento al lugar, indirectamente se pone mayor énfasis en el agente y en el acto mismo; es decir, donde acontece la unión humana y divina. Por otro lado, al correr el signo de interrogación (1) se lleva a cabo un considerable cambio de sentido, puesto que el modificador “sin temor” ya no recae sobre la posible respuesta de Israel, sino sobre la acción de ‘hacer’. Sin dudas, el efecto general es de mayor condensación y de mayor vehemencia.

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 título: “Epístola”	título: “La tormenta”
2 “Hermanos./ [...]”	—se suprime este primer verso—
3 “[...]/ de vuelta de un arroyo.../ [...]”	“[...] / de vuelta de un arroyo./ [...]”
4 “[...]/ He salido a caminar/ por esta pampa alta./ Y a los pocos pasos/ he hallado una larga piedra/ [...]”	“[...] / He salido a caminar/ por esta pampa alta./ Y a los pocos pasos/ he hallado una larga piedra/ [...]”
5 “[...]/ No la claridad/ de mi pobre alma / [...]”	“[...] / No la claridad/ del alma / [...]”
6 “[...]/ y sobre la que otro Juan/ reclinó su cabeza/ como yo sobre la larga piedra// [...]”	“[...] / y sobre la que otro Juan/ reclinó su cabeza/ como yo sobre la larga piedra // [...]”
7 “[...]/ debo decir que en ella y en su paz/ (que no la da ella/ como la da el mundo)/ he visto esta mañana/ la tormenta.”	“[...] / debo decir que en ella y en su paz/ (que no la da ella/ como la da el mundo) / he visto esta mañana/ la tormenta.”

Los cambios más importantes están en “Epístola”. Al leer, en la publicación de 1963, el título²⁰ junto con el primer verso después suprimido, queda revelada la matriz discursiva sobre la que se generó el poema: una carta de los apóstoles en el Nuevo Testamento. Este molde discursivo, sin dudas, está presente muchas veces, pero no siempre puede hallarse de manera tan directa como en este caso, quizá por supresiones similares. Más aun: con el primer verso suprimido en la versión del 67, el sintagma “hermanos” presente casi hacia el final, pierde el sentido rotundamente religioso. Otros de los cambios (5 y 6) disminuyen la explícita presencia del yo, al suprimir el posesivo “mi” y el término comparativo “como yo”. Otra alteración coadyuva a la economía y a la claridad (7); y otra vuelve a trabajar la variabilidad de fluencia discursiva. Todas estas variantes subrayan un minucioso trabajo de pulido.

²⁰ No sabemos cuál es el original; solamente podemos decir cuál publica primero.

Finalmente, respecto de “Coplas a las cargas de Moqueguá”, se trata de un poema que directamente no figura en sus libros posteriores ni en el anterior, y, hasta donde sabemos, no ha sido recogido en otro lugar:

*Veinte cargas de Moqueguá,
ay Patria, ya en retirada,
cómo las irá buscando
Lavalle de madrugada.*

1

Ay con qué ahogo de azul
el godo vio, degollado,
cómo tenías, Moqueguá,
a tanto cielo apretado.

Que nunca tus arenas
corrió un azul más entero
que el que trenzó con sus cargas
el escuadrón granadero.

Cargas que desde Torata
eran un corvo mellado,
hasta el cielo de sus mellas
iba al degüello, afilado.

2

En Achupallas y en Jauja
corriente abajo y arriba,
y en Moqueguá por la arena,
¿qué agua es esta, siempre viva?

Dejame nadar, Señor,
en el agua granadera,
y que el filo del coraje
sea el filo de mi cadera.

Agua que de tan salada
ni el arenal la bebía,
qué dulce al godo sediento
de lejos le parecía.

Aire que te vas, dejando
con melladuras mi acero,
que siempre vuela tu filo
como un adiós granadero.

No grites, godo, no grites,
que el aire que va al degüello
creerá que lo estás llamando
para sentirlo en el cuello.

Garganta del degollado;
si la pudiera hacer mía,
hasta las botas, Moqueguá,
tus aires aspiraría
(Magrini, 1963: 201-202)

Este poema octosilábico, dividido en tres partes, tiene algo de romance y por la temática, también algo de cielito. A su vez, más allá de la anécdota histórica, hay sintagmas que ponen en primer plano los consabidos núcleos semánticos de la respiración y de lo acuático: “qué ahogo de azul”, “¿qué agua es esta, siempre viva?”, “Dejame nadar, Señor,”, “Aire que te vas”, “el aire que va” y “tus aires aspiraría”.

* * *

Al comparar las versiones de 1963 con las de 1967 sale a la luz que existe un minucioso trabajo sobre los textos; no se plasman tan directamente como surgen, a pesar de que suele hacerse mención de cierta espontaneidad salvaje respecto de los poemas de Viel Temperley. Al parecer, no es tan así. O, al menos, es una espontaneidad trabajada, cuidada.

La mayoría de los cambios son de detalle pensado y sentido. Y, cuando decimos “sentido” nos referimos especialmente a las modificaciones que buscan ajustar el ritmo con que los poemas se desenvuelven. El cuidado puesto en la puntuación, en los espacios en blanco, en subir o bajar una palabra de un verso a otro son acciones que moderan este fluir de acuerdo con el sentido que se quiere lograr a partir del ritmo. Trabajo sobre la materialidad sonora que, como se sabe, es central en *Crawl*.

Viel en el cuerpo de otros poemas, para seguir expandiéndose

De la misma forma en que hay muchas obras que toman a Jacobo Fijman como personaje²¹, vemos que algo similar ha comenzado a ocurrir con la figura de Héctor Viel Temperley. Evidentemente, Viel Temperley va cobrando visos de motivo poético. Por el momento solo conocemos dos poemas que merezcan nuestra atención: uno de Lila Zemborain y otro de Silvia Manzini²².

El poema de Lila Zemborain (1955) “*A Héctor Viel Temperley*” ha sido publicado *on-line* en 2007. Aunque algo extenso, lo transcribimos entero, porque glosarlo no sería suficientemente elocuente de la fuerza del motor:

cielo mar cielo en el horizonte líquido del aire que se inhala como precioso combustible de la vida, y luego profundidad terrosa de lo verde en la fugacidad de exhalar el horizonte opuesto en el hálito que queda, superficie en movimiento que lleva hacia la orilla, duna que se inclina hacia el cielo amarillento, verde en la distancia del fondo amarronado, piedras pulidísimas y el aire que se inhala nuevamente en el celeste, mientras brazos y piernas realizan la extensión que anima el chapaleo, a no ser por el continuo movimiento de las células que en su latitud elemental flotan sin quererlo en el mar de los asombros ¿quién se atreve en su ardiente derrotero a gatear sumido en los efluvios? es un arrastrarse lento y con enigmas, con sonidos infrahumanos en las sombras, sin oxígeno, virtual parpadeo del celeste y del marrón, cálido racimo, rasguño que se ofrece a la corriente, sangre que se arrastra por el cuerpo y por el mar en una superficie sin apoyo, sólo el movimiento admite el movimiento, sólo el movimiento admite la distancia que se intenta sin volver, se arrastra paralela a la bahía, y es de arriba que se atisba como línea, como insecto en la corriente que se agita, acompasado deslizarse es tan sencillo, un sutil abrirse de las aguas, rajarse la blandura glandular que la contiene y la incita hacia el destino que se opone inestable en la corriente, mientras el aire entra y sale por la boca y el celeste se interna en la mirada y el cuerpo es sólo superficie en este vana superficie que la envuelve, el lento gateo de las piernas despliega su textura simultánea, sincronía que gravita en la efímera silueta que se borra cuando expulsa el aire en la brazada

la trivialización más absoluta, ahí nomás, en ese punto de lo aceptable, donde la mente se desprende de lo que la asiste y flota en el golpeteo súbito de una bandera; tener un título o un sistema para estas abluciones, algo así como fragmentos derivando en la distancia, como si de un largo aliento fuera a desprenderse el torbellino que se expulsa en la memoria; largas frases que indican que hay miradas fugaces deteni-

²¹ *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal; *El que tiene sed*, de Abelardo Castillo; *La Reina del Plata*, de Abel Posse; *Molino Rojo*, de Alejandro Finzi; y varios poemas de, vg, Olga Orozco, Osvaldo Lamborghini, Juan-Jacobo Bajaría, etcétera.

²² Reiteramos que estos son los poemas por nosotros hallados. Es muy factible que haya otros. Más adelante aflorarán, si los hay.

Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el *corpus* de la poesía argentina

das simplemente en el papel que ya se vuela, o en el hombre en bicicleta que es pasado, o en el rítmico fluir de las canoas apenas sugerido por los remos; ardiente la mirada que atina sólo a una periferia del sonido, un avión entre las nubes, el golpe sordo de una draga, la humanidad manifiesta en la mecánica monotonía de las ondas; nada hay que el aire no moldee, que el agua no haga sucumbir; siguiendo los preceptos de la sombra, la mera luz radiante de las doce atina a distraer los devenires; un sol, la distancia entre los astros, el universo rasquetado en la corriente de un pensar ajeno a lo profundo; mirar el firmamento a plena luz, los planetas girando en armónica rutina, una nave que se atreve sólo hacia la cáscara de una entidad fabulosa, los tripulantes en pensados atuendos supervisan la maniobra de llegada a un puerto que reclama un sentido inalterable de lo opaco, la vibración del viento, el papel que nunca se somete; se estiran las mareas, el aire circula sin premura, nada altera en este instante la certeza de un fluir que no debe ser interrumpido, la constancia de la mente se destina hacia otros lares; ya no la seducción de ciertos brazos atentos al quejido, o a los labios impregnados de alabanzas, más bien la inalterable dirección hacia el presente de los sueños y el constante asentamiento de las aguas

El poema de Zemborain es, a la par, una excelente lectura que se apropia de la obra toda de Viel Temperley y la vierte en esta prosa que fluye rítmicamente, emulando el espíritu discursivo y anecdótico de Viel. No solo nos parece una composición muy lograda, sino que, hasta el momento, constituye una de las mejores y más acabadas interpretaciones de nuestro autor.

Por otra parte, más acotadamente, Silvia Manzini en su *Hospital de Tigre* escribe “Hospital Británico”:

Hospital de Viel Temperley
camino del Via Crucis
tu poesía

Hospital Británico cerca
del bar que no duerme y
agualuz de los jacarandás

Hospital de Viel Temperley
se curan tus heridas
nadando crowl

lejos de la orilla
alcanzás la línea del horizonte

la Cruz del Sur
tensa la cuerda del azar

cráneo trepanado
horada donde pasa el lenguaje

poesía
al final de su destello

Manzini centra su poemario todo en el motivo ‘hospital’ y este texto no es la excepción. Es un poema menos abarcador, quizá menos ambicioso, pero no menos acabado. Pone el ojo en que es *Hospital Británico* el libro de Viel Temperley más indiscutido y reconocido como cúlmine.

Al ser tomados como motivos poéticos, tanto Fijman como en este caso Héctor Viel Temperley están dando cuenta de algún aspecto del imaginario nacional. En términos de Katya Mandoki, podría decirse que se tornan arquetipos de algún valor o principio. Como mínimo, de la poesía —pero no solamente—.

En el caso de Viel es muy poco lo que hemos leído donde su figura opere como disparador o destinatario, o excusa. Parece, por el momento, que para Silvia Manzini el paragrama generador (Kristeva) es ‘hospital’ y, por tanto, se denota la dupla ‘salud/enfermedad’. Y para Lila Zemborain, el paragrama es ‘límites extremos’, sea del espacio, sea de la experiencia, lo cual apunta a la frontera, de donde se deducen casi todos los pares de opuestos más determinantes, tanto el mentado como, sobre todo, ‘vida / muerte’.

Desde el imaginario, entonces, volvemos a nuestra hipótesis primera de que Héctor Viel Temperley pone en discurso lo que dimos en llamar ‘violencia de la frontera’, esto es, muy sucintamente, la puesta en discurso de experiencias límite por parte de poetas en quienes más especialmente que en otros la relación entre vida y poesía, o entre cuerpo y poema, se torna muy difícil de discernir.

Dónde ubicarlo, al fin y al cabo

El trabajo de situar a Héctor Viel Temperley no está terminado, en tanto sería necesario conocer más detalles de los ámbitos en que se movía. Por más que haya hecho nada para reunirse con quienes sí ocupaban el campo intelectual de las distintas épocas que le tocaron, hubo, como mínimo, lecturas, cosa también por investigar. Al parecer, las afinidades de lector constituirán el único índice para fijar cierto campo, no más.

En cuanto a su lugar en el canon, nos valemos de la lógica oposición que establece Noé Jitrik, quien señala que hablar de canon lleva, indefectiblemente, a la pareja de términos ‘canon-marginalidad’ (Cella, 1996: 19). Sentar un conjunto de reglas conduce, inmediatamente, a salvedades, a excepciones y a transgresiones.

Jitrik plantea cuatro formas de marginalidad: 1/ “programática”²³; 2/ “aparente”²⁴; 3/ “ambigua o especulativa”²⁵; y 4/ “espontánea y salvaje” (1996: 23). Quizá esta última sea la que caracteriza a Viel, especialmente al Viel del final, el de *Crawl* y de *Hospital Británico*. Según Nicolás Rosa, las escrituras de esta marginalidad “no pueden ser reconocidas en las clasificaciones y [...] se excluyen de las categorizaciones canónicas” (Cella, 1998: 74).

Si bien, no hemos arribado todavía a una respuesta definitiva respecto de la ubicación de Viel, en principio lo situamos en el cuarto grupo postulado por Jitrik. Para ello nos sirve pensar en otro concepto, que es el de tradición en tanto designa lo que proviene de la memoria cultural, esté canonizado o no; tradición no es necesariamente sinónimo de oficialismo. La noción de tradición desborda la de canon; entonces, si puede haber más de un canon, por cierto existen todavía muchas más tradiciones. Una de ellas, ya señalada, es la hipervitalista, siguiendo a Becco y a Fernández Moreno. Otra es la surrealista, especialmente a partir de *Carta de marear*.

Nos preguntamos si existe una tradición de este tipo particular de escritura, asociada con lo “espontáneo y salvaje”. Tenemos que volver a remitirnos al trabajo donde habíamos identificado a Viel con la figura del *stalker*, lo mismo que a otros poetas argentinos. Cabe aclarar que algunos autores no son marginales de manera constante, sino solo en una parte de su producción. También hay que notar que no todos son marginales de la misma forma. Algunos, ya conocidos, son Jacobo Fijman, especialmente después de su primer libro; el Oliverio Gironde de *En la masedula*; Héctor Viel Temperley, sobre todo en los dos últimos poemarios; tal vez todo Romilio Ribero, la mayor parte de Juan Carlos Bustriazo Ortiz; Miguel Ángel Bustos, en su obra final; Osvaldo Lamborghini como poeta; Néstor Perlongher —a pesar de sus muchos imitadores—; y tantos otros por descubrir, al menos en lo que a nosotros respecta.

¿Cómo caracterizarlos? Por nuestra parte, tomamos como metáfora la designación de *stalker* de la película de Andrej Tarkovsky, porque el término funciona como una metáfora que remite de manera excelente a esa condición de habitar una frontera ontológica peligrosa, cuestionadora, insoportable para la mayoría. Según Jitrik esta margi-

²³ El ejemplo característico es el de las vanguardias, que además suelen tener manifiestos donde expresan dónde, cómo y por qué quieren romper con el canon. Estos proyectos marginalizantes tienen una dimensión política, en la medida en que constituyen una operación respecto del sistema literario.

²⁴ Afectan el carácter político de la literatura, pero no necesariamente implican un desvío o apartamiento del eje canónico.

²⁵ Más que fracturar el canon, buscan ingresar en él por otra puerta (Jitrik, 1996: 25). La antología *Las 40. Poetas santafesinas* es un ejemplo, y podríamos comparar esta antología hecha por Concepción Bertone con las realizadas, desde un lugar hoy un poco más canónico, por Irene Gruss, por Andi Nachón y por Cofreces, Mileo y Franco. Aunque, más que apartarse del canon, *Las 40* busca ampliarlo, que es diferente. Por otra parte, esta puesta al margen es ejercida desde dentro del canon, no es una pose practicada desde el exterior, de modo que no cabría la acusación de ambigüedad.

nalidad se da por un “desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones” (Jitrik, 1996: 22)

Pero esta cuarta clase de marginalidad, “espontánea y salvaje”, es la que Jitrik elige no tomar. Quizá porque prefiere otra línea de trabajo, o tal vez a causa de lo que él mismo considera el rasgo distintivo más difícil de enunciar salvo por aproximación: la escritura de esta “zona” es irreductible “a toda tentativa de reencauzamiento [...]”²⁶ (Cella, 1996: 24). Nicolás Rosa, por otro lado, señala la imposibilidad de asimilarlos al campus, pues “no son digeribles para la historia de la literatura y son incómodas para la crítica.” (1998: 74).

Estos marginales espontáneos y salvajes podrían ingresar en la historia de la literatura como atípicos, siguiendo nuevamente una conocida categoría propuesta por Jitrik. Para hablar de atípicos, Noé Jitrik toma, sobre todo el criterio de desobediencia a los códigos semióticos dominantes en determinado momento. Y explica que de entre los escritores de ruptura, serían atípicos solamente aquellos cuya propuesta no ha sido aceptada, pero permanecen, “como indigeribles o inasimilables manifestaciones de rechazo o como existencias paralelas de cuya validez y valor crítico en el sistema literario sólo tienen conocimiento quienes no se satisfacen con la mera aceptación de lo consagrado”²⁷ (Jitrik, 1996: 12)

Lo que acerca a esta clase de poetas, según observan Noé Jitrik y Nicolás Rosa, no es tanto la atribución de señas de identidad, cuanto la negativa a ser doblegados (“no se dejan”) o a ser incorporados (“no son digeribles”). Rompen, ignoran, quiebran, no se los puede integrar, son básicamente molestos y, a la par, pueden fascinar.

Precisamente ahora viene al caso retomar los poemas que giran entorno de Viel. En ellos, quizás, Héctor Viel Temperley viene a representar, como otros de los *stalker*, aquello que escapa al sistema, a las categorizaciones, a las nóminas, entre las cuales el canon literario, por supuesto, es una más. Yendo un paso más allá, tal vez el recurso a estas figuras arquetípicas en particular sea uno de los modos de “decir la muerte”²⁸.

²⁶ Tal el caso de *Paradiso* de Lezama Lima, o de *Trilce* de Vallejo, de quienes se dice que “no se dejan”, “[...] ni se dejan los fragmentos de Macedonio Fernández –y en eso consiste su irradiación, que contrasta con la tranquilidad que proponen otros textos, aparentemente transgresores en lo semántico [...]” (Cella, 1996: 24).

²⁷ “De ahí que hablar de atípicos implica una labor de rescate. Para mencionar un único y muy sentido ejemplo, diría que si por un lado nadie duda de que las sugerencias de Macedonio Fernández constituyen un elevado momento crítico del sistema, por el otro a pocos se les ocurriría considerarlo un escritor «típico», todavía está en una especie de limbo, retaceado en su conocimiento aunque celebrado en su extravagancia” (Jitrik, 1996: 12).

²⁸ Emulamos el título del libro de Elena Bossi, *Decir poesía, decir la muerte*.

Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el *corpus* de la poesía argentina

Bibliografía

- ARANCET RUDA, María Amelia, 2004, “Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso”, en *Actas de las Primeras Jornadas “Literatura/Crítica/Medios: Perspectivas 2003”*, Buenos Aires, del 30 de septiembre al 3 de octubre de 2003, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, artículo completo. 1ª ed., Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina. CD-Rom, ISBN: 987-44-0040-X. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hector-viel-temperley.pdf>
- , 2013, “El canon de lo no canónico: antologías de poesía argentina. El caso de la «presentación» de Alfredo Veiravé, ... y argentino en todas partes”, *Actas del XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional del Nordeste, Facultades de Humanidades, Resistencia, Chaco. CD-ROM.
- BACZKO, Bronislaw, 1991, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María, 2000, “Canon y corpus. Una aproximación a la literatura hispanoamericana”, en WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian y TRAINER, Martín (eds), *Canon y poder en América Latina*, Universidad de Colonia [Alemania], Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, pp. 33-77.
- CASSARA, Walter; CELLA, Susana; FARA, Daniel, et alii, 2011, *Viel Temperley*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- CELLA, Susana, 1998, *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.
- JITRIK, Noé (comp.), 1995, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Oficina de Publicaciones CBC, UBA, [1997].
- , 1998, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en CELLA, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, pp. 19-41.
- KRISTEVA, Julia, 1969, “La productividad denominada texto”, en su *Semiótica 2*, Caracas, Fundamentos, 2º ed.: 1981, [Col. Espiral/ ensayos], pp. 7-54.
- MANDOKI, Katya, 2006, *Prácticas estéticas e identidades sociales, Prosaica II*, México, Siglo XXI.
- MATTONI, Silvio, 2008, *El Presente, Poesía argentina y otras lecturas*, Córdoba, Alción.
- MANZINI, Silvia, 2012, *Hospital de Tigra —bitácoras—*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- PREMAT, Julio, 2009, *Héroes sin atributos, Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- REYES, Alfonso, 1930, “Teoría de la antología”, en su *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, pp. 135-140.
- ROSA, Nicolás, 1998, “Liturgias y profanaciones”, en CELLA, Susana, (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 59-83.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, 2007, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.

- SANZANA INZUNZA, Isaac, 2008, "Inclusión y exclusión: la antología de la polémica", *Revista Borradores*, Vol. VIII-IX, Universidad Nacional de Río Cuarto, url: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf>.
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo, 2005, "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Revista Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense, n° 30, julio-octubre, url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>.
- VIEL TEMPERLEY, Héctor, 2003, *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, [Pez náufrago; director: Santiago Sylvester].
- ZEMBORAIN, Lila, 2007, "A Héctor Viel Temperley", en *DrunkenBoat*, n° 9 (En *DrunkenBoat* n° 9, Winter, http://www.drunkenboat.com/db9/mistran_text/zamborin/a_hector.html).

Antologías

- ARA, Guillermo, 1970a, *Suma de poesía argentina 1538-1968, Primera Parte: Crítica*, Buenos Aires, Guadalupe.
- , 1970b, *Suma de poesía argentina 1538-1968, Segunda Parte: Antología*, Buenos Aires, Guadalupe.
- FERNÁNDEZ MORENO, César; BECCO, Horacio Jorge, 1968, *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid, Gredos.
- FONDERBRIDER, Jorge, 2010, *Otro río que pasa*, Buenos Aires, Bajo la luna.
- MAGRINI, César, 1963, *Quince poetas*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, [Col. Del Unicornio].
- MARTÍNEZ, David, 1961, *Poesía argentina actual (1930-1960)*, ECA, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, [Biblioteca del Sesquicentenario, dir.Prof: Héctor Blas González, Col. Movimientos Literarios], Tapa: Leonor Vassena, Edición costada por la Comisión Nacional Ejecutiva para la Conmemoración del 150^a Aniversario de la revolución de Mayo" (Ley 14.587).
- MONTELEONE, Jorge y BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa, 2003, *Puentes / Pontes, Poesía argentina y brasileña contemporánea*, Antología bilingüe, Buenos Aires, FCE.
- MONTELEONE, Jorge, 2010, *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SALVADOR, Nélida, 1969, *La nueva poesía argentina, Estudio y antología*, Buenos Aires, Editorial Columba [Col. Nuevos Esquemas].

Hacia un canon poético místico en clave estético teológica. Vigencia de la figura del centro como expectación del Otro¹

Cecilia I. AVENATTI DE PALUMBO

*Universidad Católica Argentina
República Argentina
ceciliapalumbo@sion.com*

Resumen: Desde el marco epistemológico de la interdisciplinariedad entre literatura, estética y teología el artículo propone pensar la estética teológica en una circularidad relacional, desde la clave mística de la nupcialidad como la morada actual de la expectación del Tú. Para demostrar esta hipótesis el artículo se divide en dos partes: en la primera, desarrolla los fundamentos teóricos de la nupcialidad como centro del dinamismo de una estética teológica situada en el contexto posmoderno de la expectación del otro; en la segunda, se muestra la aplicabilidad poética de la figura canónica del centro desde las figuras derivadas de expectación, morada y nupcialidad.

Palabras Claves: Estética teológica – nupcialidad – posmodernidad – Enrique Solinas – Hans Urs von Balthasar.

Towards a mystical poetic canon on key theological aesthetic. Validity of the figure in the center as expectation of the Other

Abstract: From the epistemological framework of interdisciplinarity between literature, aesthetics and theology article suggests thinking of theological aesthetics in a relational circularity, since the mystical key to nuptiality as the current home of the expectation of you. To test this hypothesis, the article is divided into two parts: the first develops the theoretical fundamentals of nuptiality as a dynamic center of theological aesthetics located in the postmodern context of the expectation of the other; in the second, the applicability of the canonical poetic figure in the center is shown from the figures derived from expectation, home and nuptiality.

Keywords: Theological Aesthetics – nuptiality – postmodernism – Enrique Solinas – Hans Urs von Balthasar.

¹ Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Internacional de Mística “Fe y experiencia de Dios”, llevado a cabo en Ávila del 21 al 24 de abril de 2014.

En metiendo el Señor a el alma en esta morada suya, que es el centro de la mesma alma. Este centro de nuestra alma es una cosa tan dificultosa de decir, y aun de creer.

Teresa de Jesús, 7M, 2,11.14

El título anuncia “un” canon que nos hemos tomado la libertad de entender aquí no como forma o prototipo predeterminado y concluso, sino como figura en proceso de gestación. El estado de nuestra investigación sólo nos permite proponer por ahora “una” figura canónica, la figura del “centro”, de inequívoca construcción teresiana, como morada donde coinciden la unión mística y la creación poética. Es decir, centro como adentro “hacia” donde se dirige el deseo de Dios y “en” donde éste se transfigura de carencia en plenitud, y a la vez, centro como adentro “desde” donde la palabra poético mística es pronunciada.

Reflexiones en torno a la confluencia del místico y el poeta abundan en la literatura espiritual y en la crítica literaria². Sin embargo, en tiempos de deconstrucción de la subjetividad y de nihilismo antropológico, cuando los lenguajes transitados resultan insuficientes para comprender y expresar nuestras experiencias “descentradas” de Dios, del mundo y de lo humano³, se impone el desafío de renovar las formas y los modos. Se trata de un estado de indigencia y menesterosidad que alcanza hoy a filósofos y teólogos, algunos de los cuales, conscientes del vaciamiento de los lenguajes pretéritos, han orientado su mirada hacia aquella poesía que, como dice Forte, “no es capaz de captar al otro, sino que debe situarse en una actitud de expectativa, prestando atención con temor y asombro a su posible llegada”⁴. Esta expectación, que pone en crisis las experiencias de superficie y las construcciones imaginarias que nos habíamos fabricado, permite en su vaciamiento la irrupción de la forma verdadera de la revelación del Otro como Tú. Sin precipitación por querer apurar el tránsito por el desierto, habrá que aprender de nuevo a morar en el propio centro, para esperar desde allí, en estado de pobreza y de no dominio, la revelación del Otro en palabra y acción.

Pues bien, ésta es la oportunidad histórica que el camino de la estética teológica nos plantea. Por ello, a partir y más allá del pensamiento de H. U. von Balthasar, desde el horizonte interdisciplinario de literatura y teología que es nuestro marco epistemológico, proponemos pensar la estética teológica en una circularidad relacional, desde la

² Dos obras clásicas sobre el tema son: Helmut HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968 y Henri BREMOND, *Plegaria y poesía*, Buenos Aires, Nova, 1947.

³ Cf. Fernando ORTEGA, “La Facultad de Teología en una Iglesia llamada a ser ‘hospital de campaña’”, *Teología* 114 (agosto 2014) (en prensa).

⁴ Bruno FORTE, *A la escucha del otro*, Salamanca, Sígueme, 2005, 11.

clave mística de la nupcialidad como la morada actual de la expectación del Tú, considerándola además como eje del tránsito desde una teología estética del dios imaginario, que es proyección de la subjetividad humana, hacia una estética teológica centrada en la revelación del Dios que viene y está viniendo⁵. Para demostrarlo, dividimos en dos partes nuestra exposición: en la primera, consideraremos la nupcialidad como centro del dinamismo de una estética teológica situada en el contexto posmoderno de la expectación del otro; en la segunda, mostraremos la aplicabilidad poética de la figura canónica del centro desde las figuras derivadas de expectación, morada y nupcialidad.

1. La nupcialidad como clave del paso de una teología estética a una estética teológica

Sobre la base de la proposición de la experiencia mística como centro de la estética teológica ya demostrada en un estudio anterior⁶, proponemos ahora la figura del centro desde la luz teológica de la estética balthasariana enriquecida por la luz mística que irradian la *Moradas* teresianas, a fin de establecer los ejes que permitan configurar un canon poético místico.

Son numerosos los pasajes en los que Balthasar distingue entre una teología estética, que identifica con aquella actitud romántica de lo divino natural devenida en un esteticismo que busca saciar deseos refinados, y la estética teológica, por él propuesta, que consiste en la capacidad de percibir el centro originario del cristianismo manifestado en “la pobreza indecible del Amor divino, encarnado y crucificado”⁷. El vaciamiento estético de la teología, sobre el que quiso llamar la atención, es el de una teología vaciada de su figura central, la de Cristo. Hacia una mirada enamorada de esta figura buscó reconducir la teología reseca por exceso de abstracción y carente de vigor para suscitar la acción, todo lo cual quedó sintéticamente expresado en la feliz traducción francesa de una de sus obras como “*retour au centre*”⁸. Así considera esta cuestión en el primer tomo de su *Gloria*:

La expresión ‘centro de la forma de la revelación’ [Offebahrungsgestalt] no significa en modo alguno un fragmento, por central que sea, de esa forma [Gestalt], la cual, para poder ser leída, necesitaría esencialmente del complemento de las partes que rodean ese centro. Tal expresión se refiere más bien a aquello por lo cual la forma

⁵ Cf. Fernando ORTEGA, “Fe y teología: elogio de la *via eminentiae*”, *Teología* 110 (2013) 37-48 y Fernando ORTEGA - Claire COLEMAN, *Mozart, el triunfo divino de la música*, Buenos Aires, Agape Libros, 2013, 205-213.

⁶ Cf. Cecilia Inés AVENATTI DE PALUMBO, “La experiencia mística como corazón de la Estética teológica de Hans Urs von Balthasar”, en *Presencia y ternura. La metáfora nupcial*, Buenos Aires, Agape Libros, 2014, (<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/experiencia-mistica-como-corazon.pdf>).

⁷ Hans Urs VON BALTHASAR, *Sólo el amor es digno de fe*, Salamanca, Sígueme, 1988, 9-12.

⁸ Hans Urs VON BALTHASAR, *Retour au centre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

[Gestalt] en su totalidad adquiere coherencia y deviene comprensible, es decir, su porqué, al cual han de ser referidos todos los aspectos particulares para ser comprendidos. El hecho de que Cristo sea ese centro [...] tiene su raíz en la peculiaridad de la religión cristiana. [...] Cristo es la forma [Form] porque también es el contenido. [...] La forma [Gestalt] que históricamente viene a nuestro encuentro es en sí misma convincente, pues la luz que la hace brillar irradia a partir de la forma [Gestalt] misma y se muestra de un modo evidente como una luz que emana de la cosa⁹.

La figura de Cristo se halla en el centro de la revelación, y en este su ser figura es expresión del Padre manifestado por el Espíritu, es decir, expresión radiante de su propio centro, “paradoja incomparable que constituye la fuente originaria de la estética cristiana y de toda estética”¹⁰. El centro de la figura, cristológica y trinitariamente considerado, es interioridad hecha visible, palpable, audible. De la plausibilidad objetivamente evidente de la figura, proceden su señorío y gloria. Ahora bien, el acceso a este centro es dramático, pues, para que se lleve a cabo la acción del Amor indefenso de Dios en el interior del hombre, se requiere del vaciamiento de los narcisismos del yo idolátrico paralizado en autoconstrucciones imaginarias. Esta es la acción que opera la estética teológica y que se consume en la teodramática. El esteticismo, cerrado y estéril, debe morir para dar paso a la apertura al otro, que la estética teológica nupcializará en su centro. De ahí el uso del lenguaje esponsal de Balthasar para referirse a este dinamismo estético central:

El contenido de esta forma es el *ágape* del Padre, *ágape* regalado a nosotros, *ágape* que se derrama en el amor de esposo entre Cristo y la Iglesia y al que no podemos negar el nombre de *eros* en su sentido más alto y ejemplar. El *Cantar de los Cantares*, con su inequívoco contenido erótico, es presagio de este cumplimiento¹¹.

La pérdida “funesta para la teología” de la erótica del Cantar sólo puede ser compensada, para Balthasar, “con una nueva inmersión en el centro cordial de los misterios del amor de la Escritura y por un nuevo “ver la figura” mediante esa misma energía cordial”¹². Estos misterios del amor se hallan expresados en lenguaje nupcial: en el centro de la figura estética se encuentra la unión nupcial del amor entre Dios y la humanidad, que sólo ven los ojos del corazón, los del amor que conoce.

⁹ Hans URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica. I. La percepción de la forma*, Madrid, Encuentro, 1986, 415-416.

¹⁰ Hans URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica. I. La percepción de la forma*, Madrid, Encuentro, 1986, 32.

¹¹ Hans URS VON BALTHASAR, “Revelación y belleza”, *Ensayos Teológicos I. Verbum Caro*, Madrid, Cristiandad, 1964, 162.

¹² Hans URS VON BALTHASAR, “Revelación y belleza”, *Ensayos Teológicos I. Verbum Caro*, Madrid, Cristiandad, 1964, 164.

También Teresa de Jesús vio en la nupcialidad la clave del paso de la tercera a la cuarta morada del Castillo interior, nupcialidad que se realiza en el “hondón del alma”, en la más interior de las moradas. En este centro, señala T. Álvarez, el seguimiento se transforma en nupcialidad: es aquí donde comprende Teresa que “en última instancia la vida cristiana no consiste en mera relación o imitación o seguimiento de Jesús, sino en la compenetración de dos vidas, la de Él y la nuestra, y eso no por simple empatía, sino por unión misteriosa de ambas vidas y de ambas personas”¹³. La presencia del Esposo, que habita en la séptima morada, obra la unión simbolizada en las nupcias, la mariposa, el agua y el fuego: esta constelación propone Teresa para expresar lo inefable, el centro del alma.

Análogamente, también los deseos son transfigurados. Así pues, los deseos del centro que en las sextas moradas “se habían instalado en las entrañas del alma” en figura de saetas, relámpagos, truenos sin ruidos¹⁴, vistos desde la nupcialidad se convierten en deseos de plenitud, como la Esposa del Cantar que para curar su enfermedad de amor pide más amor (Cant. 2,5; 5,8)¹⁵. Los deseos de esta “mujer de deseos” se vuelven como saetas disparadas desde adentro, pues son deseos nuevos concentrados en Dios¹⁶. La herida del deseo no ha desaparecido pero ha cambiado su orientación: su recorrido no es ya del no ser al ser, de la carencia a la posesión, de la ausencia a la presencia, sino que ha ingresado en el dinamismo de la exceso, que es deseo de siempre mayor plenitud originada en la donación realizada en la unión. El centro se ha nupcializado y el amor libre y fiel de la inocencia primera se ha recuperado en la experiencia de la divinización del ser humano acontecida por la acción del Amor¹⁷.

2. La nupcialización de la figura del centro y su aplicabilidad poética

En virtud de la tensión hacia la dramática apertura recíproca entre Dios y hombre, vimos como desde el dinamismo estético “morada” y “nupcialidad” constituyen el “centro” de la figura teológica. Para establecer un canon poético místico en sintonía con la experiencia de la ausencia de Dios incorporaremos como tercer elemento la

¹³ Tomás ÁLVAREZ, *Comentarios al “Castillo Interior” de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2011, 294.

¹⁴ Cf. Tomás ÁLVAREZ, *Comentarios al “Castillo Interior” de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2011, 156-157.

¹⁵ Cf. Eleuterio RUIZ, “Más allá del lenguaje: La metáfora como recurso expresivo en el *Cantar de los Cantares*”, en SOCIEDAD ARGENTINA DE TEOLOGÍA (ed.), *Discursos científicos y discursos teológicos. Creer en el contexto de los nuevos saberes*, Buenos Aires, Ágape, 2013, 197-212.

¹⁶ Cf. Tomás ÁLVAREZ, *Comentarios al “Castillo Interior” de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2011, 150.

¹⁷ Para una exégesis intertextual en la que se interpreta el amor del Cantar desde la clave de la inocencia del Génesis desde una lectura hermenéutica cf. Paul RICOEUR, “La metáfora nupcial”, en André LACOQUE - Paul RICOEUR, *Pensar la Biblia. Estudios Exegéticos y Hermenéuticos*, Barcelona, Herder, 2001, 275-311.

“expectación” de la llegada del otro. Esto nos permitirá conferirle actualidad a la morada y a la nupcialidad de modo que no nos resulten realidades caducas a la hora de aplicarlas a la poesía que expresa la búsqueda de Dios hoy¹⁸.

Cuando damos el paso más hacia la integración de las categorías teóricas que hemos desentrañado en la primera parte, comprobamos que, en el contexto posmoderno, aceptar la expectación del otro, de su posible llegada, como morada del encuentro nupcial, supone asumir la dimensión kenótica del vaciamiento y descentramiento de sí que acontece en el paso de la teología estética a la estética teológica. Dice al respecto F. Ortega que:

[...] el nihilismo actual está movido también él —como nosotros los creyentes— aunque oscuramente y sin reconocerlo, por la sed de absoluto: “*no quiere nada porque quiere todo*”¹⁹. Ese descubrimiento puede señalar el inicio de un encuentro evangelizador inesperado e inédito con el hombre posmoderno, encuentro en el que podría guiarnos, con maestría inigualable, el nihilismo evangélico de san Juan de la Cruz: “*Para venir a gustarlo todo, no quieras tener gusto en nada; para venir a poseerlo todo, no quieras poseer algo en nada; para venir a serlo todo, no quieras ser algo en nada; para venir a saberlo todo, no quieras saber algo en nada...*”²⁰. En estas palabras se transparenta la paradoja central de nuestra fe: la plenitud sobrea-bundante de Dios —el todo, el absoluto— se nos muestra y se nos da en el vacío, o mejor, en el *vaciamiento* de toda idolatría y de toda antropolatría. Esta paradoja, esta *racionalidad paradójica*, debe habitar y estructurar el pensamiento teológico, haciéndolo plenamente *teologal*²¹.

En este horizonte de comprensión, en el que la figura del centro genera en torno a sí la circularidad de morada, nupcialidad y expectación, ubicaremos la constelación de figuras poéticas que pertenecen al centro en tanto expectación del otro. Se trata de figuras que percibimos descentradas aunque en sedienta búsqueda de interioridad. Y sin embargo, son coordenadas poéticas que no están fuera sino dentro, aunque de otro modo al de Teresa y su época, como análogamente ella también había expresado su experiencia de Dios en formas diversas a las del monacato medieval. Otra vez en deuda con el pensamiento de Ortega, podríamos decir que desde el horizonte que abre la expectación del otro, la *vía negativa* es asumida en la *vía eminente* “como un

¹⁸ Respecto a la necesidad de actualizar la esponsalidad a fin de ofrecerla como clave de la vida cristiana hoy, cf. Bernardo OLIVERA, *Traje de bodas y Lámparas encendidas. Espiritualidad y mística esponsal ¿caducada o vigente?*, Burgos, Monte Carmelo, Biblioteca Cisterciense, 2008 y *Vino nupcial en odres nuevos. Tradición y novedad en la vida contemplativa y monástica*, Madrid, Claretianas, 2002; John CANNON, *Voici l'Époux. Introduction à la symbolique et à la mystique nuptiales*, Québec, Anne Sigier, 2005.

¹⁹ Bertrand VERGELY, en AA.VV., *Regards sur notre monde. Entretien avec Anne Christine Fournier*, Mame, 2012, 16.

²⁰ Juan DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo, Noche activa del sentido*, cap.13, 11, Madrid, BAC, 1973, 480.

²¹ Fernando ORTEGA, “La Facultad de Teología en una Iglesia llamada a ser ‘hospital de campaña’”, *Teología* 114 (agosto 2014) (en prensa).

momento interior a una dialéctica —la de la fe precisamente— que es participación en el dinamismo pascual de Jesús, y que invita a “pasar” —sin abandonar la tiniebla, ni la ignorancia— hacia una novedad paradójica, la de “conocer el amor de Cristo que supera todo conocimiento” (Ef 3, 20)²². De este modo, si la creación poético mística, que encuadramos en el canon de la figura del centro, recorre el camino que va desde el centro hacia la palabra, entonces habrá poesía mística allí donde ese dinamismo esté presente, aunque en la obra final —*vía eminente*— persistan las huellas de las tinieblas y del paso por la muerte de la *vía negativa*. El signo de esta pascua será la transfiguración de la poesía en plegaria.

Este es el itinerario que aparece en *El libro de las plegarias*²³ de Enrique Solinas (Buenos Aires, 1969)²⁴. Distribuidos los poemas según los tiempos del Oficio de las Horas, la “Oración de la mañana”, que pertenece a *Maitines*, dice así:

Gracias, Señor,
por no escucharme,
por ignorar mis súplicas
debajo de la lluvia,
cuando creía
que el mundo se acababa
y todo estaba perdido.

Gracias, Señor,
por tu ausencia,
he aprendido la lección
de los muertos,
he comprendido bien.

Soy un sobreviviente
y siento
en el silencio la incesante fe,
el despertar violento de la nada.
Ahora, miro tu vacío,

Señor,
el hueco gris
en el cielo.

²² Fernando ORTEGA, “Fe y Teología: elogio de la *via eminentiae*”, *Teología* 110 (2013) 43.

²³ Enrique SOLINAS, *El libro de las plegarias*, México, Vaso Roto (2014) (en preparación).

²⁴Ver biobibliografía en AA.VV., *Poesía Argentina Contemporánea*, Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 2013, 7939.

Yo soy el que te escucha
cuando no hay palabras
para decir.
Yo soy el que te espera,
Señor,
en el lugar del abandono.

Se describe aquí el dinamismo de la *expectación* del orante, que experimenta el centro kenóticamente como “ausencia”, “muerte”, “silencio”, “nada”, “vacío”, “hueco gris”, “abandono”. El crescendo termina en la oscuridad de ese “lugar del abandono”, que es el de la expectación del Tú que no asoma. En efecto, sólo existe una sospecha sostenida por la “fe incesante” del yo poético que “aguarda” al Dios que no está, que “escucha” al Dios que habla cuando no hay ya nada qué decir porque las palabras están agotadas y ya no significan. Y sin embargo aguarda, espera, en el hueco desolado de la intemperie.

En “El cuerpo, el poema”, con el que se inicia *Laudes*, la expectación encuentra *morada* en el jardín de un cuerpo transfigurado en palabra poética, que brota desde el luminoso centro interior, para desde allí convertirse en plegaria:

Abre los cristales de su cuerpo,
la memoria es un espejo que nunca
se cansa de temblar. Aquí,
hay un jardín espléndido
donde no son posibles las despedidas.
[...]
Sabe que la soledad es buena compañera,
que el poema es plegaria
arrojada a su interior.

Ensaya, reza, apunta;
intenta el canto.

Escribe la palabra revólver
y la poesía es un disparo de luz,
contra la oscuridad.

También a *Laudes* pertenecen “Hoy estarás conmigo en el Paraíso” y “La fiesta de la luz”, que presentan un centro de expectación atravesado por la *nupcialidad* cristológica y escatológica, cuyo signo es el amor excesivo, que ha vencido al mal, la dis-

tancia y la muerte, porque las ha asumido y transfigurado desde su propio centro de donación. Dice el primero:

[...] Aquí en el poema,
sueño oscuro,
unidos
en el dolor de la esperanza.

Aquí en el poema
celebraremos,
el asombro, la dicha,
el frenesí.

Las nupcias de la noche y el día
en el corazón del éxtasis.

En el segundo, la nupcialidad se remonta a un origen estético desde el cual se vuelve posible la unión de ese Amor fuerte como la muerte, inconfundible recreación del Cantar bíblico (8,6):

[...] Porque esa tarde habíamos escuchado
el sonido más hermoso del mundo,
que es el silencio,
y ante tanta belleza
nada podíamos expresar.
Allí aparece el poema
en su condición de plegaria inapresable,

[...].

Entonces supe
que detrás de la música incesante
había algo
que era cierto
tan fuerte como el amor,
eterno como la muerte,
más grande que todos nosotros.

A Vísperas pertenece “Elí, Elí”:

Debajo del corazón
hay un precioso nombre
que te habita
y no puedo
llamarte.

Aquí la voz poética orante reconoce su procedencia cordial y la presencia de ese Otro que mora en su intimidad más íntima, en ese centro “difícil de decir y de creer”²⁵, al que alude Teresa. Y sin embargo, sabe de la experiencia lacerante de no poder nombrarlo.

En el último poema de *Completas*, titulado “La Palabra Inicial” que dedica a Hugo Mujica, el dinamismo circular de la figura del centro que hemos descripto como expectación, morada y nupcialidad encuentra su configuración poética en la metáfora del río, que proponemos leer desde el intertexto del final del Cantar bíblico (8,7) que refiere a la mutua posesión de los amantes, no en virtud de sí mismos sino por la forma del amor que los envuelve:

Como si la palabra fuera un río
y ese río surgiera desde el final del cielo, [...].

Como si la palabra fuera originada
en el centro de un río
[...].

Como si la palabra fuera agua que cae sobre un río,
como un amanecer violento,
como un cielo al revés en donde alguien lanza
rayos de silencio.
Caerá la lluvia en mi jardín.
Tendré sed.
[...]

Como si la palabra fuera un río y ese río surgiera
más allá del cielo.

Como si la palabra fuera una lágrima
o un fragmento de Dios
que cae desde el fondo
de nuestros ojos
y se eleva.

A la figura del centro remite la metáfora “el fondo de nuestros ojos” con la que se cierra todo el poemario. El anafórico martilleo del “como si”, que encabeza cada estrofa, no hace sino reforzar la dinámica de la metáfora viva que no es sustitución sino tensión entre términos que pertenecen a órdenes diversos y que, en virtud de la impertinencia semántica que los vincula, inaugura sentidos nuevos. En este poema, los términos en tensión son “palabra” y “río”, los cuales, por efecto del “como si”, abren

²⁵ Teresa DE JESÚS, *Moradas del Castillo Interior*; en *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1974 (7M, 2, 14).

ante el lector nuevos escenarios de la experiencia de Dios. Así, la figura del centro se despliega interpelante como “palabra inicial”, originaria y anterior a las que podemos nosotros decir. Esta palabra primera fluye sin que la podamos detener, como agua que viene “desde el final del cielo”, originada “en el centro de un río”, “amanecer violento” que arrebató, “rayos de silencio”, surgida de “más allá de cielo”, “fragmento de Dios” que nos habita, de ahí que sea voz que viene de adentro y que desciende trazando el dinamismo agápico del don para finalmente ascender fecundado.

Queda así demostrada la aplicabilidad del canon poético místico que propusimos en torno a la figura del centro y que la interpretación realizada en base al método interdisciplinario literatura y teología permitió verificar. Todo lo cual nos permite afirmar la vigencia del centro como figura de la poesía mística en el contexto de la posmodernidad, en la medida en que se asuma la necesidad de actualización del lenguaje y horizonte de comprensión, lo que en nuestra propuesta consistió en la necesidad de comprender la expectativa de la posible llegada del otro, como la morada donde acontece la nueva nupcialidad.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Tomás (dir.), *Diccionario de Santa Teresa*, Burgos, Monte Carmelo, 2006.
- , *Comentarios al “Castillo Interior” de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2011.
- AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia Inés, “La experiencia mística como corazón de la Estética teológica de Hans Urs von Balthasar”, en *Presencia y ternura. La metáfora nupcial*, Buenos Aires, Ágape Libros, 2014 (<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/experiencia-mistica-como-corazon.pdf>).
- BALTHASAR, Hans Urs von, *Ensayos Teológicos I. Verbum Caro*, Madrid, Cristiandad, 1964.
- , *Gloria. Una estética teológica. I. La percepción de la forma*, Madrid, Encuentro, 1986.
- , *Retour au centre*, París, Desclée de Brouwer, 1998.
- , *Sólo el amor es digno de fe*, Salamanca, Sígueme, 1988.
- BALTHASAR, Hans Urs von; HAAS, Alois; BEIERWALTES, Werner, *Mística, cuestiones fundamentales*, Buenos Aires, Ágape Libros, 2008.
- BREMOND, Henri, *Plegaria y poesía*, Buenos Aires, Nova, 1947.
- CANNON, John, *Voici l'Époux. Introduction à la symbolique et à la mystique nuptiales*, Québec, Anne Sigier, 2005.
- FORTE, Bruno, *A la escucha del otro*, Salamanca, Sígueme, 2005.
- GONZÁLEZ DE CARDENAL, Olegario, *Cristianismo y mística. Santa Teresa de Jesús-San Juan de la Cruz*, Buenos Aires, Educa, 2013.

- HERRAÍZ GARCÍA, Maximiliano, *La oración, historia de amistad*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1995.
- , *Solo Dios basta. Claves de la espiritualidad teresiana*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1992.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968.
- HOLZER, Vincent, “Présentation”, en Hans Urs VON BALTHASAR, *Retour au centre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “El símil del *Castillo Interior*: sentido y génesis”, en EGIDO, Teófanés; GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor y GONZÁLEZ DE CARDENAL, Olegario (ed.), *Actas del Congreso Internacional Teresiano 4-7 de octubre 1982*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, 495-522.
- MORLA, Victor, *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los cantares*, Estella (Navara), Verbo Divino, 2004.
- OLIVERA, Bernardo, *Conócete a ti mismo. Speculum Humanitatis. Antropología relacional*, Burgos, Monte Carmelo, Biblioteca Cisterciense, 2012.
- , *Sol en la noche. Misterio y Mística cristiana desde una experiencia monástica*, Burgos, Monte Carmelo, Biblioteca Cisterciense, 2001.
- , *Traje de bodas y Lámparas encendidas. Espiritualidad y mística esponsal ¿caducada o vigente?*, Burgos, Monte Carmelo, Biblioteca Cisterciense, 2008.
- , *Vino nupcial en odres nuevos. Tradición y novedad en la vida contemplativa y monástica*, Madrid, Claretianas, 2002.
- ORTEGA, Fernando, “Fe y teología: elogio de la *via eminentiae*”, *Teología* 110 (2013) 37-48.
- , “La Facultad de Teología en una Iglesia llamada a ser ‘hospital de campaña’”, *Teología* 114 (2014) (en prensa).
- ORTEGA, Fernando; COLEMAN, Claire, *Mozart, el triunfo divino de la música*, Buenos Aires, Ágape Libros, 2013.
- RICOEUR, Paul, “La metáfora nupcial”, en ANDRÉ LACOQUE; PAUL RICOEUR, *Pensar la Biblia. Estudios Exegéticos y Hermenéuticos*, Barcelona, Herder, 2001. 275-311.
- RUIZ, Eleuterio, “Más allá del lenguaje: La metáfora como recurso expresivo en el Cantar de los Cantares”, en SOCIEDAD ARGENTINA DE TEOLOGÍA (ed.); AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia y SCAMPINI, Jorge (coords.), *Discursos científicos y discursos teológicos. Creer en el contexto de los nuevos saberes*, Buenos Aires, Ágape, 2013, 197-212.
- SOLINAS, Enrique, “Enrique Solinas”, en AA.VV., *Poesía Argentina Contemporánea*, tomo I, parte 19ª, Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 2013, 7921-7940.
- , *El libro de las plegarias*, México, Vaso Roto (2014) (en preparación).
- TERESA DE JESÚS, *Obras completas*, introducciones y notas Efrén de la Madre de Dios, OCD, y Otger Steggink, O. CARM, Madrid, BAC, 1974.

La traducción como “instrumento poético”. Raúl Gustavo Aguirre, entre Rimbaud y Char

Magdalena CÁMPORA

Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
República Argentina
magdalacampora@gmail.com

Resumen: La figura del poeta-traductor encuentra en Raúl Gustavo Aguirre visos de complejidad altamente productivos para la teoría de la traducción. Principal difusor de la obra de René Char en la Argentina, Aguirre traduce y publica, desde el lugar del seguidor y discípulo, la obra de Char en los años cincuenta; con Char comparte, además, la devoción por Arthur Rimbaud, que el autor de *Fureur et mystère* considera intocable, “fenómeno cuya única razón es *ser*” (Char 1955). La hipótesis del artículo es que Aguirre construye, en base a su tarea como traductor de *Illuminations* y de *Une Saison en enfer*, su propia legitimidad como poeta, al intervenir sobre ese supuesto núcleo intocable que es, para Char, la poesía de Rimbaud.

Palabras clave: Raúl Gustavo Aguirre – René Char – Arthur Rimbaud – Traducción – Legitimación.

Translation as “Poetic Device”. Raúl Gustavo Aguirre, between Rimbaud and Char

Abstract: As a poet-translator, Raúl Gustavo Aguirre embodies a highly productive figure for translation theory. Main promoter of the work of René Char in Argentina, Aguirre translates and publishes his work in the fifties. Both poets share devotion to Arthur Rimbaud, whom the author of *Fureur et mystère* considers untouchable, “phenomenon whose only reason is to be” (Char 1956). The hypothesis of this article is that Aguirre builds his own legitimacy as a poet when he intervenes, through translation, on *Illuminations* and *Une Saison en enfer*, thus touching what Char considers to be poetry’s unattainable core.

Keywords: Raúl Gustavo Aguirre – René Char – Arthur Rimbaud – Translation – Legitimacy.

En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte.
René Char, « Arthur Rimbaud »

Para mi amigo Jorge Fondebrider, traductor y poeta

La figura del poeta-traductor adquiere en Raúl Gustavo Aguirre visos de complejidad altamente productivos para la teoría de la traducción. Principal difusor de la obra de René Char en la Argentina¹, Aguirre traduce y publica, desde el lugar del seguidor y discípulo, la obra de Char en *poesía buenos aires* (1953); con Char comparte, además, la devoción por Arthur Rimbaud, que el autor de *Fureur et mystère* considera intocable, “fuego general y boca del cráter”, “fenómeno cuya única razón es *ser*”, inventor de “un instrumento poético” que nos liga nuevamente con las “magias de los pueblos primitivos” (Char, 1956: 8).

Al margen de esta representación de un Rimbaud inasible y soberano², o quizá debido a ella, Aguirre emprende, en la agitada escena poética de los años sesenta, después de las traducciones primeras de Alfredo Terzaga (1955) y de Gironde y Molina (1959), la traducción de *Une Saison en enfer* y de *Illuminations*, experiencia de “frecuentación del volcán”, dice, que lo “destroza y lo devuelve a la vida”, según relata a Char en la correspondencia³ entre ambos descubierta en 2013 (Aguirre-Char 2014). Ese gesto resignifica y cuestiona la intangibilidad del hecho poético tal como lo entienden tanto Char como el propio Aguirre (1983) en sus ensayos. Desde esta perspectiva —es la hipótesis que quisiéramos discutir en este artículo— Aguirre parece construir su legi-

¹ Tres son las publicaciones centrales de esa difusión, todas orquestadas por Aguirre: primero, el número doble de *poesía buenos aires* dedicado a René Char en 1953 (nro. 11-12); segundo, la antología de 1968: *René Char, Antología*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1968 (selección y traducción de Raúl Gustavo Aguirre); tercero, la sección dedicada a Char en *Poetas franceses contemporáneos (De Baudelaire a nuestros días)* (Buenos Aires, Ed. Librerías Fausto, 1974). A esto hay que añadir la plaqueta, en francés, publicada en Mendoza en 1953 por Jean Pénard (*René Char, Choix de poèmes*, plaqueta, prefacio y selección de Jean Pénard, Mendoza, Radicación Poética de Brigadas Líricas, 1953, 37 p.)

² “La conversation souveraine” es la sección que contiene, en la edición del 65 de *Recherche de la base et du sommet*, el texto sobre Rimbaud, inicialmente escrito en 1956.

³ Con motivo del “Salon du Livre” de París (2014), del que la Argentina fue país invitado de honor, la editorial Gallimard publicó una correspondencia hasta entonces inédita, tanto en español como en francés, entre los poetas René Char y Raúl Gustavo Aguirre. Fue este el punto de llegada de un proceso que se había iniciado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, algunos meses antes. El 3 de octubre de 2013, la cátedra de Literatura Francesa, con el apoyo de la Embajada de Francia, organizó un encuentro entre Marie-Claude Char y Marta Aguirre, a fin de conmemorar la amistad que unió durante treinta años a Raúl Gustavo Aguirre y René Char. Del encuentro surgió la posibilidad de recuperar la correspondencia entre los poetas. Gracias a los esfuerzos y a la energía de Marie-Claude Char, y a la colaboración de Marta Aguirre y Rodolfo Alonso, pudo reconstituirse el epistolario: las cartas de Char, que esperaban en Buenos Aires, se reencontraron con las de Aguirre, que Marie-Claude Char había traído desde “Les Busclats”, la mítica casa de Char en L’Isle-sur-Sorgue. Deseo sinceramente agradecer a Marie-Claude Char por su generosa colaboración de material para este artículo, por su buena disposición, su apertura.

timidad de poeta en base a la intervención, por medio de la traducción, sobre ese núcleo “de fuego general” indiviso que es, para Char, la poesía de Arthur Rimbaud.

¿Lo intocable?

Aguirre traduce *Iluminaciones* y *Una Temporada en el Infierno* para el CEAL en 1969, trece años después de que Char publica “Pour nous, Rimbaud...” en una plaqueta que el argentino conoce y posee⁴. El texto, escrito en mayo de 1956 y publicado inicialmente por Guy Lévis Mano (ediciones GLM), aparecerá en 1957 como introducción a las *Œuvres Complètes d’Arthur Rimbaud*, editadas por el Club français du livre⁵. En él Char asimila, con la asertividad de su propio ethos de poeta, la totalidad del individuo Rimbaud con la Poesía, por lo que toda denominación específica —“R. le Voyant”, “R. le Voyou”⁶— es, a sus ojos, accesoria o redundante. El texto se abre con la siguiente premisa, que indirectamente niega la noción de campo literario:

Avant d’approcher Rimbaud, nous désirons indiquer que de toutes les dénominations qui ont eu cours jusqu’à ce jour à son sujet, nous n’en retiendrons, ni n’en rejetterons aucune (R. le Voyant, R. le Voyou, etc.). Simplement elles ne nous intéressent pas, exactes ou non, conformes ou non, puisqu’un être tel que Rimbaud —et quelques autres de son espèce— les contient nécessairement toutes. Rimbaud le Poète, cela suffit, cela est infini (1983: 727).

La asertividad es fuerte, en un texto que por lo demás funciona en Char como clave de lectura de su propia concepción de la poesía: para el autor de *Seuls demeurent*, todo discurso ulterior al hecho poético, en particular el discurso crítico, es secundario, “labor de recolección” («labeur de ramassage») que permanece al margen de la intensidad del poema. “La observación y los comentarios de un poema podrán ser profundos, singulares, brillantes o verosímiles, no dejarán de reducir a una significación y a un proyecto un fenómeno cuya única razón es *ser*”⁷ (1956: 8), apunta, poco después de burlarse de

⁴ Ver al respecto las cartas del 21 de diciembre de 1957 (Char-Aguirre 2014: 40) y del 24 de diciembre de 1968 (Aguirre-Char 2014: 57).

⁵ Char incorpora luego el texto a la segunda edición de *Recherche de la base et du sommet* (1965) bajo el título “Arthur Rimbaud”, en la sección “La conversation souveraine”, que evoca a escritores y que entra en diálogo con los “Alliés substantiels”: sus amigos pintores (Char, 1983: 1390).

⁶ Las expresiones reenvían a textos críticos clásicos: la primera “denominación” remite a *Rimbaud le Voyant* (París, Denoël, 1929), ensayo de René Rolland de Renèveille, miembro del grupo “Le grand Jeu” y amigo de los surrealistas; la segunda, al popular ensayo del poeta, cineasta y crítico Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou* (París, Denoël, 1933). En 1946, Rolland de Renèveille edita junto a Jules Mouquet la primera edición de las *Œuvres Complètes* de Rimbaud para Gallimard, en la colección “Bibliothèque de La Pléiade”.

⁷ « L’observation et les commentaires d’un poème peuvent être profonds, singuliers, brillants ou vraisemblables, ils ne peuvent éviter de réduire à une signification et à un projet un phénomène qui n’a d’autre raison que d’être » (1957 : 8). Cuando no hay mención del traductor, las traducciones son nuestras.

“un valiente profesor” que por “haber admirado con demasiada vehemencia” a Rimbaud a los veinte años, produce a los cuarenta “dos espesos volúmenes definitivos de archivos” cuyo “aspecto rosáceo” “no añade ni dos gotas de lluvia al chaparrón, ni dos cáscaras de naranja al rayo de sol que gobierna nuestras lecturas. Obedecemos libremente al poder de los poemas y forzosamente los amamos”⁸ (1957: 6).

El profesor en cuestión es el comparatista René Etiemble, mandarín universitario, titular de la cátedra de literatura comparada en la Sorbonne, que entre 1952 y 1954 publica en Gallimard *Le mythe de Rimbaud*⁹, amplio estudio sobre la génesis (tomo I) y la estructura (tomo II) del mito biográfico. El trabajo, que suma mil páginas, contempla las sucesivas apropiaciones del poeta, desde Verlaine hasta los surrealistas: Rimbaud católico, decadente o fascista, aventurero en África, burgués o contraburgués, son algunas de las facetas, ampliamente anotadas, que Etiemble analiza en los dos tomos “de aspecto rosáceo” de los que se burla Char. Al reconocerse en el “valiente profesor”, el comparatista inicia una de esas “batallas incruentas” que caracterizan, según Borges (1999: 63), el campo literario francés: dos textos aparecen en la revista *Evidences*¹⁰, en enero del 58. En ellos Etiemble ridiculiza a Char, “semi-dios”, “semi-totem” y “semi-tabou” que odia “a los que saben de lo que hablan”; también critica, con argumentos filológicos, el establecimiento del texto en la edición de Char para el Club français du livre: « le don d’écrire est une chose, autre chose la méthode érudite ». La pequeña polémica prosigue a través de cartas al director de la revista; Char se toma finalmente el trabajo de publicar, en ediciones GLM, un opúsculo¹¹ que recopila la controversia y cuyo pérfido título es “*Le dernier couac*”. *Documents*.

Varios significados se combinan en el malicioso título elegido por Char. *Un couac*: en francés, el sustantivo es onomatopeya del grito del cuervo y nota musical disonante; desde 1873, *el último couac* es también, se sabe, la causa burlesca de la escritura

⁸ « Qu’il se trouve un vaillant professeur pour assez comiquement se repentir, à quarante ans, d’avoir avec trop de véhémence, admiré, dans la vingtième année de son âge, l’auteur des *Illuminations*, et nous restituer son bonheur ancien mêlé à son regret présent, sous l’aspect rosâtre de deux épais volumes définitifs d’archives, ce labeur de ramassage n’ajoute pas deux gouttes de pluie à l’ondée, deux pelures d’orange de plus au rayon de soleil qui gouverne nos lectures. Nous obéissons librement au pouvoir des poèmes et nous les aimons par force » (1957: 6).

⁹ Etiemble, *Le mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, París, Gallimard, 1952, 505 p.; *Le mythe de Rimbaud. Genèse du mythe. 1869-1949. Bibliographie analytique et critique suivie d’un supplément aux iconographies*, París, Gallimard, 1954, 530 p.

¹⁰ Etiemble publica primero un artículo, “Savoir et goût” (*Evidences*, n° 69, enero-febrero 1958) y luego una carta-réplica dirigida al director de *Evidences* (n°70, marzo 1958), en respuesta a la carta que el propio Char había mandado como respuesta a “Savoir et goût”. La carta de Char y el derecho a réplica de Etiemble aparecen en el mismo número de *Evidences*, cuyo director era a todas luces amigo del académico. Citamos a partir de « *Le dernier couac* ». *Documents*.

¹¹ René Char, « *Le dernier couac* ». *Documents*, París, GLM, 1958, 16 pp, sin numeración.

de *Una temporada en el infierno*: “últimamente habiendo estado a punto de dar el último ¡cuac!, pensé en buscar la llave del festín antiguo que me devolviera tal vez el hambre”¹². El opúsculo lleva, además, subtítulos¹³ y comentarios irónicos que resumen una controversia que en rigor de verdad parece sólo ocuparse de la puntuación de un verso en “Comédie de la soif”¹⁴. “Para terminar con el señor Etiemble”: tal es el penúltimo subtítulo del panfleto, seguido por una reflexión final llamada “Après”, donde Char describe cierta forma de fealdad “que descompone su presa” y que, debido a la artera yuxtaposición de “documentos” en *El último couac*, el lector asocia con los escritos de Etiemble.

Sorprende en algún punto la energía y el tiempo que el héroe de la Resistencia emplea para pulverizar un académico que a fin de cuentas solo había escrito en 1946 una muy elogiosa reseña de *Feuillets d’Hypnos* y glosado, en el segundo tomo de *Le mythe de Rimbaud*, el poema “Tu as bien fait de partir Arthur Rimbaud!”¹⁵. Hay que señalar que Char, consciente quizá de la virulencia del ataque *ad hominem*, eleva la disputa al rango de controversia general sobre la poesía y sus intérpretes: “Aquí se juega algo que va más allá del Sr. Etiemble: el trabajo del poeta, y las relaciones que este mantiene con los profesores”¹⁶, escribe a Jean Ballard, director de los *Cahiers du Sud*. Y a Raúl Gustavo Aguirre, en un post-scriptum (2014: 42): “He aquí un pequeño opúsculo sin mucho interés, pero que en realidad tiene su significación”¹⁷. La publicación de “*Le dernier couac*” da en este sentido muestras de una voluntad de registro: se trata de dejar asentada una postura sobre el problema de la descripción y la interpretación, esto es, sobre la posibilidad misma de emitir un discurso segundo sobre la poesía.

Esa posibilidad es, para Char, difusa, y remite al problema más general de la irreductibilidad de la poesía a un lenguaje que no sea el suyo. Si el hecho poético es “ali-

¹² « Or, tout dernièrement m’étant trouvé sur le point de faire le dernier couac! j’ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit » (Rimbaud, 1999: 412).

¹³ El texto tiene siete partes que recapitulan y comentan la polémica: “1. Le motif” (Char cita la burla al “valiente profesor”); “2. L’article” (Char transcribe parte de la respuesta de Etiemble a esa burla en la revista *Evidences*); “3. Explication” (carta de Char al director de *Evidences* contestando las críticas); “4. Petite parenthèse” (polémica en torno a Robert Kemp); “5. Le second article d’Etiemble” (carta de Etiemble a Nicolas Baudy, director de *Evidences*, en respuesta a la carta de Char); “6. Pour en terminer avec M. Etiemble”; “Après”.

¹⁴ Lo cierto es que hay tres versiones del poema con distinta puntuación (manuscritos Forain, Pierre Bérès y Ronald-Davis). Ver al respecto Brunel: 1999, 830. La edición de la revista *La Vogue* (1886) que sigue Char y Etiemble crítica, corresponde al ms. Bérès.

¹⁵ Ambos textos son mencionados en la polémica, tanto por Etiemble como por Char, con igual mala fe.

¹⁶ Carta a Jean Ballard, 20 de febrero 1858, *Correspondance*, p. 48, citado por Anne-Marie Fortier, 1999: 214. « Il est question de quelque chose qui dépasse la portée de M. Etiemble: le travail du poète, et les rapports de celui-ci avec les professeurs ».

¹⁷ Carta del 31 de mayo 1958: « Voici un petit opuscule sans grand intérêt, à vrai dire, mais il a sa signification ».

ment entre le feu général et la bouche du cratère” (Char, 1956: 6), la paráfrasis fija y distiende algo que es simultáneo e inaccesible, de ahí su rechazo a la intervención crítica: « La poésie ne se laisse pas saisir. Quand elle nous veut, elle est par essence indescriptible » (1981: 15). Esta reticencia al comentario, que es frecuente en los escritos de Char, es absoluta cuando se trata de Rimbaud: « Son poème, s’il fascine et provoque le commentateur, le brise aussitôt » (1956: 8). La misma reticencia aparece, por lo demás, en la opinión de los pares sobre la propia obra de Char. Así por ejemplo Camus, que a raíz del ensayo de Pierre Berger¹⁸ sobre la poesía de Char, comenta en carta de febrero del 51: « Certaines œuvres, si on sait les aimer, il est impossible de s’en défendre, d’inventer pour elles un nouveau langage. Elles ne sont grandes que parce qu’elles ont créé leur propre langage et démontrent par là qu’elles ne pourraient être, ni parler autrement » (Camus-Char, 2007: 80-81).

Ya Etiemble, con agudeza, había identificado el centro de la discusión en la posibilidad y la aceptación de la glosa:

Rimbaud, nous le savons, avait écrit tout autre chose, quelque chose comme:

Descendons en nos celliers

Après le cidre, et le lait.

C’est-à-dire: allons chercher du cidre et du lait à la cave. Quoi ? C’est-à-dire. J’ose écrire un c’est-à-dire? Comme si la poésie pût jamais se traduire et patati et patata ! Je connais l’injonction, et je répète c’est-à-dire [...] (Char 1958: 3).

J’ose écrire un c’est-à-dire? La conjunción “es decir”, que Etiemble agita como una bandera, introduce la lógica y la discursividad allí donde, para el poeta, sólo hay inmediatez: tal como señala Michael Worton, Char se opone con vehemencia “to any thinking that is subservient to the modern, post-Socratic, technocratic obsession with order and ‘logic’ (which is itself a drastic falling away from the authentic meaning of *logos*)” (1996: 146). En consonancia con el pensamiento de Heidegger sobre la poesía, y con mayor énfasis quizá que el autor de *Wozu Dichter?* (de quien Char era, como se sabe,

¹⁸ Pierre Berger, *René Char*, París, Seghers, 1951. Aguirre traduce y publica en el número doble de *poesía buenos aires* dedicado a Char una conversación de Berger con el poeta (“Pierre Berger. Conversación con René Char”, *poesía buenos aires*, n° 11-12, 1953, pp. 1-3). La entrevista es reproducida en la antología del 79 (Aguirre, 1979: 88-92).

¹⁹ Sobre la compleja relación personal y el diálogo entre ambas poetas a través de sus obras, ver el esclarecedor estudio de Michael Worton (1996).

²⁰ “The hope (the fantasy?) of a return to the original house of language and the commitment to wandering in order –possibly- to discover a clearing, are, for both Char and Heidegger, inextricably linked to a concern with the potentiality of language, to a conviction that language does not necessarily have to function rationally or logically. For Heidegger, language or the ‘life of speech’ constantly interacts disruptively with systematic thinking by revealing or, at least, gesturing towards the irreducible Other that can never be fully appropriated or assimilated by what modern Western philosophy terms ‘rationality’” (Worton, 1996: 143).

amigo¹⁹), el poeta de *La parole en archipel* piensa el poema como un suceder donde reside la multiplicidad del sentido; ejercer una glosa sobre esa potencialidad es amputar el poema y cercenar incluso la tarea de escritura²⁰: « si je savais ce qu’est Rimbaud pour moi, je saurais ce qu’est la poésie devant moi, et je n’aurais plus à l’écrire... » (Char, 1956: 12). (En el fondo Etiemble observa destempladamente lo mismo: « Les desseins de la poésie ne sont pas moins obscurs, vous le devinez, que ceux de dieu lui-même, car dieu et poésie, pour ces messieurs, c’est tout un » —Char 1958: 2). En el caso singular de Rimbaud, el uso de articuladores lógicos, la trasmutación en lenguaje racional y discursivo de un “fenómeno cuya única razón es *ser*”, es todavía más reprochable para Char porque contradice abiertamente un proyecto que intenta salirse de las categorías de pensamiento de Occidente:

L’instrument poétique inventé par Rimbaud est peut-être la seule réplique de l’Occident bondé, content de soi, barbare puis sans force, ayant perdu jusqu’à l’instinct de conservation et le désir de beauté, aux traditions et aux pratiques sacrées de l’Orient et des religions antiques ainsi qu’aux magies des peuples primitifs²¹ (1956: 13).

Si algún diálogo es factible, ese diálogo se da entre poetas que logran acceder “allí donde arde, donde está la poesía, donde alguna noche recibió calor el poeta”²² (1956: 6). La excepcionalidad de la palabra excluye en este sentido las nociones de grupo, de campo literario o movimiento, y ofrece a cambio la posibilidad de un diálogo excluyente entre pares. La soledad esencial del poeta será entonces acompañada por “alios sustanciales”²³ con quienes establece una “conversación soberana” (OC 723):

Quelle que soit la place qu’occupent dans les époques les grands mouvements littéraires, l’empreinte ambitieuse qu’ils se proposent laisser dans la sensibilité de leur temps est mince [...] Le seul et influent débat engagé l’est alors entre deux ou trois fortes personnalités contemporaines de ces mouvements, soit qu’elles aient marqué le pas, un moment, auprès d’eux, soit qu’elles les ait en apparence ignorés. La postérité manque d’amour pour les brigades²⁴ ([1955] 1983: 723).

²¹ “El instrumento poético inventado por Rimbaud es quizá la única respuesta de un Occidente saturado, satisfecho de sí mismo, bárbaro aunque sin fuerza, que ha perdido hasta el instinto de conservación y el deseo de la belleza, a las tradiciones y a las prácticas sagradas del Oriente y de las religiones antiguas, así como a las magias de los pueblos primitivos”.

²² « Là où brûle, où se tient la poésie, où s’est réchauffé quelques soirs le poète » (1956: 6).

²³ Tal es el nombre de la sección consagrada a pintores, escultores, artistas, con quien Char dialoga constantemente en *Recherche de la base et du sommet* (1955). Para hacerse una idea de la fecundidad de ese diálogo con poetas, músicos y artistas plásticos, ver el sorprendente trabajo de Marie-Claude Char, *Dans l’atelier du poète* (2007).

²⁴ “Cualquiera sea el lugar que ocupen en su época los grandes movimientos literarios, la ambiciosa huella que se proponen dejar en la sensibilidad de su tiempo es tenue; el único e influyente debate realizado se da entre dos o tres personalidades fuertes que son contemporáneas de esos movimientos, ya sea porque en algún momento marcharon junto a ellos, o porque en apariencia hayan sido ignorados. A la posteridad le falta amor por las brigadas”.

Esta concepción, tributaria de cierto romanticismo, ve en el poeta un individuo cuya excepcional singularidad basta para borrar por completo su contexto. Si a la “posteridad le falta amor por las brigadas”²⁵, es porque el trabajo de depuración histórica de lo poético hace progresivamente a un lado lo accesorio: “el debate iniciado entre dos o tres personalidades contemporáneas fuertes” tapa de esta manera las voces de los epígonos, los comentaristas, los exégetas.

En este orden general de reflexiones, Char no menciona a los traductores, ni se pregunta por el problema de la traducción²⁶. Quizá no lo hace porque tanto él como Rimbaud escriben y leen en la misma lengua, lo que por cierto facilita las poéticas de la intocabilidad, la reverencia, la no intervención. El tema de la traducción viene sin embargo implícito en la noción misma de posteridad, que presupone necesariamente ese tipo de operaciones de transmisión. ¿Pero qué hacer, ante el “acontecimiento único” (Char 1956: 8) que es el poema, con el proceso de traducción, que implica intervenciones en todos los niveles de la letra del material poético?

¿Lo transmisible?

En Buenos Aires, desde el lugar de la amistad y la admiración²⁷, Raúl Gustavo Aguirre retoma y profundiza las concepciones de Char sobre Rimbaud. La introducción a la versión de *Una Temporada en el infierno e Iluminaciones* para el CEAL en 1969, la breve presentación de Rimbaud en la antología de sus *Poetas franceses contemporáneos* del 74, el ensayo póstumo *Las poéticas del siglo XX*, presentan todos, en términos a veces muy próximos, los núcleos interpretativos desarrollados por Char. El fuego de Heráclito, el corazón candente, la analogía con el volcán, el lenguaje del poema como revelación, el genio único, el diálogo excluyente con los pares, lo inasible, reaparecen en los sucesivos textos que fue publicando Aguirre sobre Rimbaud:

Su palabra, como esas estrellas en formación que ha descubierto la astrofísica de nuestro siglo, procede mediante fulguraciones: fulguraciones que surgen de una masa de lenguaje en movimiento, contradictoria, oscura a veces, a veces a medio iluminar, y que atraviesan nuestro corazón con enigmática certeza (Aguirre, 1969: 5-6).

²⁵ Una ironía dramática: “radicación de brigadas líricas” es el nombre del grupo liderado por Rafael Mauleón Castillo en Mendoza, que en 1953 publica *René Char, Choix de poèmes* (plaqueta, prefacio y selección de Jean Pénard, Mendoza, Radicación Poética de Brigadas Líricas, 1953, 37 p.).

²⁶ Aunque Char valora la práctica de la traducción (ver por ejemplo la introducción que hace a la versión de Heráclito de su gran amigo Yves Battistini - *Héraclite d'Ephèse*, 1948; OC 720-721), no parece haber en su obra una reflexión detenida sobre el tema.

²⁷ Char, nacido en 1907, es veinte años mayor que Aguirre. Para un análisis estimulante sobre las relaciones entre ambos poetas y la constitución de una comunidad imaginaria y extraterritorial entre poetas a través de cartas, libros y revistas, ver Del Gizzo 2014. Para un panorama del movimiento *poesía buenos aires* a partir de la figura señera de Edgar Bayley, ver Arancet Ruda 2006.

Moral, conocimiento, ascesis: todo lo que Occidente separó del *fuego común* de Heráclito vuelve a ser materia de los orígenes, vuelve otra vez a crepitar. [...] Con él la poesía instituye para siempre su volcán, pariente de todos los hombres (Aguirre, 1974: 33).

Rimbaud llega (a la poesía) por un camino que nadie quizás ha vuelto a recorrer desde entonces y que, por falta de otros nombres, denominamos el Genio, cuando en verdad tal vez no se trate más que de la entrega *total* de su ser y su persona a un *trabajo* de expresión situado en el límite de las posibilidades humanas, de una *aplicación* cuya pertinencia —que insume todo el ser y no sólo el ser “intelectual”— se nos presenta como casi inconcebible²⁸ (Aguirre, 1983: 47).

[...] aún subsiste en la actualidad este supuesto clásico-romántico de que un poema puede —o aún *debe*— tener un tema que le sirva de sustento, supuesto que lleva a menudo a caer en un equívoco: el de creer que todo poema puede necesariamente ser explicado, es decir, traducido a otras palabras *más comprensibles* que develen su “secreto”. Un poema —digámoslo con decisión— es siempre algo inexplicable e intraducible en otras palabras que no sean las del propio poema, y el supuesto contenido o tema es siempre inseparable de su expresión (1983: 27).

[...] Paradojas de la Esfinge, que —digámoslo de paso— sólo algunos de los más grandes comprendieron (1983: 31).

Al mismo tiempo, como se sabe, Aguirre *traduce*. Primero a Char, luego (después de muchos otros), a Rimbaud. La relación con Char, como puede verse en la correspondencia (Aguirre-Char, 2014: 22-23), es de maestro a discípulo, de traductor a autor: Raúl Gustavo Aguirre tiene veinte años menos y se presenta en las cartas como un humilde pasador de la palabra del poeta, en quien encuentra solaz:

Depuis longtemps je suis penché sur vos poèmes et j’y reviens continuellement. J’ai fini par ne croire qu’à vous. Comment faire, René Char, pour vous dire la solitude dont je me trouve soyant votre compagnon? Je vous prie d’excuser ce français barbare. Lisez-vous l’espagnol? (2014: 22).

²⁸ En nota al pie, Aguirre cita (y traduce) a Jules Monnerot, *La poésie moderne et le Sacré* (Gallimard, 1949), que también recurre a la metáfora del volcán: “[...] Lo que él experimentó era de una naturaleza y de una intensidad tales que no hay la menor duda : ese negro sobre blanco es el signo de que algo irreparable y raro, instantes humanos, fueron quemados y consumidos, que hay allá algo raro, un cierto ser que ha sido quemado y consumido. Esas líneas miserables que los hombres mañana no comprenderán del todo, esos papeles frágiles destinados a retornar al polvo al cabo de un tiempo tan corto, son para nosotros el testimonio de que algo se ha quemado. Atestiguan la tragedia fundamental, como las lavas hacen al volcán”.

Su soledad de poeta mortalmente visible en medio del desorden del siglo, me parece sobrecogedora. Yo le admiro, y admiro en Ud. ese universo que no cesa de darnos pruebas de su amistad con el hombre. Como no puedo expresar mi experiencia con Ud. más que en palabras insuficientes, quise hacer algo más, y acceder así, también, a una insistente necesidad: el resultado es este número de *poesía buenos aires* que le envío hoy. Cuánta amistad hay detrás de esas páginas, Ud. lo sabrá comprender: hay en esto una inmensa felicidad para mí, que me siento a su lado, en una misma desesperación y una misma esperanza (2014: 24).

De este *ethos* de humildad surgen indirectamente consideraciones que sitúan la traducción en una función ancilar o relacional. Hay un argumento que es eco de la concepción de Char sobre la poesía y que Aguirre alega tanto en la “Nota del traductor” del número doble de *poesía buenos aires*, como en el prefacio de los *Poetas franceses contemporáneos*: la intangibilidad de la poesía, que la hace autónoma, solo se deja traducir en algunos casos; sólo en esos momentos puede el traductor tocar el texto, interpretarlo en pos de una traducción o, más bien, de una *versión* en otra lengua:

Bien sé con cuánto amor, y con cuánto temor [*estas versiones de los poemas de Char*] han sido hechas. No siempre habrán conseguido reflejar el impresionante acento original, no siempre habrán alcanzado a no desmentirlo. Mucho de lo que falta aquí se debe a la fundada sospecha de esa circunstancia, ya que seleccionar en Char —un poeta que no discurre, un poeta que no se entusiasma con el lenguaje, un poeta que siempre está en el cenit— sería un absurdo (Aguirre 1953: “Nota del traductor”).

Se ha debatido voluminosamente el problema de la traducción de poesía; se ha llegado a menudo a la conclusión de que ella, en última instancia, es imposible. Semejante pesimismo me parece no pocas veces fundado. A la imposibilidad —o a *mi* imposibilidad— de traducir ciertos poemas sin falsear por entero su verdad poética se deben algunas de las omisiones que pueden observarse aquí. 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: 11).

No habría, entonces, selección del antólogo, sino poemas que se dejan traducir como “versión” de algo no definitivo. La misma relación de subordinación parece darse con el autor, cuando éste vive. A Char, en carta de enero del 68:

Si usted halla a bien que yo sea su traductor, habré realizado uno de mis sueños más grandes. Con todo, me gustaría que usted aprobara antes ese trabajo: algunas palabras tienen en francés ambivalencias que no se dan en castellano, y entonces hay que optar: el traductor apuesta, pero es mejor, me parece, contar con la ayuda del autor (Char-Aguirre 2014: 52).

En ese mismo momento, sin embargo, Aguirre trabaja sobre lo que serán sus *Poetas franceses contemporáneos (De Baudelaire a nuestros días)*, antología de treinta y dos poetas de los cuales —cabe notarlo— veintiuno están muertos, desde los llamados “tres meteoros del origen” (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), hasta Eluard, Breton, Reverdy o Cendrars. Así, pues, entre la hipotética ayuda del autor (vivo) y la necesaria apuesta del traductor —aquello de “y entonces hay que optar”—, se juegan dos concepciones de la traducción. La primera acata la jurisdicción y autoridad del poeta sobre su obra, y sigue las vistas de Char sobre la excepcionalidad y la autarquía del poeta. La segunda implica estrategias de traducción marcadas por el momento histórico y estético en que se traduce, así como una serie de representaciones contextuales, individuales y colectivas, sobre el lugar que ocupa el texto extranjero en la literatura que lo recibe.

Algo inesperadamente (si se tienen en cuenta los ensayos y la correspondencia), la práctica de traducción del argentino se inscribe francamente en esta segunda línea. Cuando Aguirre incluye, en su *Literatura argentina de Vanguardia. El movimiento poesía buenos aires (1950-1960)*, su “versión” de “A una razón” de Rimbaud (1979: 303), está simbólicamente incorporando, a través de una lengua de traducción informada por su propia creación poética, al autor de “Alquimia del Verbo” en el grupo que se reunía por las tardes en el “Palacio do Café”, sobre calle Corrientes. Asimismo, como señala Silvio Mattoni (2008), “el conjunto de poesía traducida” en la *Antología de poetas franceses contemporáneos (De Baudelaire a nuestros días)* (1974) “se piensa con relación a las posibilidades de escritura del presente. Se construye allí una suerte de tradición de la vanguardia que invita a la experimentación”. La sola inclusión de Rimbaud (y de Baudelaire y Mallarmé) en una antología definida como *contemporánea*, se explica antes que nada por la voluntad del antólogo de integrar esos poetas a su propio tiempo: “Rimbaud es, hasta hoy, un poeta de vanguardia” (1969: 5), escribe en la nota preliminar a su traducción de *Iluminaciones y Una Temporada*, y esa afirmación los convierte en compañeros de ruta. (“Las voces reconstituidas”, “el despertar fraterno de todas las energías corales”, como escribe Rimbaud y como traduce Aguirre -1969: 49). En este sentido, y aunque la reflexión metacrítica de Aguirre sobre Rimbaud y la poesía se someta, tanto en los ensayos como en las cartas, a la concepción autonomista de Char, su práctica de traducción parece llevarlo, cuando de Rimbaud se trata, por otros caminos de legitimación.

“La frecuentación del volcán”

Aguirre asume en efecto, al traducir Rimbaud, un lugar distinto del que ocupaba cuando traducía a Char. A los conceptos de “fidelidad” y de “versión”, que no abandona, se añaden en los peritextos de sus traducciones (Aguirre, 1969: 5-7; Aguirre, 1974: 9-14) dos nociones nuevas, de amplio espectro creativo: el “significado estético” y “la verdad poética”. Hay que notar, por lo demás, que el concepto mismo de *fidelidad*, usualmente unido en su retórica a una tópica de la humildad, recibe aquí nuevas y significativas modalizaciones:

Inútil por lo tanto exagerar las dificultades que supone la traducción de una obra semejante. Hemos querido, desde luego, ser fieles. Pero ser fieles supone aquí serlo también a sus ambigüedades, a sus arbitrariedades, a sus asperezas. Por eso tuvimos que evitar ante todo la tentación de presentar una versión fluida, impecable, armoniosa. [...] Por otra parte, la poesía es, ante todo, *cuestión de palabras*: es necesario ser literal hasta donde el espíritu del idioma de adopción lo tolere: el peculiar sonido, la tradición etimológica de cada vocablo, de cada resonancia, tienen en poesía valor significante. No lo hemos olvidado (1969: 6).

En cuanto a las versiones, mi deseo ha sido siempre la máxima fidelidad posible. Pero, ¿es posible ser fiel? ¿Y a qué? (1974: 11).

Son, éstas, preguntas que preparan la asunción de una misión de trasposición del hecho poético y un replanteo de la función del traductor, que para ser verdaderamente fiel no debe sólo traducir el sentido, sino buscar “el significado estético”: no “falsear por entero [la] verdad poética” (1974: 11), “sustraerse del deseo de interpretar” (en el sentido de ‘simplificar’), “respetar la oscuridad”:

También ha sido necesario sustraerse del deseo de interpretar: respetar la oscuridad allí donde se presenta, manteniendo la multiplicidad de sentidos virtuales. Sabemos que aquí reside uno de los caracteres de la poesía de todos los tiempos. Pero no siempre ha sido posible encontrar un equivalente multívoco en castellano, y en este caso hemos tenido que optar por un sentido entre los diversos posibles, sin poder evitar no obstante una triste sensación de sacrilegio. Sin embargo, la riqueza del castellano es tan grande que esto sólo ha ocurrido raras veces (1969: 6).

Esa oscuridad que se resiste a la traducción está en el centro mismo del concepto de *versión*, entendido como potencialidad que suspende la negatividad de lo intraducible: la versión propuesta, cuando cae en el “sacrilegio” de no poder mantener “la multiplicidad de sentidos virtuales”, ya contiene las futuras retraducciones, las nuevas *versiones* de lo intraducible. Podría fácilmente insertarse aquí la observación de Benjamin

en “La tarea del traductor”: cuanto mejor es un texto —“cuanto más elevado su grado de elaboración artística”— más traducible es (Benjamin 2008: 108). Es por esto que, a partir de la propia riqueza del castellano (1969: 6; 1974: 11), y siendo fiel a las “ambigüedades”, “arbitrariedades” y “asperezas” del texto de origen, es posible “optar”. Significativamente, el verbo aparece cuando Aguirre piensa la “versión” como traducción de la “letra”, en el sentido que Antoine Berman da al término en *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1991): « ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention au jeu des signifiants » (1991: 14).

Al entender la traducción como una cercanía, como una aproximación al núcleo de esa “oscuridad” que la versión “respeta”, Aguirre sortea el escollo que opone la inefabilidad “multívoca” del poema a su transmisibilidad. Si es cierto, como lo piensa Benjamin, que la traducción es una forma cuyas leyes deben ser buscadas en el texto original, entonces esa forma termina participando del núcleo esencial del que Char sostiene que nada puede predicarse. O, por decirlo con Inês Oseki-Dépré (2007: 23): « Le vrai traducteur est celui qui préserve l'intouchable et non le transmissible, comme l'est la parole de l'écrivain dans l'original ».

Otra forma posible de ilustrar estas ideas surge de un texto de Char. En un homenaje de 1944, Char compara al poeta Charles Cros, epígono, con Rimbaud y escribe: « l'honnêteté de Cros, le mot qui tend à l'exprimer parfument les abords de la serre noire où se déchiquette Rimbaud »²⁹ (Char, 1983: 725). El epígono, contrafigura del traductor: si un poeta como Cros apenas logra rodear la mata de espinas en que se debate Rimbaud, si su honestidad simplemente perfuma el pozo negro donde el otro es hecho pedazos, la traducción, en cambio, entra en “la serre noire”, va más allá de los bordes, y esa experiencia otorga al traductor la legitimidad de la cercanía, en una vivencia de lo estético que une el arte con la vida y que no es dada a cualquier lector. Más aun: podría incluso decirse que Char sufre la limitación de solo poder leer a Rimbaud en francés, a diferencia de Aguirre, que logra acceder, aunque de forma fugitiva, a la “oscuridad” del original por medio de la artesanía de la traducción. Es este el misterio del poema productivo (“giboyeux”³⁰, diría Char), que sigue trasluciéndose en otra lengua y que confirma la concepción del autor de *La danza nupcial* sobre la poesía moderna, “dotada del inagotable misterio de lo viviente” (1969: 5). O como le escribe Aguirre a Char, en carta fechada en la “Nochebuena de 1968” (Aguirre-Char, 2014: 57):

²⁹ « La honestidad de Cros, la palabra que intenta expresarla, perfuma los bordes de la mata negra donde se despedaza Rimbaud ».

³⁰ *Giboyeux*: ‘abundante en presas de caza’. Esta imagen, central en la poética de Char (*Dans la pluie giboyeuse*, 1968), evoca los lazos entre belleza, fecundidad y violencia.

He escrito con caracteres grandes y puesto en mi mesa de trabajo sus palabras: “Donne toujours plus que tu ne peux reprendre. Et oublie. Telle est la voie sacrée”. No porque vea en ellas un “precepto” a seguir, ¡sino porque mi corazón sabía que “telle est la voie sacrée”! Y también veo aquí esa “date incendiaire” de Rimbaud, esa “rapidité” sin la cual la hierba no crecería, y que nada tiene de sinónimo con la “velocidad”, ese atributo de nuestro tiempo tan poco milagroso.

Dos cosas, a propósito: acabo de terminar una versión de las “Illuminations” y de “Une Saison en Enfer”. Esa frecuentación del volcán me ha destrozado y me ha devuelto la vida, a la vez...

En todo este proceso, Aguirre no solo se da los medios de su propia legitimidad, sino que inscribe su tarea en una línea previa de traductores argentinos de Rimbaud, que supieron leer el poder disolvente de su letra. Diez años antes, en la “Nota de los traductores” a *Una Temporada en el infierno* (1959), Gironde y Molina avanzaban la audaz intuición según la cual el español se adaptaba mejor que el francés a los “perentorios designios expresivos” de Rimbaud. Para ello alegaban dos líneas argumentales: la primera constataba la lucha de Rimbaud con su lengua materna, lengua que según ellos *no le bastaba* a su violencia, por ser un idioma “demasiado evolucionado, lleno de frases hechas y de modos expresivos estereotipados, [...] un idioma esencialmente lógico y discursivo que [...] en su afán de ceñirlo todo como una malla, pierde consistencia, peso, densidad y que, delicado por demás, prefiere la gracia y el espíritu de finura, al ímpetu y al vigor” (1959: 8). (Nótense las cualidades “femeninas” del francés —*gracia, finura, poco peso*— que se oponen al carácter “masculino” —*ímpetu y vigor*— de la lengua española). Gironde y Molina llegan incluso a decir que esta insatisfacción con la lengua materna es una de las razones por las que Rimbaud se calla: porque el francés no le basta³¹.

La segunda línea argumental a favor de un Rimbaud en español son las características comunes que acercarían las “íntimas resonancias de [su] estilo” con el “genio de nuestra lengua”. Tanto la “férrea sonoridad de su fonética” “en la que resuena todavía la gutural aspereza de muchas voces de origen árabe”, como la austeridad y el ascetismo de su construcción, que “permite prescindir de muletillas tan inútiles como los pronombres personales antes del verbo”, sirven —dicen— la “libérrima sintaxis” de *Una Temporada* y logran incluso, “en escasos momentos, superar la violencia de latigazo de la prosa poética de Rimbaud” (1959: 7).

³¹“Sin extremar las repercusiones del enorme esfuerzo que Rimbaud debió realizar, para tonificarle e infundirle todo el calor –y el color– que requería cuanto anhelaba expresar, parece lícito suponer que esta constante insatisfacción contribuyó, de alguna manera, a provocar –entre otros trascendentales y cuantiosos motivos– la profunda crisis espiritual que terminaría por decidirlo a no escribir nunca más” (1959: 8).

Así, pues, el español permitiría a Rimbaud encarnar la violencia que su propia lengua materna le niega o, por pensarlo un poco a la Macedonio, el español permitiría a Rimbaud mejorar la violencia de Rimbaud.

La hipótesis de Gironde y de Molina, que es audaz y seductora, podría ser discutida alegando que esa misma violencia que buscan volcar al español les fue primero señalada por el francés. Aunque eso poco importa, porque en términos de legitimación interesa sobre todo la audacia. Pensar que el texto de Rimbaud contiene su propia traductibilidad al español; oponer la lengua inventada por Rimbaud a la lengua francesa como patrimonio constituido a través de los siglos; intentar resolver esa oposición por medio de una traducción al español publicada en Buenos Aires: todo esto da cuenta del peculiar contexto de legitimación por medio de la traducción en que se movía Aguirre, y que debía ayudarlo a cortar los lazos con las posiciones autárquicas de su maestro Char.

Bibliografía

- AGUIRRE, Raúl Gustavo, (trad.), 1969, *Arthur Rimbaud: Iluminaciones. Una Temporada en el infierno*, Buenos Aires, CEAL.
- , 1974, *Poetas franceses contemporáneos (De Baudelaire a nuestros días)*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.
- , 1979, *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento poesía buenos aires (1950-1960)*, Buenos Aires, Fraterna.
- , 1983, *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo y CHAR, René, 2014, *Correspondance 1952-1983*, París, Gallimard.
- ARANCET RUDA, Marimé, 2006, “Innumerable fluir”. *La poesía de Edgar Bayley*, Buenos Aires, Corregidor.
- BENJAMIN, Walter, 2008, *La tâche du traducteur*, en Berman, Antoine, *L'Âge de la traduction. La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Intempestives.
- BERMAN, Antoine, 1991, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis, 1999, “Jules Supervielle”, *Sur*, n° 267, nov-dic. 1960, recogido en *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, pp. 63-64.
- CAMUS, Albert y CHAR, René, 2007, *Correspondance (1946-1959)*, ed. Franck Planeille, París, Gallimard.

- CHAR, Marie-Claude, 2007, *Dans l'atelier du poète*, París, Gallimard.
- CHAR, René, 1956, « Pour nous, Rimbaud... », París, GLM, 15 pp.
- , 1958, « *Le dernier couac* ». *Documents*, París, GLM, 16 pp.
- , 1981, « Un feu dans un bocage aride », *Débat*, n° 14, julio-agosto, pp. 7-16.
- , 1983, *Œuvres Complètes*, París, Gallimard, col. « Bibliothèque de La Pléiade ».
- DEL GIZZO, Luciana, 2014, “René Char y Raúl Gustavo Aguirre: una fraternidad incorregible”, en Aiello, Francisco (comp.), *Estudios argentinos de literatura de habla francesa: filiaciones y rupturas*, Mar del Plata, Univ. Nac. de Mar del Plata - Ed. Suárez.
- FORTIER, Anne-Marie, 1999, *René Char et la métaphore Rimbaud. La lecture à l'œuvre*, Presses Universitaires de Montréal.
- GIRONDO, Oliverio y MOLINA, Enrique (trads.), 1959, *Arthur Rimbaud: Una temporada en el infierno*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- MATTONI, Silvio, 2008, “La traducción de poesía francesa en la argentina: dos hitos del siglo XX”, *1611: Revista de historia de la traducción*, n° 2.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês, 2007, *De Walter Benjamín à nos jours... (Essais de traductologie)*, París, Honoré Champion.
- RIMBAUD, Arthur, 1999, *Œuvres complètes*, Pierre Brunel (ed.), París, Librairie générale française, Col. « La Pochothèque ».
- WORTON, Michael, 1996, « “Between” Poetry and Philosophy: René Char and Martin Heidegger », en King, Russell and McGuirk, Bernard, (eds.) *Reconceptions: Reading Modern French Poetry*, University of Nottingham Press, Nottingham, pp. 137-157.

Giuseppe Ungaretti: un itinerario lírico*

Daniel Alejandro CAPANO

Universidad Católica Argentina

República Argentina

danielcapano@fibertel.com.ar

Resumen: El ensayo recorre momentos significativos de la poesía del poeta italiano, desde el carácter despojado y el silabeo de los versos de *L'Allegria*, al estilo barroco cristiano de *Sentimento del Tempo*, en el que se restituye la tradición del canto, silenciado en la época anterior, hasta llegar a *Il dolore* y *La terra promessa*, de la que se analiza desde un enfoque comparado el “Recitativo di Palinuro”. La obra lírica de Ungaretti refleja al “hombre de pena” que después de las tragedias bélicas, como un náufrago vive con la esperanza de que la vida renazca y la fe se renueve.

Palabras claves: Poesía Italiana – Literatura Comparada – Ungaretti – Palinuro.

Giuseppe Ungaretti: a Lyric itinerary

Abstract: The paper crosses significant moments of the poetry of the Italian poet, from the undressed character and the syllabication of verse of *L'Allegria*, to the Christian baroque style of *Sentimento del Tempo*, in which the tradition of the singing, silenced at the previous time, is re-established, until arriving at *Il dolore* and *LaTerra Promessa* which is analyzed the “Ricitativo di Palinuro from a compared approach. Ungaretti’s lyrical work reflects the “uomo di pena”, who, after the warlike tragedies, as a shipwrecked person, lives with the hope on which the life appears again and the faith is renewed.

Keywords: Italian Poetry – Compared Literature – Ungaretti – Palinuro.

* Este trabajo amplía y profundiza el artículo “El *sonno* de Palinuro en un poema de Giuseppe Ungaretti”, en Daniel Capano, *Constelaciones textuales*, Buenos Aires, Letras del Sur, 2009, 103-110. Las traducciones en español de *La Terra Promessa* corresponden a Oreste Frattoni, las demás son propias.

“La poesia è escoperta della condizione umana nella sua essenza, quella d’essere un uomo d’oggi.”

Giuseppe Ungaretti

Estudiar la obra de Giuseppe Ungaretti es transitar por uno de los senderos más significativos de la lírica italiana del siglo XX. En los albores de la centuria fue el poeta que anunció la vanguardia y concretó las propuestas renovadoras gestadas en los años anteriores. Su poemario inaugural, *Allegria di naufragi* (1919), fue considerado por Pier Paolo Pasolini como “el más europeo de todos los libros italianos” (*Passione e ideologia*). La esencialidad expresiva, el despojamiento franciscano que imprimió a la sintaxis de sus versos, el estilo conciso y fragmentario, así como el empleo de la analogía, a través de la cual buscó captar la sustancia de la realidad, convierten al volumen en uno de los textos que alcanzó a satisfacer los horizontes de expectativas de los poetas y los lectores ansiosos de exigencias innovadoras. Con él, Ungaretti se transforma en representante destacado de la poesía pura en Italia.

En *Le poetiche del Novecento*, el crítico Luciano Anceschi sintetiza la importancia de los escritos del poeta con estas palabras: “En el gusto del Novecientos la forma ungarettiana parece aquella que con mayor resolución ha resumido en sí el sentido de las radicales búsquedas de su tiempo” (*apud* Blanco de García, 1990: 34)¹.

En un comienzo su estética se distancia de la línea tradicional, petrarquesca y leopardiana, para ampliar el campo exploratorio con la poesía europea, sobre todo francesa, continuadora de Mallarmé y del Simbolismo². En el primer momento de su producción, Ungaretti apunta a la palabra desnuda, despojada de todo contexto lógico, que transforma en iluminadora metáfora de una realidad descarnada. Se propone, al igual que Mallarmé, recuperar su origen ancestral, restituir su primigenia pureza, aquella que tuvo desprovista de toda connotación ulterior, cuando surgió en la noche de los tiempos de los labios de los hombres de la tribu. Esa inicial sensibilidad poética se irá enriqueciendo con aportes posteriores y modificándose con nuevas búsquedas a lo largo del tiempo, aunque siempre la palabra será luz en su creación. Luego, Ungaretti recorrerá otros caminos que lo conducirán a reencontrarse con Petrarca y con Leopardi y a restituir la forma métrica, atomizada en sus primeras obras. De este modo, se desplazará con naturalidad desde la indagación de la poesía pura por la zona

¹ Y Edoardo Sanguineti concluye en que “la poesía de Ungaretti ofrece el ejemplo más radical de renovación formal experimentado por la lírica de nuestro siglo” (*apud* Armani, 1990, 105).

² “Muy joven ya había leído a los simbolistas franceses. Respecto de Mallarmé decía: ‘No es que entonces lo entendiera. Pero su poesía está tan llena del secreto humano del ser, que cualquiera puede sentirse atraído musicalmente por ella, aun cuando todavía no sabe sino muy mal descifrar su sentido literal’” (Piccioni, 1974, 200).

del hermetismo hasta llegar a los textos de su último período: *Il Dolore* (1947), *La Terra Promessa* (1950), *Un grido e paesaggi* (1952) e *Il taccuino del vecchio* (1960),

Con su valiosa tarea, el poeta se propone dejar más que una obra, la “vida de un hombre”, un compendio conclusivo de todo aquello que es dable decir sobre el ser contemporáneo, por eso el conjunto de su lírica se ofrece como una circularidad sustancial endosémica en la que la palabra se adhiere a la existencia, a las contingencias perennes de la vida.

Primer momento poético: *L'Allegria*

L'Allegria (1919) reúne la poesía publicada entre 1914 y 1919. La historia filológica y editorial del volumen recorre un sinuoso camino desde las primeras composiciones, aparecidas en la revista *Lacerba*, pasando por *Il porto sepolto*, en 1916, núcleo del libro, y *Allegria di naufragi*, del '19, hasta llegar a las publicaciones de 1936, de 1942 y la versión final de 1969, un año antes de su muerte. El título definitivo de *L'Allegria* se fijó en la edición de 1931. En las diferentes versiones el autor revisó algunas poesías y retocó las formas de otras, pero cuidó de no alterar la dirección de las primeras búsquedas.

La colección puede ser considerada un diario escrito en la trinchera y también la autobiografía de un soldado-poeta que traduce el estupor frente a la fragilidad de la vida y la impotencia ante el sufrimiento. Él mismo dice: “Mi poesía ha nacido de la trinchera. Imprevistamente la guerra me reveló su lenguaje”, y precisa que no deseaba otra cosa para sí que relacionarse con lo absoluto. De este modo, los versos surgen de la meditación sobre los momentos límites de la vida, nacen de la pesadumbre y el padecimiento frente al horror de la guerra vivida por la humanidad. Precisamente, “el naufragio”, al que alude el título de la edición de 1919, hace referencia al derrumbe que alcanzó a toda la civilización, y “la alegría” apunta al sentimiento de salvación, de embriaguez en el que se encuentra el hombre tras superar la tragedia bélica, por eso el poemario aparece con el nombre de *Allegria di naufragi* una vez concluida la contienda. Asimismo, el paratexto del título exhibe una construcción oximorónica que hace mención al contraste entre las penurias de la guerra y el gozo de la vida.

En el libro se alternan sensaciones, recuerdos, zozobras, nostalgias. El poeta se afana en afirmar la vida, en sublimar la muerte con fraternidad solidaria frente al dolor. La poesía, la palabra poética, le sirve para indagar la realidad en una búsqueda permanente de lo absoluto. Ungaretti renuncia a toda forma filosófica de penetración de la realidad, a todo sistema apriorístico de ideas, su indagación se orienta a experimentar con las posibilidades mismas del lenguaje, con la construcción analógica.

Concibe la analogía como el fundamento de su poética. Suprime el nexos comparativo y pone en contacto directo dos palabras o conceptos aparentemente lejanos desde el punto de vista sémico que se fusionan en una comparación implícita. Así, quiebra el verso tradicional, la palabra cobra una fuerza de atracción centrípeta y adquiere un valor evocativo prístino.

La temática tanatológica recorre todo el libro. La meditación sobre la muerte es un tema raigal en la literatura del mundo. El estupor frente a la conclusión inevitable de la vida provocó desde el origen de los tiempos diferentes pensamientos y agudas disquisiciones. El empeño del hombre por descubrir el misterio de la continuidad de la existencia es algo que se prolonga en el tiempo con renovado interés en un deseo por darle significación, en un anhelo por explicar su trascendencia. Sin duda, tal inquietud ya se encontraba en las primeras narraciones que el hombre realizó en forma oral al referir historias sobre la vida, la muerte y la resurrección de los héroes. Tema de tanta enjundia, como es sabido, atraviesa todas las culturas, desde los poemas orientales antiguos hasta textos religiosos como la Biblia y paganos como los greco-latinos. Está muy presente, como no podría ser de otro modo por el bagaje cultural e histórico que las conforman, en las letras italianas, en su nacimiento con San Francisco que cantó en sus *Laudes creaturarum* a “Nostra sora morte corporale”, en el viaje ultraterreno de Dante y en las expresiones de dolor de Petrarca y de Leopardi.

Ungaretti expresó la angustia por la muerte en sus poesías e iluminó con su voz la impotencia del ser ante lo inevitable. Con un estilo que por su sencillez ha sido denominado por la crítica franciscano, para plasmar la fragilidad de la vida compone versos con un silabeo primitivo y de sintagmas fragmentados, así en “Soldati” adopta, como otras composiciones de *L’Allegria*, la forma de un *haiku*. Articula: “*Si sta come / d’autunno / sugli alberi / le foglie*” (“se está como / en otoño / sobre los árboles / las hojas”). En forma relampagueante, reduciendo la composición a pocas y breves palabras, denuncia la condición del combatiente suspendida entre la vida y la muerte. En tiempos de guerra la condición humana resulta mucho más endeble que en tiempos de paz. Como caen las hojas de los árboles en otoño, así la vida se desprende del ser. La analogía vida-hoja, otoño-muerte encierra la fragilidad de la existencia.

En “Sono una creatura”, mediante comparaciones expresa su sentir: “*Come questa pietra / del San Michele / così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanimata // Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede // La morte / si sconta / vivendo*” (“Como esta piedra / del San Michele / así fría / así dura / así seca / así refractaria / así totalmente / desanimada // Como esta piedra / es mi llanto / que no se ve // La muerte / se paga / viviendo”). Para construir su idea de vida / muerte, el poeta recupera la estructura fónica de la palabra y le restituye, como

quería Mallarmé, el valor semántico originario. De tal manera, busca en la inmediatez, la esencialidad. Con la brevedad sentenciosa del verso destruye el canto y reproduce un espacio de silencio audible —si se me permite el oxímoron—, por el que fluye una energía angustiosa.

En los versos de “Veglia” late la presencia de la vida y de la muerte frente al horror de la guerra: “*Un’intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio / ho scritto lettere piene d’amore // Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita*”³.

El soldado escribe cartas de amor desde la trinchera. A su lado se encuentra representado con una imagen fúnebre el compañero masacrado por el enemigo. La fuerza vital expresada por el amor contrasta con el horrendo espectáculo de la muerte. Los tres adjetivos: “massacrato”, “digrignata” y “penetrata”, aislados y ubicados estratégicamente en los espacios centrales de la página, son el armazón sobre el cual se apoya la poesía. Los versos finales, separados de la estrofa de apertura, revelan con síntesis expresiva el desborde del sentimiento que lo vincula a la vida.

Un idea similar aparece en la poesía “Fratelli”: “*Foglia appena natta // Nell’aria spasimante / involontaria rivolta / dell’uomo presente alla sua / fragilità // Fratelli.* (“Hoja apenas nacida // En el aire espasmódico / involuntaria rebelión / del hombre presente a su fragilidad // Hermanos”). Son versos escritos con piedad en los que toda la potencia lírico-expresiva reposa sobre la palabra final, apenas susurrada, “hermanos”, que acompaña la lábil vida del soldado.

En *L’Allegria* predominan dos escenarios: el desierto de Egipto, país natal de Ungaretti, y el pedregoso Carso, próximo a Gorizia, por cuyo territorio se combatió durante la Gran Guerra. El desierto entre sus múltiples connotaciones se asocia a la idea de lo indefinido, al silencio, a la desolación y al vagabundeo errante del beduino (*Lindoro di Deserto*), pero es también el lugar cuya visión causa estupor, que sugiere la inmensidad y el infinito, buscado como anhelo de eternidad.

“I fiumi”, una de las poesías más celebradas del libro, capta al poeta tendido en una hondonada circular (*dolina*), típica del terreno cársico, contemplando las nubes que pasan (“*e guardo / il passaggio quieto / delle nuvole sulla luna*”), (“y miro / el lento pasar / de las nubes sobre la luna”). En esa especie de ensoñación, recuerda haberse bañado en el río Isonzo⁴ (“*Stamani mi sono disteso / in un’urna d’acqua*”) (“Esta

³ “Una noche entera / tendido junto / a un compañero / masacrado / con su boca / rechinante / vuelto al plenilunio / con la congestión / de sus manos / penetrantes / en mi silencio / he escrito / cartas llenas de amor // Nunca me he sentido / tan / apegado a la vida”.

⁴ El río alpino que fluye a través de Eslovenia Occidental, atraviesa Italia y desemboca en el mar Adriático. En su valle tuvieron lugar las mayores operaciones bélicas durante la Primera Guerra. Entre 1915 y 1917 se sucedieron las

mañana me he recostado / en una urna de agua”). En sucesivas y rápidas imágenes describe sus acciones: como un acróbata vuelve a la orilla (“*e me ne sono andato / come un acrobata sull’acqua*”), se acucilla sobre su uniforme sucio de barro (“*Mi sono accoccolato / vicino ai mie panni / sudici de guerra*”) y, similar a un beduino, se extiende para secarse al sol en un acto de abandono e integración con la vitalidad cósmica (“*e come un beduino / mi sono chinato a ricevere / il sole*”). En un estado de sacra placidez recuerda los diferentes momentos de su vida (“*Ho ripassato / le epoche / della mia vita*”), vinculados a los ríos Serchio de sus antepasados lucanos, al Nilo, que lo vio nacer y crecer, al Sena, que baña París, donde se formó como artista y adquirió madurez intelectual. De todos los ríos, el Isonzo es el símbolo de la última y definitiva experiencia del poeta; la síntesis de todas las demás, simbolizadas en los ríos evocados.

Sobre el final, la noche anuncia el triste regreso al presente. La ensoñación matutina se diluye y la dolorosa realidad de la guerra se muestra con su presagio de muerte. La vida le parece tan frágil como una flor (“*Questa é la mia nostalgia / che in ognuno / mi traspare / ora ch’è notte / che la mia vita mi pare / una corolla / di tenebre*”) (“Esta es mi nostalgia / que en cada uno / se me transparenta / ahora que es de noche / que mi vida me parece / una corola / de tinieblas”).

El agua entonces, signa toda la vida del poeta. Por medio de los cuatro ríos, el Isonzo, el Serchio, el Nilo y el Sena, recoge fragmentos de su existencia reflejados en el fluir del recuerdo.

Otro de los temas que cruza la obra ungarettiana es el viaje. El poeta, nuevo Ulises, realiza su *nostos* existencial y, tras naufragar como el héroe griego, reanuda el viaje en busca de su Ítaca, hacia la *terra promessa*. Cumple un periplo, un itinerario de vida que atraviesa un espacio originario, uterino, África, pasando por diferentes naufragios existenciales hasta llegar a Europa y a Roma, donde renace en la fe.

El poeta-náufrago se siente vagabundo de la vida, un desarraigado que solo anclará su destino cuando llegue a cumplir su ciclo vital. En su poesía “Girovago” (Vagabundo) expresa ese sentimiento: “*In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare // A ogni / nuovo / clima / che incontro / mi trovo / languente // [...] E me ne stacco sempre / straniero. // [...] Cerco un paese / innocente*” (“En ninguna / parte / de la tierra / me puedo / arraigar // En cada / nuevo / clima / que encuentro / me hallo lánguido / [...] Y me separo siempre / extranjero // [...] Busco un país inocente”).

El mito del viaje fluctúa siempre en un doble vaivén: detenerse y reiniciarlo después del naufragio. Así lo confirma “Allegria di naufragi”: “*E subito riprende / il viaggio /*

doce batallas del Isonzo. En el frente italiano se perdieron más de 300.000 soldados que lucharon por penetrar en el territorio austriaco. El poeta lo recuerda en esta composición como uno de los ríos sagrados.

come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare” (“Y de pronto reanuda / el viaje / como / después del naufragio / un sobreviviente / lobo de mar”).

“Naufragi” es palabra reiterada en *L’Allegria*. Claro que existen diferentes tipos de naufragios, pero el zozobrar físico remite a una dimensión simbólica existencial. Reanudar el viaje, luego del desastre, es motivo de felicidad. En la poesía final, “Preghiera” se dirige a Dios y ruega: “*Quando il mio peso mi sarà leggero // Il naufragio concedimi Signore / di quel giovane giorno al primo grido*” (“Cuando mi peso se me haga liviano // Concédeme el naufragio Señor / al primer grito de aquel joven día”). Cuando renazca tras la muerte pide al Señor que le conceda el naufragio, un estado de ataraxia, como posibilidad siempre de proseguir, de continuar.

Dos poemas sobresalen en la colección por comunicar la condición particular del yo lírico: “Pellegrinaggio”, e “Italia”. En la primera composición, el poeta se autodefine del siguiente modo: “*Ungaretti / uomo di penna / ti basta un’illusione / per farti coraggio*” (“Ungaretti / hombre de pena / te basta una ilusión / para darte coraje”). Ungaretti, hombre sufriente por del dolor de la vicisitudes de la vida, una esperanza, una ilusión, basta para disparar el coraje de continuar viviendo.

En “Italia” escribe: “*Sono un poeta / un grido unanime / Sono un grumo di sogni*” (“Soy un poeta / un grito unánime / soy un grumo de sueños”). En estos versos surge en sustancia la misma idea que se maneja en el poema anterior. El poeta es en esencia una amalgama de sueños.

Y en “Il porto sepolto”, definida por Edoardo Esposito como “la poesía de la poesía”, Ungaretti se presenta en forma metapoética: “*Vi arriba il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde // Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d’inesauribile segreto*” (“Aquí llega el poeta / y luego vuelve a la luz con sus cantos / y los dispersa // De esta poesía / me queda / aquella nada / de inagotable secreto”). La función del poeta es iluminar con sus versos los insondables secretos de la existencia, impenetrables para la razón.

Giuseppe Ungaretti aprisiona en *L’Allegria* la fascinación de un mundo interior replegado sobre sí mismo, su dolor, sus sueños, sus naufragios, una existencia amenazada por la presencia constante de la muerte.

Segundo momento lírico: *Sentimento del Tempo*

Por las innovaciones de sus poesías, *Sentimento del Tempo* es el poemario que marca el segundo momento en la producción ungarettiana. Los versos que lo integran restituyen la tradición del canto, silenciado en la etapa anterior. Ungaretti vuelve sobre los poetas que cantan, Jacopone, Dante, Cavalcanti, Leopardi, con la intención de encontrar en ellos, no solo la maestría de su arte, sino, y fundamentalmente, su canto. Luego

de la aparente destrucción métrica de *L'Allegria*, el poeta trabaja en las composiciones el endecasílabo de ascendencia petrarquesca, el eneasílabo y el heptasílabo, pero nimbados de un nuevo aire, recreados en su ritmo y musicalidad.

La temática abordada presenta una mayor espiritualización en su tratamiento. A los cuarenta años y durante una crisis religiosa, el poeta siente la necesidad de reafirmar su fe cristiana. En la Pascua del '28, visita el centro religioso de Subiaco, el lugar en el que san Benito recibió de un ermitaño el hábito monástico y fundó su orden. Sigue la liturgia de Semana Santa y participa de ejercicios espirituales. El ambiente místico obra en él una transformación. De regreso escribe sobre su experiencia mística: "*D'improvviso seppi che la parola dell'anno liturgico mi si era fatta vicina nell'anima*" (apud Piccioni, 1976: 34) ("De súbito supe que las palabras del año litúrgico habían penetrado en mi alma"). De tal profesión de fe nacerá la lírica espiritualizada de los *Inni* y de *La Pietà*⁵, que integran *Sentimento del Tempo*.

Otro factor significativo del momento es el barroco. Las imágenes de los grandes artistas del período como Miguel Ángel, Bernini y Borromini se convierten en el estímulo, en la fuerza creadora que inspira la nueva poesía. Ungaretti descubre el carácter prevalentemente barroco de Roma, pero lo que mueve su interés no es una inquietud intelectual por el *horror vacui* y las formas alambicadas del movimiento, sino la espiritualidad con que fueron concebidas sus figuras. De tal modo que, si el paisaje de la primera etapa de escritura fue el desierto de Egipto y el Carso, ahora es el Lacio y Roma, deslumbrante en imágenes y colores y admirable por sus ruinas.

Referido al nuevo paisaje, comenta Leone Piccioni: "*Se nel Carso l'idea di Dio, come nel deserto [...] traluceva per ombre, e per interrogativi, ora si riscopre dal fondo, si fa preghiera, si fa canto preghiera*" (1976:32) ("Si en el Carso la idea de Dios, como en el desierto [...] se entreveía a través de sombras y por interrogaciones, ahora se redescubre desde el fondo, se hace plegaria, se hace canto plegaria"). Con tal sentimiento, en el marco del espacio romano, surge una innovadora manera de poetizar que canta al amor, a la muerte, al tiempo, a los sueños y a los recuerdos, que se eleva en himnos en los que el poeta expresa toda su carga emotiva.

Sentimento del Tempo fue publicado en 1933, con el agregado en el '36 de la sección titulada *L'Amore*. El creador trabajó su materia lírica echando mano de un hermetismo más críptico y de construcciones complejas, al extremo que algunos críticos han hablado de un "personal barroco ungarettiano".

La nueva forma de concebir la poesía está imbuida de la *Zeitgeist* en la que se produjo. En efecto, Apollinaire había abandonado sus experiencias lúdico-literarias y pro-

⁵ Inspirada en *La Pietà Rondanini* de Miguel Ángel, manifiesta en uno de sus versos sentirse exiliado entre los hombres ("*E mi sento esiliato in mezzo agli uomini*", v. 7).

ponía reconciliarse con la tradición, el orden y la aventura. Paul Valéry sorprendía con la música verbal y la arquitectura de su poesía, y Stravinsky miraba hacia el equilibrio formal de los artistas del Seiscientos y del Setecientos. Carrà, tras superar el futurismo y de haber adherido por poco tiempo a la pintura metafísica de De Chirico, buscaba en Giotto los valores de la pintura.

Pero, veamos cómo estas ideas aparecen condensadas en los nuevos versos ungarettianos. Uno de los poemas memorables de *Sentimento del Tempo* es *La madre*. El poeta imagina, a punto de morir, que su madre, ya muerta, lo lleva de la mano frente a la presencia del Señor. Ella se arrodilla semejante a una estatua frente a Dios: “*In ginocchio, decisa / sarai una statua davanti all’Eterno*”. La mujer reza por su hijo, al que no osa mirar. Solo lo hará con el amor de siempre cuando esté segura de que sobre él se ha posado el perdón divino: “*Alzerai tremante le vecchie braccia. / Come quando spirasti / Dicendo: Mio Dio, eccomi // E solo quando mi avrà perdonato, / Ti verrà desiderio di guardarmi*” (“Alzarás temblando los viejos brazos / Como cuando expiraste / Diciendo: Mi Dios, heme aquí // Y solo cuando me haya perdonado, / Tendrás deseos de mirarme”).

El cierre emplea una sinestesia que revela el mutuo afecto entre la madre y el hijo. El amor materno y el amor filiar se funden en un etéreo y fugaz suspiro: “*Ricorderari d’avermi atteso tanto, / E avrai negli occhi un rapido sospiro*” (“Recordarás haberme esperado tanto / Y tendrás en los ojos un ligero suspiro”).

La poesía rezuma emoción y religiosidad. La fuerza del verso se centra en la duplicidad de sentimientos de los personajes del drama que se encuentran en la eternidad. Si se cotejara esta composición con otras del período anterior, se advertiría una sintaxis y una métrica más elaboradas, una disposición hacia el canto logrado mediante las pausas rítmicas y la combinación en alternancia libre de versos endecasílabos y heptasílabos.

Ungaretti ha ampliado las posibilidades de su expresión poética, debilitando su tendencia vanguardista y aproximándose tímidamente a la tradición poética italiana.

Tercer momento lírico: *Il Dolore; La Terra Promessa*

Il Dolore apareció en 1947 y agrupa poemas escritos entre el ’37 y el ’46. Las composiciones concentran la experiencia del poeta durante su estada en Brasil como profesor de Literatura Italiana en la Universidad de Sao Paulo. Varias piezas líricas expresan el dolor particular por la muerte de su hijo Antonietto de nueve años y el padecimiento universal por los desastres provocados por la Segunda Guerra Mundial. Ungaretti apunta en una nota que es el libro que más ama, un poemario que escribió durante los años horribles de la guerra y que lo hizo con un nudo en la garganta (Cfr. *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, 543). Roma ocupada será tema de los poemas en el

que el poeta manifiesta todo su dolor por ver la gran urbe invadida por tropas extranjeras, perdida su grandeza y reducida a un cúmulo de ruinas.

Una de las más altas poesías durante esta estación es *Tu ti spezzasti* (“Tú te quebraste”), inspirada en el recuerdo de su hijo muerto en Brasil. El poema se estructura en tres partes. La primera, evocativa, expresa con un tono coloquial y notas surrealistas el recuerdo del hijo ausente y el estupor frente al descubrimiento virginal del mundo exótico, fabuloso, del paisaje brasileño. En contraste, los presagios de la muerte se anuncian sigilosos a través de la naturaleza exultante de vida: “*Di ramo in ramo fiorrancino lieve, / Ebbri di meraviglia gli avidi occhi / Ne conquistavi la screziata cima, / Temerario, musico bimbo, / Solo per rivedere all’imo lucido / D’un fondo e quieto baratro di mare / Favolose testuggini / Ridestarsi fra le alghe. // De la natura estrema la tensione / E le subacquee pompe, / Funebri moniti*”⁶.

El segundo segmento capta la imagen leve, angelical del pequeño que extiende sus brazos hacia el padre, corriendo, casi despegándose del suelo y danzando: “*Alzavi le braccia come ali / E ridavi nascita al vento / Correndo nel peso dell’ari immota. // Nessuno mai vide posare / Il tuo lieve piede di danza*”⁷.

La última parte, conclusiva, expresa cierta resignación por la desgracia acaecida. En los versos palpita un contenido sentimiento fatalista y de humana protesta contra el destino adverso ensañado con la fragilidad del niño: “*Grazia, felice, / Non avresti potuto non spezzarti / In una cecità tanto indurita / Tu semplice soffio e cristallo, // Troppo umano lampo per l’empio, / Selvoso, accanito, ronzante / Ruggito d’un sole ignudo*”⁸.

Giacinto Spagnoletti ha visto en el empleo de determinados adjetivos presentes en el poema, ecos petrarquescos: “*Tecnicamente il verso richiama i modi di un particolare dettato petrarchesco, enumerativo (selve, sassi, campagne, fiumi, poggi)*” (1958: 181) (“Técnicamente el verso reclama los modos de un particular dictado petrarquesco, enumerativo (selva, piedras, campos, ríos, colinas)”)⁹. Además, los cinco adjetivos de los últimos tres versos: humano, selvático, encarnizado, zumbante, desnudo, describen en un precipitarse fantástico la crueldad del sol, configurada como la imagen de una fiera (“rugido”).

⁶ “De rama en rama reyezuelo leve / Ebrios de maravilla los ávidos ojos / Conquistabas la matizada cima, / Temerario, músico niño, / Solo para rever en el fondo lúcido / De un profundo y quieto abismo de mar / Fabulosas tortugas / Despertarse entre las algas. // De la naturaleza extrema la tensión, / Y las submarinas pompas, / Fúnebres admoniciones”.

⁷ “Alzabas los brazos como alas / Y hacías renacer el viento / Corriendo en el peso del aire inmóvil // Nadie jamás vio posarse / tu leve pie de danza”.

⁸ “Gracia feliz / No habrías podido no quebrarte / En tan endurecida ceguera / Tú, simple soplo y cristal, // Demasiado humano relámpago para el impío / Selvático, encarnizado, zumbante / Rugido de un sol desnudo”.

⁹ Hace referencia a la composición CXLII, verso 25 del *Canzoniere* de Petrarca.

La muerte del hijo es recreada pues con imágenes fantásticas y originales artilugios expresivos por medio de la evocación del padre-poeta.

En la sección “Roma Ocupata” aparece la poesía “Defunti su montagne” (“Difuntos sobre montañas”), una sublimación por medio de la religión de los tiempos inmisericordes de la guerra. El *incipit* del poema describe la primavera y la imagen del Coliseo, símbolo del martirio cristiano, que sobrevive a lo largo del tiempo. El dolor modifica la apariencia de los seres, los hombres asemejan sombras. El poeta vence su dramática vacilación al contemplar en la Iglesia de San Clemente *La Crucifixión* de Masaccio, inspirada en el pasaje de san Mateo en el que Jesús en el Calvario entrega su espíritu. Frente al cuadro renace en él la esperanza de la vida eterna: “*Da pertinaci fumi risalito / Fu allora che intravvidi / Perché m’accende ancora la speranza*” (“Entre pertinaces nieblas / renacido / fue entonces que entreví / por qué todavía se enciende en mí la esperanza”).

Como ha señalado la crítica (Contini, Spagnoletti), el modo expresivo de Ungaretti en *Il Dolore* se vuelve más rico y alcanza el ideal petrarquesco de identificación sublime de religiosidad y palabra. De este modo, reafirma la permanencia de la tradición literaria humanística italiana.

Respecto de *La Terra Promessa*, en una nota introductoria a la edición Mondadori, aparecida en 1954, el poeta explica que “la primera idea [del libro] la tuvo en 1935 inmediatamente después de componer *Auguri per il mio compleanno*, que pertenece al libro *Sentimento del Tempo*”¹⁰. Agrega que, cuando la editorial Mondadori inició la publicación de su obra total, *La Terra Promessa* fue publicada con el nombre de *Penultima Stagione*, ya que en ella se canta el otoño de la vida, el instante en el que se aleja el último signo de la juventud, en el que se agota la experiencia sensual y se adquiere una nueva experiencia ilusoria, en el que el hombre se conoce desde el “no ser, desde la nada” (Cfr. Ungaretti, “Nota” a *La Tierra Prometida*, 1974: 153-157).

El texto está marcadamente atravesado por la *Eneida* virgiliana. Ya el paratexto del título remite a la profecía hecha al héroe troyano sobre la fundación de una nueva tierra que le traería felicidad y prosperidad a su descendencia. Ahora bien, no sólo la epopeya de Virgilio está presente en la resemantización de los personajes, como Dido y Palinuro, sino que creo descubrirla también en la estructura del libro, en la que se espeja la *Eneida*.

El volumen, que fue concebido como una obra melodramática por su factura operística —si bien Ungaretti sólo trabajó la parte de los coros y el recitativo—, está com-

¹⁰ “*Veloce gioventù dei sensi / Che nell’oscuro mi tiene di me stesso / E consenti le immagine all’eterno, // Non mi lasciare, resta, sofferenza!*” (“Veloz juventud de los sentidos / Que me tienes en lo oscuro de mi mismo / Y consientes las imágenes al eterno, / ¡No me dejes, quédate, sufrimiento!”).

puesto por siete poemas. Si nos centramos en las composiciones tituladas “Cori descrittivi di stati d’animo di Didone”, en el “Recitativo di Palinuro”, en “Variazioni su nulla” y en “Finale”, se observará que estas piezas líricas, con mayor o menor rigor, siguen una secuencia enunciativo-temática similar a la presentada en la *Eneida*. La primera, “Cori di Didone” se correspondería con el Canto IV del texto del poeta mantuano en el que se narra el estado de desesperación de Dido y su posterior suicidio por el alejamiento de Eneas. La segunda, “Recitativo di Palinuro”, tiene su equivalente en el Canto VI, en la muerte del nauta troyano conductor de la flota de Eneas. El canto VI, que comprende el descenso a los infiernos del héroe, el encuentro de Eneas con Palinuro —quien relata su reciente muerte— y con Anquises, y las profecías y las visiones sobre la fundación de Roma, la tierra prometida, se relacionaría con las composiciones “Variazioni su nulla” y “Finale”, vinculadas al tema de la muerte, al final de la existencia, en correspondencia con el infierno como lugar vacío de vida, como reino de la muerte.

Examinemos ahora el “Recitativo di Palinuro”, al que describo como un poema síntesis de la existencia humana en clave simbólica. El título apunta, por una parte, a la filiación musical de la composición, pues se denomina “recitativo” a un discurso recitado acompañado de sonido sin rigor temporal, sin fraseos ni períodos rítmicos, modulado con la sola exigencia que pide el texto; y por la otra, remite al origen virgiliano del personaje. En su interpretación más simple, se trata de un poema narrativo que relata la lucha de Palinuro por vencer el sueño, su caída al mar y su posterior muerte. La orquestación métrica responde a una arquitectura equilibrada: seis sextinas endecasilábicas y un terceto final.

La primera estrofa coloca en situación existencial a Palinuro, quien se encuentra en medio de la tempestad, tan ocupado en conducir su nave a seguro puerto, que no advierte que el sueño se va apoderando de él y lo aleja de su objetivo: alcanzar la tierra feliz, de paz, la tierra prometida por los dioses. Semánticamente, Ungaretti construye la estancia suprimiendo el elemento mitológico utilizado por Virgilio. En la *Eneida*, es el Sueño quien, bajo la forma humana de Forbante, golpea al hijo de Iasio con un ramo embebido con aguas del Leteo y le infunde un sopor que lo hace caer al mar. Además, el huracán que abre el poema de Ungaretti está ausente en la *Eneida*, pues la noche de Palinuro es calma y los vientos serenos. Desde otro punto de vista, la microsecuencia lírica se construye a través de los semas “uragano”, “sonno”, “finto emblema” y, en contraposición, “pace”. La frase “finto emblema” anuncia un juego de remisiones que se plantea desde la *ouverture* de la composición. En la dinámica del poema, el sueño es bisémico, ya que representa la vida del hombre, considerada como una imagen falaz, engañosa, y también como un símbolo de la muerte (*finto emblema mortale*).

La segunda sextina transcribe las sensaciones del cuerpo frente al sueño y sus amenazas: “avversità mortale”, “incerta furia”, “astuta amnesia”, “afano sonno”, en el sentido privativo del prefijo “a”, sin sonido, sigiloso en el modo de aproximarse.

La estrofa siguiente desarrolla las coordenadas ejes del poema: la lucha contra el huracán y la resistencia al sueño. Intensifican la carga simbólica los dos elementos funestos para el hombre: la tempestad y el sueño. Es entonces cuando se presenta el verdadero *agón* de Palinuro por vencerlos: “*Non posero a risposta tregua le onde, / Non mai accanite a gara più mortale, [...] / Non seppi più chi, l’urugano o il sonno, / Mi logorava a suo deserto emblema*” (“Como respuesta las olas no dieron tregua, / Nunca encarnizadas en lucha tan mortal, / Sino creyendo en pausa a los sentidos, en paz; / Enderezándose para dañar la otra furia / Ya no supe más quien, el huracán o el sueño / Me consumía como abandonado emblema”).

La cuarta sextina narra la caída de Palinuro a las aguas sin la esperanza ya de alcanzar el Edén prometido: “*Senza più dubbi caddi né più pace*” (“Y sin dudas caí, sin más paz”). Antes se había dicho: “*Dando fuoco di me a sideree onde: / Fu, per arti virginee, angelo in sonno: / Di ciencia accrebbe l’ansietà mortale*” (“Dando fuego de mí a las sidéreas olas; / Por artes virginales, fue ángel en el sueño; / Aumentó con la ciencia la ansiedad mortal”). Explica Ungaretti que “sueño y ciencia aliados parecen que entrelazaran horas inefables” (Ungaretti, 1974: 156).

Los seis versos siguientes presentan la desesperación de Palinuro. Títere de las olas, con una actitud de titanismo leopardiano, intenta desafiar al sueño y doblegar el mar.

La última sextina lo muestra como un junco arrastrado por el agua, siguiendo la nave al garete, destrozada por los escollos. El sueño se hace cada vez más profundo y gana su total voluntad: “*Piloto vinto d’un disperso emblema*” (“Piloto vencido de un emblema disperso”), el emblema de la vida que huye de él. El verso final de la estrofa refiere la metamorfosis del piloto en piedra. El poeta comenta que “la sexta sextina y el terceto final narran desesperadamente la transformación de Palinuro en la irónica inmortalidad de una roca” (Ungaretti, 1974:157). Surgen aquí reminiscencias de los últimos versos del Canto V de la *Eneida* en el que Eneas advierte la ausencia de Palinuro cuando la nave llega a los escollos de las Sirenas. La transformación del ahogado en roca resulta un símbolo de la vanidad de todo esfuerzo o aliciente humano. En una línea que parte del *Eclesiastés*, del *vanitas vanitatum* escritural, que se entronca con Petrarca y con Leopardi¹¹, Ungaretti expresa al final de su vida, con una sabiduría atesorada por la experiencia de los años vividos, su certeza de que todo en la

¹¹ Petrarca, “Soneto I”: “*Che tutto quanto piace al mondo é breve sogno*” (“Que todo cuanto agrada al mundo es breve ensueño”). Leopardi, “Il Sogno”: “*Ella seguì: Nel fior degli anni estinta, / Quand’è il vivir più dolce, e pria che il core / Certo si venda com’è tutta indarno / l’umana speme*” (“Ella continuó: En la flor de los años segada, / cuando es el vivir más dulce, y antes de que el corazón / advierta que es totalmente vana la humana esperanza”).

vida es vanidad. El hombre sólo puede consolarse con los *ameni inganni*, como juzgaba el recanatense.

El terceto de cierre se encabalga con la estrofa anterior y despliega con economía de recursos el tema de la vida mortal y la imposibilidad de alcanzar la tierra del paraíso perdido, ilusión que junto con el navegante naufraga en el Leteo, en el olvido estigio. El poema evoca, entonces, la efímera y penosa existencia humana.

En relación con Palinuro, el personaje posee una simbología compleja. Es el emblema del ser que conduce la nave de la vida hacia la tierra de paz prometida, pero en ese viaje el piloto es invadido por el letargo, por las contingencias del diario vivir. El hombre presenta batalla y resiste, aunque siempre es vencido por el sueño, que lo enfrenta con un destino trágico y termina por arrojarlo de la embarcación de la existencia a las turbulentas aguas del mar para que tome conciencia de que todas las empresas que se acometen para eludir el destino humano son vanas. Pero el piloto de Eneas es también símbolo de la fidelidad a los gestos cotidianos y al propio deber, ya que intenta sobrevivir más allá del límite mortal. Por otra parte, desde el punto de vista cristiano y dantesco, Palinuro admite otra carga semántica. Como Eneas que va hacia la tierra prometida, el mártir náutico —que recuerda a otro nauta de destino trágico: el Ulises del Canto XXVI del Infierno— puede ser visto como el símbolo del alma cristiana que se dirige hacia su fin último, hacia el Reino de los Cielos, y en su trayecto debe vencer la modorra espiritual.

Asimismo, es necesario puntualizar que en la construcción del “Recitativo di Palinuro” está presente toda la destreza lírica de Ungaretti, en especial sus lecturas de Mallarmé —el poema evoca las grandes composiciones del poeta francés: *Hérodiade*, *L'Après-midi d'un faune* y *Un coup de dés...*—, así como también los sustratos petrarquesco y leopardiano.

Reflexiones finales

Giuseppe Ungaretti fue uno de los más grandes creadores de la poesía moderna que Italia dio al mundo en el último siglo. Los poetas que le sucedieron abrevaron de una manera u otra en su lírica.

El acto poético lo aproxima a la noción de Dios, a la vez que lo provoca y lo libera. Es en la poesía donde encuentra la verdadera liberación.

Tras las calamidades bélicas, como el naufrago, vive con la esperanza de que la vida recomience, de que la fe se renueve. Da tal modo se convierte, como se definió, en “un soldado de la esperanza”.

En *L'Allegria*, se llamó a sí mismo “uomo di pena”, en *La Terra Promessa* agregó a esa pena la contemplación metafísica. Su poesía gira entonces entre dos polos sémi-

cos: la angustia y la piedad, angustia por la conciencia de la finitud de la humana existencia, que lo induce a meditar sobre el destino de los hombres y a sentir la vida como algo efímero en relación con lo eterno, y piedad por el hombre, piedad cristiana, caritativa piedad que lo hermana con Dante, que lo impulsa a contemplar el destino inexorable del ser humano y a autocontemplarse, y a través de esa piadosa mirada, iluminarse de inmensidad.

Bibliografía

- ARMANI, H. (1990), “*Sentimiento del tiempo*, Notas y versiones de Horacio Armani”, en *Giuseppe Ungaretti*, Córdoba, Il Nuovo Vecchio Stil, pp. 103-137.
- BLANCO DE GARCÍA, T. (1990), *La Alegría*. Notas y versiones de Trinidad Blanco de García, en *Giuseppe Ungaretti*, Córdoba, Il Nuovo Vecchio Stil, pp. 33-39.
- OSSOLA, C. (1975), *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia.
- PASOLINI, P. P. (1977), *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti.
- PICCIONI, L. (1974), “Ungaretti” (Apéndice) en *La Alegría. La Tierra Prometida* (tr. de Oreste Frattoni), Buenos Aires, Ediciones Fausto, pp. 195-209.
- , (1976) *Ungaretti*. Un’antología delle opere a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori.
- SPAGNOLETTI, G. (1950), *Poesia Italiana (1909-1949)*, Parma, Guanda.
- , (1958), “Comentario a “Tu ti spezzasti” di Ungaretti, en *Letterature* 35-36.
- , (1994), *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma, Newton, I Mammut.
- UNGARETTI, G. (1954), *La Terra Promessa*, Milano, Mondadori.
- , (1974), *La Alegría. La Tierra Prometida* (versión bilingüe, traducción de Oreste Frattoni), Buenos Aires, Ediciones Fausto.
- , (1982), *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición de lugar* (1976) de Amanda Berenguer

María Lucía PUPPO

*Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
República Argentina
lucia.puppo74@gmail.com*

Resumen: Este trabajo propone un análisis de *Composición de lugar* (1976), el volumen que mejor representa la faceta experimental de la poesía de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010). Nos interesa examinar el texto a la luz de la noción de “poesía cinética” que desarrolló la autora y, a partir de esta coincidencia de teoría y praxis, rastrear sus vínculos con las búsquedas estéticas de otros autores y grupos de neovanguardia.

Palabras claves: Amanda Berenguer – Poesía Uruguaya Siglo XX – Poesía visual – Neovanguardias latinoamericanas.

Theory and Practice of Kinetic Poetry in *Composición de lugar* (1976) by Amanda Berenguer

Abstract: In this paper we analyze *Composición de lugar* (1976), the book that represents the most experimental phase of Amanda Berenguer’s poetry. We examine the text in the light of the notion of “kinetic poetry” as developed by the author and so, in this coincidence of theory and praxis we trace its links with the aesthetic searches of other avant-garde authors and groups.

Keywords: Amanda Berenguer – Uruguayan Poetry Twentieth Century – Visual Poetry – Latin American Avant-gardes.

1. La posición de la aventura

No es fácil dar la posición de la aventura, del riesgo, puesto que no hay posición estable, ni punto de partida, ni punto de llegada.

A. Berenguer, “Posición”, *Composición de lugar*, 1976 (CN 277)¹.

Hacia mediados del siglo veinte comienza a ser notable la presencia protagónica de una constelación de autoras en el campo poético uruguayo. En la tierra de Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, la predominancia y centralidad canónica de las mujeres poetas coincide con un valioso legado de originalidad y renovación literaria (Johnson 2011: 193). En este panorama se destacan las obras de Idea Vilariño (1920-2009), Ida Vitale (1923), Marosa di Giorgio (1932-2004), Circe Maia (1932) y quien nos ocupa en este trabajo, Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010).

En las páginas que siguen examinaremos *Composición de lugar* (1976), poemario que representa la fase experimental de la trayectoria poética de Berenguer. Nos interesa analizar el texto a la luz de la noción de “poesía cinética” que desarrolló la autora en 1966, a fin de evaluar la coincidencia de teoría y praxis que manifiesta su obra en esta etapa. De ese modo esperamos contribuir a un rescate y una interpretación de la misma en el contexto de las neovanguardias poéticas latinoamericanas.

Es sabido que el concepto de neovanguardia estuvo asociado, desde sus orígenes en el ámbito de las artes plásticas, a “un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el ready-made y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida” (Foster 2001: 3). El término se aplicó luego a la poesía italiana de los sesenta y, de modo más laxo, a otras manifestaciones poéticas innovadoras que surgieron tras el fin de la segunda guerra mundial (O’Hara 2004).

En Hispanoamérica se sucedieron una serie de movimientos neovanguardistas desde los cincuenta hasta finales de los setenta. Durante estos años se produjo una auténtica “eclosión de agrupaciones, acciones, revistas y poéticas [...] de dimensiones continentales” que aún no han recibido suficiente estudio ni una sistematización general por parte de la crítica (Galindo V. 2013: 12). La poesía de neovanguardia adquirió matices singulares en cada país y en cada autor, de modo que no puede hablarse de una convocatoria homogénea. Se caracterizó, en general, por el rechazo de la solem-

¹ Todas las citas de textos de Amanda Berenguer se indican según su numeración en los volúmenes *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002* y *El monstruo incesante: expedición de caza*. Utilizaremos las abreviaturas CN y EMI para referirnos a cada una de estas publicaciones.

nidad, la puesta en crisis de las instituciones y la búsqueda de la libertad expresiva a través de nuevos formatos y moldes discursivos. Así describe Saúl Yurkievich la actividad de sus cultores:

Retoman a su modo la estética del compromiso, procurando, como descendientes del dadaísmo, preservar los poderes intrínsecos a la palabra poética. Ponen así en ejercicio todas las libertades operativas. Adoptan la más amplia panoplia de recursos lingüísticos, una textualidad proteiforme que juega con distintos marcos de referencia, con modos de enunciación rivales y con diferentes regímenes de articulación. Practican el mosaico simultaneísta, el montaje cinematográfico y aclimatan el *collage*. Anexan préstamos de textos preexistentes, insertan políglotas citas en contraste con estereotipos publicitarios y términos argóticos. Hacen convivir la oralidad aliteraria con pretéritas pompas y prosopopeyas, contrastan lo estético con lo extra o antiestético (Yurkievich 2010: 868).

La irrupción de las neovanguardias coincidió con la consolidación de la sociedad de masas y el desarrollo creciente de las tecnologías de información y comunicación. A estos fenómenos históricos está intrínsecamente asociada la llamada “**poesía experimental**”, categoría que ese aplica a “todas aquellas formas poéticas en las cuales se trabaja con el lenguaje como material básico, sea que se trate de lenguaje verbal o de otros tipos” (Romano Sued 2008 s/n). Esta terminología, que a veces resulta difusa, se asocia a los proyectos estéticos que invocan la transgresión y la radicalidad como valores primordiales (Millán 2009).

A partir de la segunda mitad del siglo veinte, la “experimentación” poética se orienta hacia cuatro polos: *lo icónico*, tal como se manifiesta en la poesía visual y la poesía concreta; *el sonido*, que es explorado por la poesía fónica o sonora; *la performance* que propone la poesía acción; y *los distintos soportes*, que favorecen posibilidades creativas como el video poema y la poesía digital (Padín 2006). En una avanzada que emula el gesto rupturista de las vanguardias de principio de siglo, este tipo de obras manifiestan explícitamente la “conciencia del mecanismo de la creación y del papel que en ella juega el azar” (Moles 1971: 53).

En tanto rama destacada del experimentalismo poético, la **poesía visual** tiene como antecedente directo *Un golpe de dados* (1897) de Mallarmé, al que siguieron las “palabras en libertad” de Marinetti, los collages textuales de Tzara, los *Caligramas* de Apollinaire y la experimentación con la tipografía llevada a cabo por la vanguardia rusa (Millán Domínguez 2014). Esta genealogía moderna encontró enorme eco en todo el continente americano, como lo evidencian los poemas espaciales de Huidobro, las grafías de Xul Solar o los laberintos de Octavio Paz, entre tantas otras experiencias poéticas y artísticas. Por otra parte, no debemos olvidar que en Occidente subsistió durante siglos una genealogía clásica —marginal, heterodoxa— de las figuras construidas con palabras. Los *technopaegnia* griegos y los *carmina figurata* latinos tuvieron sus continuadores en la Edad Media y se perfeccionaron en los numerosos laberintos, jeroglíficos, enigmas, emblemas y acrósticos del Renacimiento y el Barroco (De Cózar 1991).

Dentro del amplio espectro de la poesía visual, la **poesía concreta** surgió en los años cincuenta con las obras del sueco Oyvind Fahlstrom, el suizo Eugen Gomringer y el grupo brasileño Noigandres, integrado por Décio Pignatari y Augusto y Haroldo de Campos. Esta corriente proponía, desde un creciente internacionalismo, el “abandono de la discursividad” en pos de una “sintaxis visual” (Millán 2009: 3). Hacia fines de los sesenta, el **poema semiótico** desarrolló la tendencia matemática de la poesía concreta, tomando como base la obra del carioca Wladimir Dias-Pino (Padín 2006).

La poesía de Amanda Berenguer recorrió un largo camino antes de llegar a la experimentación neovanguardista. Los inicios literarios de la autora se sitúan en el contexto de la Generación del 45, de la que también formaron parte su esposo José Pedro Díaz, Ángel Rama, Ida Vitale, Carlos Maggi e Idea Vilariño. Si sus tres primeros libros denotaban la influencia de Paul Valéry y la poesía pura, en *El río* (1952) Berenguer cultivó con éxito la poesía de corte filosófico o meditativo². De allí en adelante cada poemario resultaría un viaje inédito y personal, una auténtica aventura en pos de nuevos temas, tonos y estrategias de la palabra.

Al objetivismo volcado al paisaje y el imaginario vegetal de *Suficiente maravilla* (1953-1954), le siguió el decadentismo melancólico en *La invitación* (1957). Años después la investigación acerca de la música de las coplas y vidaldas de la poesía popular afloraba en *Contracanto* (1961), mientras que *Declaración conjunta* (1964) buceaba en la dinámica del erotismo. Ya *Quehaceres e invenciones* (1963) manifestaba el interés por los modelos de la ciencia y sus descubrimientos, tendencia que se profundizaría con las imágenes de las galaxias y de la cinta de Moebius en *Materia prima* (1966). Es en este libro clave que Berenguer dio a conocer una voz propia, experimentada en el oficio, que apelaba al poema extenso como medio privilegiado de expresión.

La edición de *Materia prima* incluía, además de poemas, un ensayo de la autora titulado “Dialéctica de la invención”. A lo largo de sus páginas la poeta uruguaya reflexionaba acerca de la génesis de su escritura tendiendo un puente hacia quien “está del otro lado” (EMI 97), es decir, hacia su eventual lector/a. Al explicar el origen de algunos poemas puntuales, Berenguer demostraba que cualquier disparador –una frase, un suceso cotidiano, una visión, una noticia del diario, un sueño propio o ajeno- puede desatar el “proceso” que se genera en el/la poeta “con la esperanza de que se pueda rehacer el proceso en el otro” (101). Ante el impacto de los estímulos del mundo exterior, el texto poético configura categorías de orden espacial (104). De ese modo el poema se revela al mismo tiempo estructura compositiva y forma abierta, “don explosivo” que busca comunicarse, apuesta subjetiva que repercute en lo social (126).

En “Dialéctica de la invención” Berenguer desarrolló dos ideas que resultan cruciales para nuestros fines. La primera se refiere a la impronta del tiempo y el espacio en el poema. Además de la conciencia de que todo es penetrado por el tiempo, la autora confirmaba la certeza de que “[e]xistía igualmente una sucesión dinámica aún en el poema entendido como una forma fija

² Los tres poemarios de juventud –*A través de los tiempos que llevan a la gran calma* (1940), *Canto hermético* (1941) y *Elegía por la muerte de Paul Valéry* (1945)- no fueron incluidos por Berenguer en las dos ediciones de su obra conjunta, *Poesías. 1949-1979* y *Constelación del navío. Poesía 1950-2002*.

e independiente” (101). Esto significa que, desde su punto de vista, en la historia, en cada vida individual y también en la poesía, hay “procesos, o mejor, esquemas de procesos que se repiten” (102).

La segunda idea tiene que ver con las posibilidades infinitas de la poesía gracias a la ductilidad de su instrumento, el lenguaje. Señala la poeta que se pueden hacer “experimentos difíciles” o “raros” con las palabras, y en este sentido ellas se comportan como cualquier otra cosa que puede funcionar como signo —una habitación, una mesa, los juguetes de su hijo— (121). Igual que los razonamientos de la filosofía o los ensayos de la ciencia, la escritura introduce “otro modo simultáneo de experimentar” (123). En los tres casos se trata de dar cuenta del asombro que nos produce lo real, pues como escribió Emily Dickinson, “vivimos en peligro de magia” (126).

2. Raros experimentos

Se pueden hacer experimentos difíciles aún dentro de una habitación familiar, del cuarto de todos los días, con su mesa, sus papeles, sus cuadros, sus sillas, los juguetes desparramados de Álvaro, y algunas plantas creciendo a pesar de la desapareja intermitencia con que les echo agua. Se pueden hacer raros experimentos.

A. Berenguer, “Dialéctica de la invención”, *Materia prima*, 1966 (EMI 121).

La concepción dinámica del poema y el acento puesto en la experimentación serán los principales argumentos que Berenguer retomará en “Poesía cinética”, una nota que publicó el día 18 de noviembre de ese mismo año —1966— en el semanario *Marcha*.

La poeta cuenta, al comienzo de esta breve pieza, que unos meses atrás había visto en un noticiero de televisión una muestra de una exposición de arte cinético³. Reconoce haber quedado “deslumbrada” por las esculturas móviles exhibidas, que evocaban desde “el submundo del microscopio [...] hasta un raro mundo cercano y con las dimensiones del nuestro” (EMI 32). Berenguer declara entonces que “de manera espontánea, casi de golpe” halló una relación con los últimos poemas que había escrito, aunque luego comprendió que “las analogías venían desde más lejos en el tiempo” (33):

³ Podría tratarse de la muestra “*The Responsive Eye*”, curada por William C. Seitz para el MOMA de Nueva York, entre el 23 de febrero y el 25 de abril de 1965, o acaso de una exposición de obras de artistas cinéticos latinoamericanos como Julio Le Parc y Jesús Soto (Kalenberg 2000: 80-81). Según el artista e investigador brasileño André Parente, al romper con la representación, el arte cinético “produjo movimientos ópticos a partir del desplazamiento del observador frente a las obras, movimientos generados mediante el empleo de fuerzas mecánicas con el uso de motores, y movimientos creados por la interacción del espectador con la obra” (cit. en Bousoo 2011: s/n).

Pensé: poesía cinética, es decir, de movimiento, de desplazamiento, de velocidad, (aquí interior, no visible), equiparable a una especie de ritmo vital acelerado acorde con las circunstancias vertiginosas del mundo presente, o lento y desacompañado pero móvil como el pasaje fluyente de la sangre en uno mismo cuando crece el ansia (33).

La autora admite que se podría argüir que la poesía es siempre cinética, porque “en toda poesía verdadera fluye algo” (33). Responde a esta posible objeción señalando que lo más característico de la poesía cinética “sería la presencia dinámica, o mejor, el sentimiento móvil que despertaría en el lector o auditor” (33). Esto “sería producido por una suerte de fluido o empuje o impulso o tiempo que se desplazaría por dentro de las palabra”, aunque ellas no siempre aludan de manera explícita al movimiento o la velocidad (34).

Según el razonamiento de Berenguer, hay “verbos dinámicos” (*se abre, suben, levanta*), “sustantivos dinámicos” (*motor, pájaro, chorro, viaje*) y “adjetivos del mismo tipo” (*palpitante, inminente, resbaladizo*). Pero “lo verdaderamente importante” estaría dado por “la secuencia”, o sea, “una secreción propia [...] que se encauza en corrientes, en afluentes cada vez mayores” (34-35)⁴. A diferencia de lo que ocurre en la escultura del arte cinético, “en poesía el movimiento, lo cinético, es algo que se siente y no se ve” (35).

Entre 1966 y 1972 la autora escribió una serie de poemas que sólo serían publicados de manera completa casi cuatro décadas después, bajo el título *Tocando fondo*, en la edición de su poesía reunida⁵. En 1973, año en que la dictadura cívico-militar asumió el gobierno uruguayo, se editó *Dicciones*. En este fonograma Berenguer exploraba la dimensión performática de algunos poemas, cuya lectura incluía segmentos cantados en una especie de trance (Bravo 2012: 203). Transcurrida una década desde la publicación de *Materia prima*, y luego de diez años de reflexión teórica y experimentación, el siguiente volumen que la poeta dio a la imprenta fue *Composición de lugar*, aparecido en la Editorial Arca en 1976⁶.

⁴ Las palabras o frases que Berenguer menciona como ejemplos provienen de “La Cinta de Moebius”, “Las Nubes Magallánicas”, “Objeto volador no identificado” y “Casa de belleza”, los cuatro poemas extensos que conforman una sección de *Materia prima*.

⁵ Posiblemente estos poemas no vieran la luz hasta tan tarde a causa de su contenido político. Allí, entre otros temas, la autora expresaba su admiración por la figura de Ernesto Che Guevara, quien visitó Uruguay en 1961. El 17 de agosto el Che dictó una conferencia en la Universidad de la República, al término de la cual se perpetró un atentado contra su vida. El argentino salió ileso, pero en su lugar murió el profesor Arbelio Ramírez (CN 263).

⁶ Arca Editorial fue fundada en 1962 por José Pedro Díaz (esposo de Berenguer) y los hermanos Ángel y Germán Rama. Para 1976, en su catálogo se contaban ya tres títulos de poesía de Amanda Berenguer, así como *Unidad de la Pintura* (1969) y *Escritos* (1974) de Joaquín Torres García, y la primera edición de *Los papeles salvajes* (1971) de Marosa di Giorgio.

El poemario a analizar ofrece diecinueve poemas designados como “ponientes sobre el mar”, fechados entre el jueves 24 de febrero de 1972 y el 16 de enero de 1974. Cada una de estas composiciones es seguida por una segunda versión, que retoma el primer verso de la primera a modo de título. Luego viene una tercera versión del texto, donde vemos a la escritura “explorar [...] las posibilidades visuales del poema y las asociaciones semánticas de la palabra para formar series o columnas enfrentadas, no frases ni versos” (Oviedo 2001: 209)⁷.

En una entrevista de la época la autora explicaba que el título del libro juega con la ambigüedad que producen los dos sentidos de la frase “composición de lugar”: “por un lado, una toma de conciencia de una determinada situación, y, por otro, la de mero ejercicio de lenguaje en la construcción de un sitio” (EMI 43). En la edición de las poesías completas, una nota indica que se reproduce la versión facsimilar de *Composición de lugar* a fin de mantener el diseño de página de las poesías originales, que la autora realizó “utilizando letras transferibles” (CN 274). Tanto la primera como esta segunda edición llevan una dedicatoria a Álvaro Díaz Berenguer, el hijo de la poeta, y un prólogo de página y media titulado “Posición”.

En este texto liminar Berenguer se refiere al lugar “fluyente” que ocupamos todos en el mundo, como también lo es “el tema central de este libro: la puesta del sol” (CN 277). Luego explica la triple génesis de cada poema, cuyas primeras versiones fueron escritas *in situ*, al contemplar la caída del sol frente al mar. Si las segundas versiones “utilizan elementos ya elaborados en aquella primera instancia pero modificando radicalmente el lenguaje y su ordenación”, las terceras versiones de cada poema revaloran la grafía instalando la palabra “en la extensión del blanco”, de modo tal que “esa nueva forma, elaborada para ser aprehendida visualmente, y su inherente significado, se movilizan, movilizando toda la estructura” (277-278)⁸. El dinamismo que se establece entre estos “vocablos activos” y estas “imágenes plásticas” forma parte de lo que la autora había llamado, en su ensayo anterior, **poesía cinética** (278).

Advertimos que, en este paratexto inicial, Berenguer subraya la continuidad entre sus disquisiciones de 1967 y el poemario publicado diez años después. El mismo viene a llevar a la práctica (hasta sus últimas consecuencias) las conceptualizaciones

⁷ En la “Autobiografía” que dio a conocer en 1990, Berenguer señaló que su objetivo con esta serie de poemas era apresar “el fugacísimo e irrepitible tránsito de la puesta de sol sobre el mar”. De esos tres ponientes “con sus tres respectivos puntos de vista formales [...] se multiplican, se deducen cincuenta y siete ponientes sobre el Río de la Plata”. Y a continuación agregaba: “La puesta de sol sobre el agua, es un tema límite, ilimitado, de esos que se cuecen en un caldero mágico: los opuestos” (EMI 145).

⁸ En una entrevista que le realizó M. A. Campodónico en 1984, la autora se refirió al “proceso de apertura de las formas poéticas” que atraviesa toda su obra. Allí resumió la estructura de *Composición de Lugar* indicando que para cada poniente se despliegan “tres aspectos de ese mismo poema (y paisaje): uno directo, inmediato, otro abstracto, y otro gráfico” (EMI 64).

teóricas esbozadas en el pasado. Aplicación, profundización, y síntesis de la experimentación desarrollada durante una década, la nueva propuesta tiende a potenciar la levedad y la movilidad de la escritura poética: “La palabra así es un móvil paradójico suspendido en el aire, que va desde el canto hasta el grito de la hoja” (278).

El primer poema de *Composición de lugar* describe un atardecer plomizo, por obra del cual el país se hunde en la oscuridad (**Imagen n° 1**). En los versos libres se impone

Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972

Plomo derretido el aire cae
piedra el cielo cae
sobre el agua salada amarga
y negra cae
estamos para asomarnos
al pozo más profundo
las dunas se aprietan
algunas reptan
espaciosas tortugas de silencio
si lloviera habría cortocircuito
o la artillería quemaría
la espera
color de bala de metal
curtido sobre el ardor
quieto agazapado
me incrusto en mi país
en su costa amurallada
ahora es la hora
que más duele dura y fría
por si acaso
tuviéramos suerte
y pudiéramos atravesar
esa breve fisura en carne viva
así no importa
la imaginación no vale
la palabra se encanta
y también cae
estamos para callarnos
estamos para la noche.

Imagen n°1. Primer poniente / primera versión de *Composición de lugar* (CN 279).

una sintaxis paratáctica, de ritmo quebrado, que apunta a capturar el instante fugaz. Pero esa descripción del espacio exterior (*aire, agua, dunas, costa*) se inserta en un presente durativo y subjetivo: “ahora es la hora / que más duele dura y fría”. Las repeticiones de palabras y sonidos subrayan la intensidad violenta de las imágenes poéticas, que remiten a una isotopía bélica (*plomo, cortocircuito, artillería, bala de metal, agazapado, costa amurallada, en carne viva*). La hablante oscila entre la primera persona singular y el plural que subraya su pertenencia al colectivo social. En el paisaje herido, con su atmósfera de final, caen también la imaginación y la palabra.

La segunda versión del poema lleva a un plano abstracto la descripción del espacio (**Imagen nº 2**). Recurre a la notación matemática para organizar los conceptos, utili-

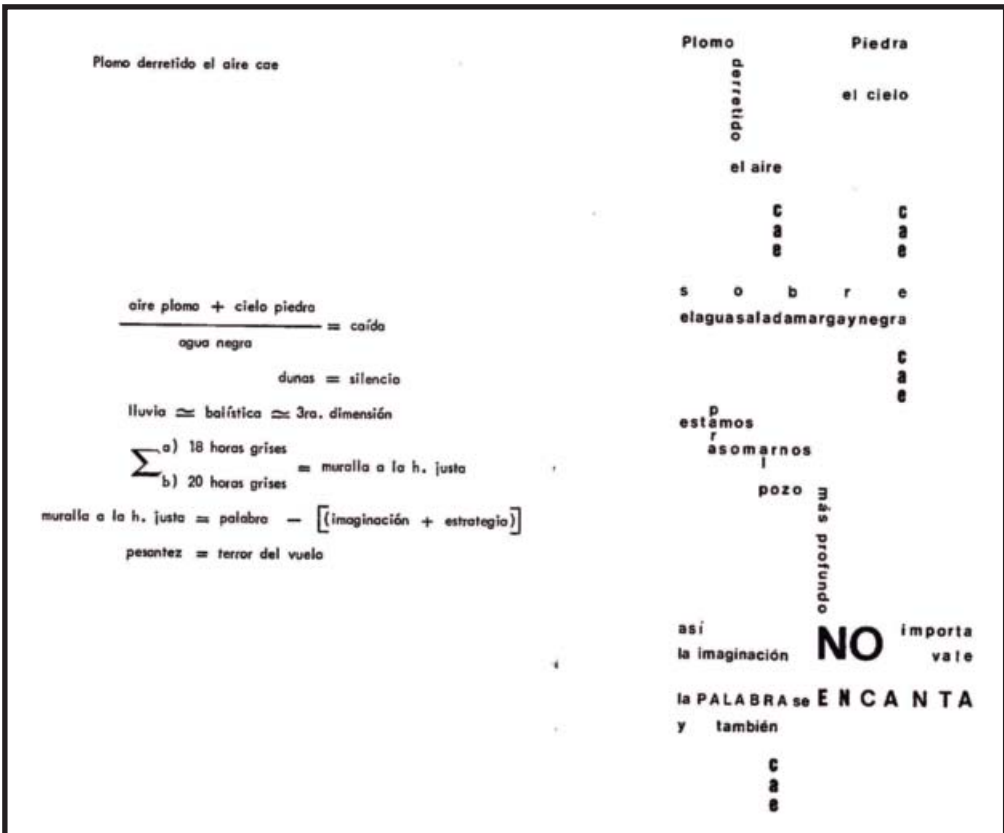


Imagen nº 2: Primer poniente / segunda y tercera versión de *Composición de lugar* (CN 280-81).

zando símbolos y palabras en lugar de números. La disposición gráfica de las fórmulas permite enfrentar opuestos (*aire/cielo* versus *agua*), y señalar equivalencias (*dunas = silencio*) y similitudes (*lluvia balística 3ra. dimensión*). El instante presente se revela como sumatoria de las circunstancias de tiempo y espacio (*horas grises* que equivalen a *muralla*). Y si la primera ecuación sintetiza el estado del paisaje (*aire plomo + cielo piedra* [sobre] *agua negra = caída*), la última resume la sensación subjetiva de la observadora (*pesantez = terror de vuelo*).

La tercera versión se presenta visualmente como un conjunto de acrósticos. Por lo tanto, además de la lectura horizontal, de izquierda a derecha, exige una lectura vertical, de arriba hacia abajo. Además de en su posición, la tipografía se ve afectada en su tamaño, en el traspaso de minúscula a mayúscula y en su intensidad (cuando aparecen letras en negrita). Un mayor espacio entre las letras introduce un *tempo* más lento (*s o b r e*), en tanto que la aglutinación favorece una aceleración del ritmo (*elaguasaladamargaynegra*). En el plano gráfico se destacan las palabras “cae”, repetida en posición vertical y resaltada en negrita, y “no”, en mayúscula y de gran tamaño. A ese peso negativo que gravita sobre el poema parecen contraponerse unas pocas líneas horizontales; casi debajo de todo se esboza una resistencia (“la palabra se encanta”), pero finalmente vence la idea de caída.

Observamos que de uno a otro texto se pone en evidencia un proceso de abstracción y síntesis en dos planos —conceptual y visual—. Efectivamente la génesis de los poemas de *Composición de lugar* opera mediante “esquemas de procesos que se repiten”, categoría a la que había hecho referencia Berenguer en “Dialéctica de la invención”. En uno de los ponientes se tematiza la conciencia del procedimiento a través de una referencia al “arte de manipular y [...] separar” (296)⁹. Esta opción escrituraria coincide con la propuesta del movimiento *poema/proceso*, surgido en 1967 en Natal y Río de Janeiro. Explica Clemente Padín que la búsqueda estética de este grupo de neovanguardia surgió como “consecuencia radical de los planteos teórico-prácticos de la *poesía concreta*”. Para sus fundadores, entre quienes se contaban Moacyr Cirne y Wladimir Dias-Pino, también era fundamental el concepto de **versión** (Padín 2006 s/n).

Las series de ponientes incorporan la **repetición** en tanto signo dotado de valor poético (Riffaterre 1984: 49). Recordemos que Deleuze propuso entender la repetición como una forma de transgresión que pone en tela de juicio la ley y denuncia su carácter nominal o general (Deleuze 2002: 23). En este sentido, la idea de repetición se opone a la de representación. Por otra parte, el procedimiento de *Composición de lugar* implica la noción de **permutación**, a la que se refirió Abraham Moles en 1971.

⁹ Se trata de la segunda versión de “Poniente sobre el mar del miércoles 1º de marzo de 1972”.

Alterar el orden de los elementos es una actividad propia del juego, que según Gadamer es “la pura realización del movimiento” (1999: 146). Al explotar el campo de posibilidades abiertas por un conjunto de reglas, tanto la poesía como las artes plásticas de esos años se manifestaban como un orden combinatorio (Popper 1989: 120).

A través de las operaciones de repetición y permutación, las segundas y terceras versiones de los ponientes exploran “el valor expresivo de los grafemas intencionales”, como señaló Carlos Pellegrino apelando a la terminología de Constantin Crisan (Pellegrino 1992: 836). Los poemas pueden ofrecer unas pocas palabras dispersas en el blanco de la hoja o, por el contrario, un conjunto aglutinado de caracteres que dificultan la lectura (**Imagen n° 3**). En un caso el texto se ajusta a una “figuración escritural mínima” (Sarabia 2003), cuando asume la representación icónica de las estrellas

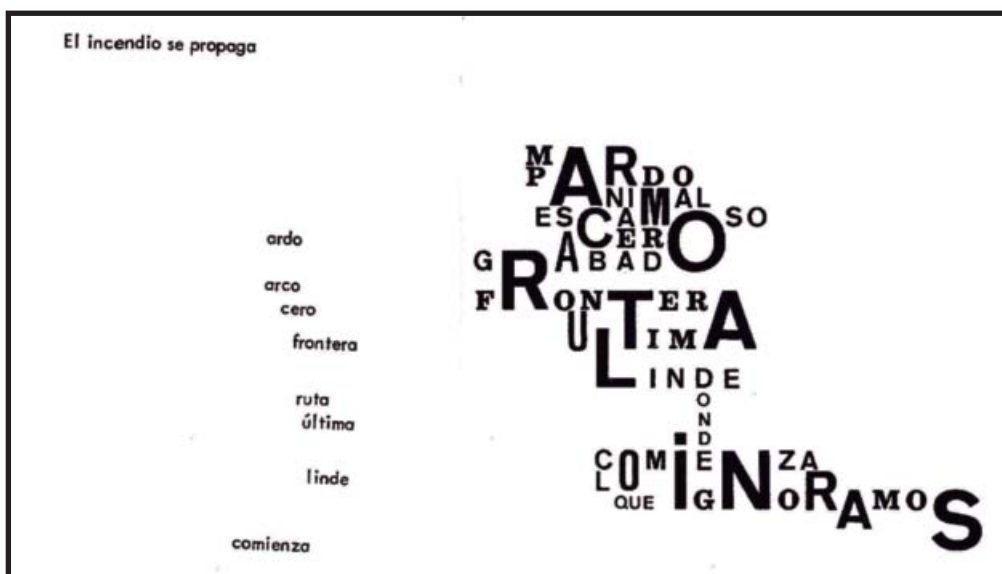


Imagen n° 3: Octavo poniente / Segunda y tercera versión (CN 308-09).

(**Imagen n° 4**). La mayor síntesis visual ocurre en un poema que muestra dos palabras en espejo (**Imagen n° 5**). Por la preeminencia de las diagonales, la composición que se reproduce en la tapa remite a la estética del constructivismo ruso y recuerda, también, algunos esquemas de Joaquín Torres García (Puppo 2014) (**Imagen n° 6**).

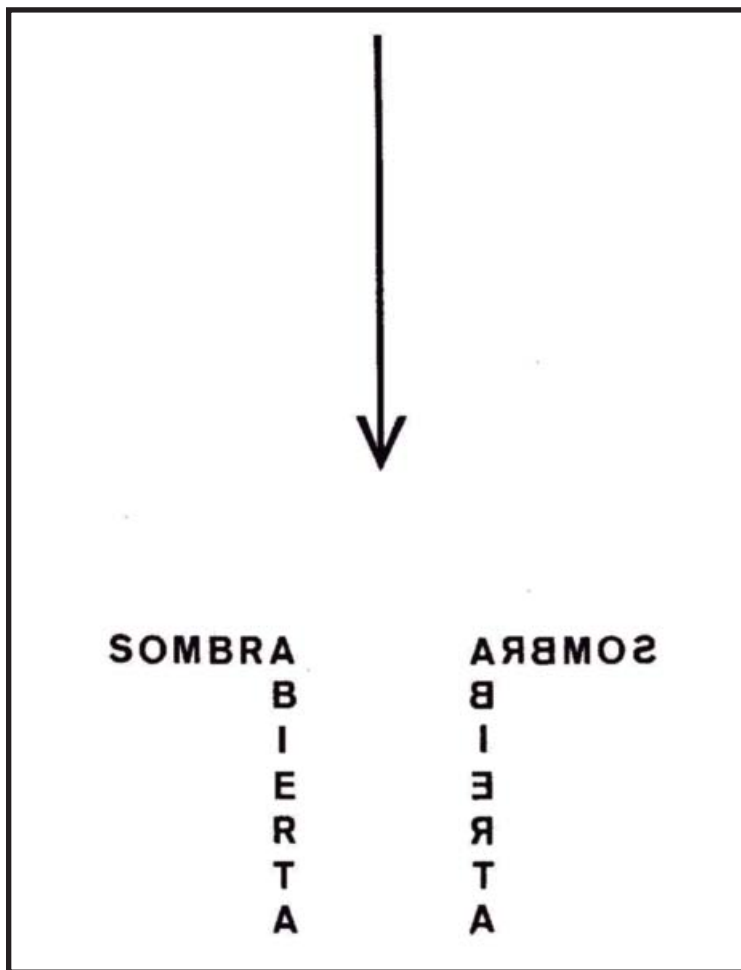


Imagen n° 5: Decimo séptimo poniente / Tercera versión (CN 345).

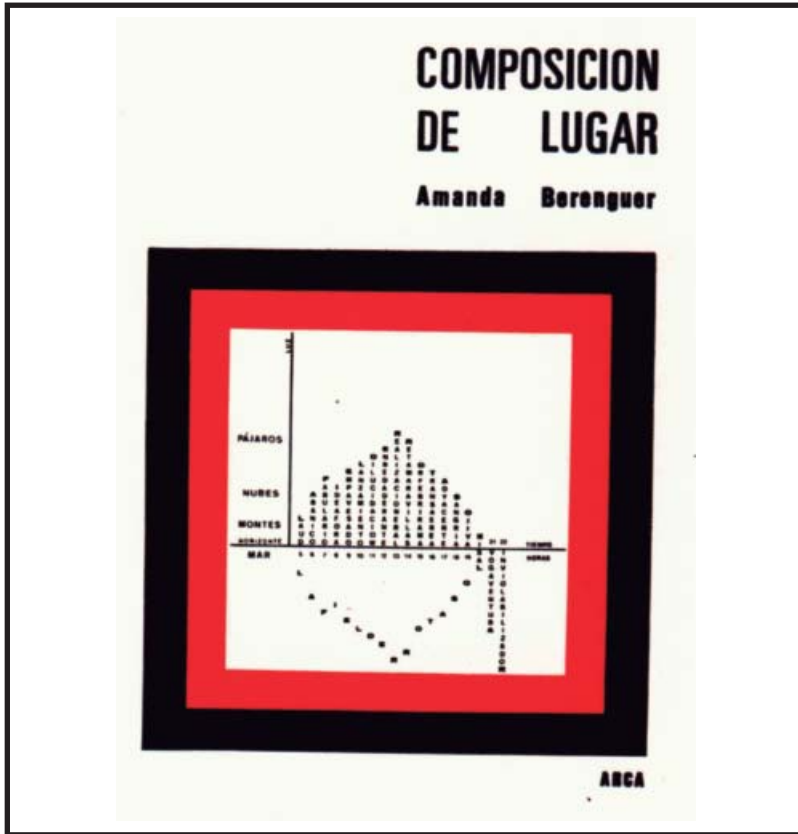


Imagen n° 6: Carátula de la primera edición de *Composición de lugar* diseñada por la autora, donde se reproduce la tercera versión del Décimo cuarto poniente (CN 275).

En todos los ejemplos citados se desestructura la sintaxis lingüística y, abolido el orden lineal, el texto permite distintas lecturas simultáneas. Las palabras se desplazan, el poema se abre, la mirada del lector gira: el movimiento se produce en cada eslabón de la cadena comunicativa.

3. Seguir buscando aperturas

Tengo que seguir buscando aperturas,
para encauzar por ellas la creciente.

Berenguer, Entrevista de M. A. Campodónico,
Aquí, 1984 (EMI 67)

En una entrevista de 1984, Amanda Berenguer declaraba haber utilizado “formas gráficas, poemas visuales” para “tratar de captar de otra manera [...] ese [...] prodigio cotidiano de cambio y permanencia que es la puesta de sol” (EMI 57). Dos años después explicaba que en *Composición de lugar* quiso proponer “una hipótesis sobre la relatividad del encuadre” (EMI 19). En ambas afirmaciones quedan expuestos los dos polos hacia los que se orienta la poesía de la autora uruguaya: por un lado, **el interés por el referente**, presencia “real” que aguijonea la curiosidad de la hablante y dispara el surgimiento del poema, y por otro, **el trabajo constante de la forma**, que implica un trato íntimo con las palabras, sus bordes y sus límites, y habilita la experimentación con los más variados moldes compositivos, nuevos o heredados.

El segundo polo es el más evidente en el poemario examinado aquí, pero eso no significa que en él no esté presente el llamado de la realidad. El motivo de la puesta de sol introduce la pregunta existencial, que invita a reflexionar acerca del paso del tiempo y la fugacidad de todo lo que vemos y hacemos. Como las distintas vistas de la Catedral de Rouen pintadas por Monet, los ejercicios de Berenguer confrontan al espectador-lector con la dialéctica silenciosa de la continuidad y el cambio, lo esperado y lo sorprendente, la angustia por lo perdido y la espera de lo que vendrá. Pero además, como lo revela ya la lectura del primer poniente, detrás del tópico se dibuja una isotopía que apunta hacia otro eje temático: la violencia y el “terror” que ella instala (CN 280).

Si nos atenemos a las fechas atribuidas a cada poniente, los poemas de *Composición de lugar* fueron escritos los días previos e inmediatamente posteriores al golpe de Estado del 27 de junio de 1973, que marcó el inicio de la dictadura cívico-militar que gobernaría en Uruguay hasta 1985. Lejos del idilio apacible, las imágenes de la naturaleza que atraviesan los poemas exponen el dolor y el miedo: “cerca mueren las hierbas” (283); “se hundió el cuchillo” (296) sobre “el agua violada” (284). Se describe el atardecer como “un incendio” (291), el espacio como “una boca / ensangrentada” (287) y la línea del horizonte como un “muro final” (320). Con “los dientes de la noche” (311) sobreviene una época oscura donde “se derrumba quien soy / todo se derrumba” (299). Allí dominan “la sombra el engaño / las pesadillas los murciélagos” (295), y junto al río invisible de los caídos se adivina “otro espectro” (285)¹⁰.

¹⁰ A estos poemas se aplican perfectamente las palabras que Berenguer dedica, en su “Autobiografía”, a los textos

No obstante, frente a tal panorama de desasosiego la hablante poética defenderá, hasta último momento, una zona de esperanza. Leemos en la primera versión del décimo sexto poema, “Poniente sobre el mar del jueves 10 de enero de 1974”:

...
y pasará la luz
por detrás del exterminio
y quedará la luz sobreviviente
única en el más allá sombrío. (339)

Esta actitud se refuerza en el verso “Yo espero lo imposible”, con el que se cierra la primera versión del último poniente —el décimo noveno—. La urgencia del presente imanta los textos y sus versiones, de modo que la apariencia lúdica apenas enmascara la reflexión seria y el compromiso con la realidad social. Dados estos atributos, no sorprende que al momento de su aparición los poemas de *Composición de lugar* despertaran un cálido elogio de Julio Cortázar¹¹.

Nuestra tarea se ha orientado a dilucidar mediante qué estrategias y en qué contexto —personal, poético y político— el poemario analizado de Berenguer explora la visibilidad de la escritura “hasta sus últimos límites, usando elementos aleatorios y cinéticos” (Oviedo 2001: 209). Concluimos, al final de nuestro recorrido hermenéutico, que la tensión que se establece entre los valores gráficos del signo y el espacio en blanco de la página nos instala en **la zona fronteriza de un “interarte”** en donde conviven palabra e imagen. Vástagos reconocidos de la transgresión vanguardista, este tipo de sistemas mixtos o intersemióticos obligan a repensar la literalidad y la materialidad de las obras (Mitchell 1994, Monegal 2003).

El carácter experimental de *Composición de lugar* lo vincula estrechamente con las búsquedas estéticas de los movimientos de neovanguardia. Como la autora lo reconoció desde el principio, la puesta en marcha de ciertos procedimientos está ligada al asombro que le causó una muestra de esculturas cinéticas. Y, por nuestra parte, hemos buscado demostrar **la coherencia de un corpus teórico propio** que antecede y acompaña la producción poética de Berenguer.

que componen la serie *Conversación habilitante*, escritos entre 1976 y 1978: “Los poemas no eran políticos, y sin embargo había miedo intenso en el aire que respirábamos. La fuerza y la violencia generan miedo, y no me da vergüenza confesarlo. La lucha contra el miedo crea anticuerpos, una forma de resistencia sostenida, memorizante, contra el sistema de terror impuesto” (EMI 161).

¹¹ En una entrevista de 1988 Berenguer cuenta que sintió una gran emoción tras recibir una carta de Julio Cortázar en la que éste se refería a *Composición de lugar* (EMI 83).

Con la creciente difusión y aceptación que fue ganando internacionalmente la poesía concreta, **la fusión de poesía y artes plásticas** tuvo un protagonismo sin precedentes en las décadas del sesenta y el setenta del siglo recién pasado. Para nombrar solo algunos hitos, basta recordar la primera muestra de poesía concreta, fonética y cinética organizada por Mike Weaver en 1964, en Cambridge, donde expuso su “poema-máquina”, así como los encuentros regulares de “poesía abierta” que se daban cita en París por esos años (Popper 1989: 115-120). Si nos ceñimos al ámbito hispanohablante, advertimos que en 1966 y 1968 aparecieron respectivamente *Blanco* y *Topoemas* de Octavio Paz. Una actitud revolucionaria nutría los experimentos que realizaba desde fines de los sesenta el movimiento *poema/processo* en Brasil y, durante los setenta, el grupo reunido en torno a la revista *Hora Zero* de Perú, que tanto influyó en la plasmación del Infrarrealismo promovido por Roberto Bolaño en México (Madariaga Caro 2010). A esto se suman las actividades del Equipo Múltiple en España, en cuyo seno se redactó, en 1970, un principio de manifiesto titulado “Hacia una poesía cinética” (Sánchez Durá, Rivas y Bonmatí 2001). Entre los órganos difusores de la “Nueva Poesía”, también es preciso incluir a Ediciones Mimbres, proyecto animado por Guillermo Deisler en Chile, la revista *La Pata de Palo*, dirigida por Dámaso Ogaz en Venezuela, y *Signos e Islas* en Cuba (Padín y Young 2000).

Específicamente en el ámbito uruguayo resulta fundamental la tarea realizada por Clemente Padín, artista, poeta y performer que alentó la creación y difusión de la poesía visual y experimental desde las revistas *Los Huevos de Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) y *OVUM 2ª* época (1972-1975) (Davis s/f). Las acciones de este creador polifacético encontraron eco en las iniciativas llevadas adelante por el grupo Diagonal Cero, conformado por Edgardo Antonio Vigo y otros artistas en la ciudad argentina de La Plata. Padín (2000) se ha referido elocuentemente a las innovaciones en el terrero formal que introdujo la poesía de Amanda Berenguer. En este reconocimiento resulta significativo el hecho de que la autora, por entonces octogenaria, presidió el Encuentro de Poesía Experimental que llevó su nombre, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, en 2008.

En principio resulta plausible afirmar que la etapa estrictamente experimental o neovanguardista de la poesía de Berenguer se prolongó hasta el comienzo de los años ochenta. Permutaciones, repeticiones y diseños del espacio visual aparecen todavía en las series *Conversación habilitante y derivados*, *Trazo y derivados* (1976-1978) y *El tigre alfabetario* (1979)¹². Las variables del color y la letra manuscrita se agregan en

¹² La serie *Conversación habilitante y derivados* fue publicada por primera vez en la revista *Maldoror*, con seudónimo. Luego fue reeditada, junto a *Trazo y derivados* y *El tigre alfabetario* en *Poesías (1949-1979)*.

cinco versiones de un mismo poema en *Arena*, libro editado por el Centro de Artes y Letras de Punta del Este, en 1978. Ahora bien, la lectura del material metatextual (entrevistas, notas, testimonios biográficos) echa luz sobre la existencia de “Círculo reverberante”, un texto inédito que combinaba palabras, colores y sonidos, sobre el que Berenguer afirmaba estar trabajando en 1990¹³. Tales declaraciones nos llevan a pensar que la poeta continuó explorando los vínculos interartísticos en paralelo con la escritura de sus importantes poemarios de los años ochenta y noventa¹⁴.

Al poner el foco en la dimensión visual y cinética de la poesía, cada poema de *Composición de lugar* se revela como “forma impulsiva” (CN 278) que desata el **dinamismo** en tres planos: el de la grafía, el de las imágenes poéticas y el de la lectura activa que debe emprender cada receptor/a. No parece casual que en un momento histórico de gran inestabilidad, donde la sociedad uruguaya vivía bajo constante amenaza, la autora decidiera intensificar los recursos que potenciaban la **“apertura” del poema** (EMI 91). Esta deriva hacia la proliferación de las formas constituye un antecedente de la poesía cinética contemporánea, hermana del arte digital y la poesía electrónica. Pero la apuesta de los textos de Amanda Berenguer va mucho más lejos, puesto que en última instancia ellos apuntan a recordarnos que la poesía, como la vida, solo tiene sentido cuando se experimenta como riesgo, movimiento, aventura.

¹³ En esa oportunidad la autora lo definía como “un extenso poema audiovisual, escrito a tres voces [...] e integrado con poemas gráficos, a los que llamo «árboles de palabras coloreadas»” (EMI 93).

¹⁴ La experimentación, entendida en sentido amplio y ya no como “experimentalismo”, continuaría presente en los libros posteriores: *Identidad de ciertas frutas* (1983), volumen que se inscribe en la tradición objetivista de Wallace Stevens y William Carlos Williams; *La dama de Elche* (1987), el libro más premiado de Berenguer, que propone un viaje al pasado a través de la palabra y sus resonancias en distintas geografías; *Los signos sobre la mesa* (1988), una lúcida reflexión sobre la historia de la tortura y, en particular, sobre su uso en la dictadura militar uruguaya; *La botella verde* (1995), cuaderno que gira en torno a un objeto topológico, la botella de Klein; y *La estranguladora* (1998), poema extenso que explora las violentas mitologías -occidentales y precolombinas- de la muerte. Por otra parte, el presente personal, familiar y social dictará el tono de *Poner la mesa del tercer milenio* (2002); las reflexiones sobre las palabras y la vida cotidiana retornarán en dos series breves, *Las mil y una preguntas y propicios contextos* (2005) y *Casas donde viven criaturas del lenguaje y el diccionario* (2005), en tanto que *La cuidadora del fuego* (2010) presentará un valioso conjunto de poemas sueltos compilados por Roberto Echavarren.

Bibliografía

- BERENGUER, Amanda, *Poesías 1949-1979*, Buenos Aires, Calicanto, 1980.
- *El monstruo incesante: expedición de caza*, Montevideo, Arca, 1990.
- *La estranguladora y dicciones*, grabado y editado en El Estudio SRI por el técnico Pablo Rossa, Montevideo, 1998.
- *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002*, Montevideo, H Editores, 2002.
- BOUSSO, Vitória Daniela, “Nuevos rumbos para el arte digital de América Latina”, en *Revista Todavía*, Número 26, Noviembre de 2011. Traducción de Teresa Arijón. URL: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia29/26.artenota.html>. Consultado el 3 de junio de 2014.
- BRAVO, Luis, *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya, 1950-1973*, Montevideo, Estuario Editora, 2012.
- DAVIS, Fernando, “El archivo Clemente Padín”, Sitio Web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s/f. URL <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-clemente-padin>. Consultado el 6 de junio de 2014.
- DE CÓZAR, Rafael, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.
- GALINDO V., Oscar, “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”, en *Taller de Letras*, Número 52, 2013, pp. 11-37.
- JOHNSON, Kent, “Introduction: A Note on this Portfolio”, Presentación del dossier sobre poesía uruguaya, en *Mandorla*, Número 14, 2011, pp. 192-194.
- KALENBERG, Ángel, “Mercado, gusto y producción artística”, en *América Latina en sus artes*, Damián Bayón (ed.), México, Siglo Veintiuno/UNESCO, 2000, pp. 77-88.
- MADARIAGA Caro, Montserrat, *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.
- MILLÁN, Fernando, “Utopía, transgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español”. Catálogo de la Exposición *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Mayo de 2009. URL: <http://www.artium.org/Portals/0/Exposiciones/Documentos/e71811c2-4d89-47da-ac91-f2fca8fede77.pdf>. Consultado el 27 de mayo de 2014.

- MILLÁN DOMÍNGUEZ, Blanca, “Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española”, en *Experimental I. Estudios*, Raúl Díaz Rosales (ed. y coord.), *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, Número extraordinario, marzo de 2014, pp. 113-140. URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Consultado el 27 de mayo de 2014.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994.
- MOLES, Abraham, “Poesía experimental, poética y arte permutacional”, en *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971.
- MONEGAL, Antonio, “Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Monográfico “Reproducciones y representaciones. Diálogos entre la imagen y la palabra”, Volumen 28, Número 1, Otoño de 2003, pp. 27-44.
- O’HARA, Edgar, *Los manes y desmanes de la Neovanguardia. Poéticas latinoamericanas, 1944-1977*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.
- OVIDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PADÍN, Clemente, “V+V. Lo Verbal y lo Visual en el arte uruguayo. Segunda Parte”, en *Escáner Cultural. El Mundo del Arte*, Número 20, 2000, s/p. <http://www.escaner.cl/escaner20/acorreo.html>. Consultado el 12/10/2011.
- y Young, Karl, *La poesía experimental latinoamericana (1950-2000)*, Colmenar Viejo, Información y Producciones, 2000. URL: <http://boek861.com/padin/indice.htm>. Consultado el 3 de febrero de 2014.
- “Proceso: 40 años”. Ponencia presentada en el *Coloquium Konkretismus*, Universidad de Stuttgart, Noviembre de 2006. URL: http://issuu.com/boek861/doc/clemente_padin_articulos. Consultado el 28 de mayo de 2014.
- PELLEGRINO, Carlos, “Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya contemporánea”, en *Revista Iberoamericana*, Volumen 58, Números 160-161, Julio-Diciembre de 1992, pp. 827-839.
- POPPER, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.
- PUPPO, María Lucía, “Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer”, en *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales “La producción visual de la sexualidad”*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014. Formato CD-Rom, s/p.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 2ª edición, 1984.

- ROMANO SUED, Susana, “Poesía de experimentación: traducción del poema visual «Jetzt», de Max Bense, al castellano”, en *Alforja: Revista de Poesía*, 2008. URL: http://www.alforjapoesia.com/noticias/images/susana_romano.pdf. Consultado el 10 de junio de 2014.
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás, Rivas, Francisco y Bonmatí, Ana (eds.), *Equipo Múltiple (1969-1972)*, Universidad de Valencia, 2001.
- SARABIA, ROSA, “Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas a considerar”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Monográfico “Reproducciones y representaciones. Diálogos entre la imagen y la palabra”, Volumen 28, Número 1, Otoño de 2003, pp. 45-69.
- YURKIEVICH, Saúl, “Otra alborada, otro crepúsculo”. Introducción a *Decimotercera Parte: La nueva vanguardia poética y las narrativas más recientes*, en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, Tomo II, Dario Puccini y Saúl Yurkievich (coords.), México, FCE, 2010, pp. 867-869.

Poesía, subjetividad y memoria en la escritura de Alicia Genovese¹

Alicia SALOMONE

*Universidad de Chile
Chile*

aliciasalomone@yahoo.com

Resumen: El presente trabajo busca proponer una reflexión acerca de los vínculos entre memoria, poesía y subjetividad en la escritura de la poeta argentina Alicia Genovese (Lomas de Zamora, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1953), lo que se lleva a cabo desde un diálogo intertextual entre su producción ensayística y su escritura poética. A los fines de exponer este argumento, me detendré tanto en sus ensayos como en esa zona de su poesía que Genovese desarrolla desde finales de la década de 1990 en adelante, donde el tema de la memoria emerge con mucha claridad e insistencia. Se trata de un rasgo, por otra parte, que no podemos comprender cabalmente sin referir al contexto de producción de la escritura, el que aparece marcado no solo por la manifestación de la profunda crisis socio-política que eclosionaría en 2001, sino por el desarrollo de intensos debates en torno a las memorias sobre el pasado reciente de nuestro país.

Palabras claves: Poesía argentina – Alicia Genovese – Memoria – Subjetividad.

Memory, Poetry and Subjectivity in Alicia Genovese's Writing

Abstract: This work aims to propose a reflection on the relationship among memory, poetry, and subjectivity in the poetry and essays by Argentine poet Alicia Genovese (Lomas de Zamora, Province of Buenos Aires, Argentina, 1953), focusing on the intertextual dialogues established between both textualities. In order to expose this argument, I shall study both the essays as well as the poetry that Genovese has developed since the late 1990s to the present, which is marked by memory as one of its main topics. This is a characteristic, however, that not only responds to the personal options of the poet, but that has to be referred to the context of writing, which is defined, on the one hand, by the deep socio-political crisis of 2001, and, on the other hand, by the development of intense social debates about the memories of Argentine recent past.

Keywords: Argentine Poetry – Alicia Genovese – Memory – Subjectivity.

¹ Este texto se inscribe en el desarrollo del Proyecto RIEMS REDES-DRI/CONICYT Chile N° 130057, del que soy Investigadora Responsable, y del Proyecto Red Interdisciplinaria sobre Memoria Social-Mincyt Argentina Res. 547/13, del cual soy Coinvestigadora.

1. Introducción

El presente trabajo busca proponer una reflexión acerca de los vínculos entre poesía, subjetividad y memoria en la escritura de la poeta argentina Alicia Genovese (Lomas de Zamora, 1953), lo que se lleva a cabo desde un diálogo intertextual entre su producción ensayística y su escritura poética. A los fines de exponer este argumento, me detendré tanto en sus textos críticos como en esa zona de su poesía que se desarrolla desde finales de la década de 1990, donde la interrogación sobre estos temas emerge con claridad e insistencia. Pues si la modulación metapoética es una constante en toda la producción de Genovese, el tema de la memoria, sin estar ausente antes, se hace especialmente visible en las últimas décadas. Por otra parte, se trata de un rasgo que no podríamos comprender sin remitir al contexto de producción de la escritura, el que aparece marcado, no solo por la manifestación de la profunda crisis que eclosionaría en 2001, sino por el desarrollo de intensos debates en torno a la recuperación memoria sobre el pasado reciente de nuestro país².

En esta aproximación al diálogo intertextual entre la escritura poética y el ensayismo crítico de Alicia Genovese parto de la hipótesis de que entre ambas textualidades subyace una relación consistente, que avanza de forma paralela, pero que, como si se tratara de dos brazos de un mismo río, converge en distintas zonas. Entre esos puntos de encuentro, quisiera destacar, por una parte, la común indagación en las condiciones de emergencia y despliegue del lenguaje poético. Por otra, la relevancia que, tanto en la poesía como en la escritura crítica de Genovese, se otorga al sujeto lírico como instancia que resulta indispensable en la representación poética del mundo. El que se configura no solo como una función textual sino como un sujeto con cuerpo y género³ que deja en el poema huellas de una experiencia y memoria individual que son, a la vez, socialmente constituidas⁴.

² Los debates en torno a estos temas se manifestaron especialmente tras los indultos otorgados en los años 90 a los militares que ya habían sido condenados por violaciones a los derechos humanos. Ello tuvo que ver, en gran medida, con la activación de los juicios por crímenes de lesa humanidad en España por iniciativa del juez Baltasar Garzón y, también, con la conmemoración de ciertos aniversarios, entre ellos el de los 30 años del golpe militar, lo que contribuyó a reponer el tema de la justicia en la agenda pública.

³ En la poesía de Alicia Genovese resulta evidente que la concepción de sujeto poético desde la cual se procede no coincide con las perspectivas que lo consideran una mera figura textual, gramatical o trascendental. Por el contrario, la poesía de Genovese enfatiza el papel que los aspectos contextuales tienen en la definición del sujeto lírico, lo que se traduce en una concepción que vemos cercana a la idea de *sujeto incardinado* (sujeto con cuerpo y con género) y performativo que, partiendo de las teorizaciones de Simone De Beauvoir, desarrolla Judith Butler (1988).

⁴ Como explica Maurice Halbwachs en *Les cadres sociaux de la mémoire*, siendo un proceso activo y personal, la memoria siempre involucra dimensiones intersubjetivas, pues se configura desde marcos sociales que se traman con la lengua y contenidos culturales de una comunidad. La memoria debe ser entendida, entonces, como un ámbito donde confluyen lo personal y lo histórico pues, si bien está enraizada en sujetos vivos y actuantes, estos inevitablemente están atravesados por lo social y político, comotambién por las expectativas acerca del futuro. Así, según agrega

De este modo, propongo que en el trabajo creativo e intelectual de Genovese conviven en tensión productiva la creación y el pensamiento, produciendo una retroalimentación mutua. Es una conexión sólida e íntimamente articulada, que deriva en una reflexión crítica que tiene como base la experiencia poética y que, a su vez, decanta en un arte verbal que aparece traspasado, tanto por una inflexión metapoética, como por la presencia de una subjetividad crítica. Esto último se hace especialmente visible en el posicionamiento desde el cual la hablante lírica se aproxima a la realidad desde el poema, buscando encontrar una distancia ideal y un tono distintivo desde los cuales referirse a aquella. Un lugar de enunciación que no puede ser ni tan distante como para cortar los lazos que la unen al mundo y a los otros, ni tan próximo como para ser arrasada por ellos.

2. Reflexiones críticas en torno a la poesía, la subjetividad y la memoria en el ensayismo de Alicia Genovese

El vínculo entre memoria y poesía reconoce una larga tradición en la literatura moderna, que se remonta al romanticismo inglés y, en particular, a la obra de William Wordsworth (1770-1850). En el prefacio a la 2ª edición de sus *Baladas líricas* (1800) Wordsworth define la escritura poética como el resultado, *a posteriori*, de un afecto o emoción intensa que más tarde es “recordada en estado de tranquilidad”⁵. Asimismo, sostiene que dicha rememoración tiene que traducirse en palabras que no debieran perder el contacto con el lenguaje cotidiano, tanto porque este es la expresión de vida de una comunidad, como para facilitar su comunicabilidad⁶.

En un artículo de 2010, titulado “Entre la ira y el arte del olvido: testimonio e imagen poética”, Alicia Genovese recupera las reflexiones de Wordsworth sobre la poesía como evocación experiencial para preguntarse por la relación entre memoria y escritura, sobre todo en la mediación que existe entre la vivencia de un sujeto y su representación escritural. Genovese destaca la lúcida intuición del romanticismo inglés acerca del nexo que une la perturbación afectiva que suelen producir ciertos hechos

Elizabeth Jelin (2002: 19), en lo relativo a las memorias, el tránsito entre lo individual y lo colectivo se produce sin solución de continuidad.

⁵ “He dicho que la poesía es el espontáneo desbordamiento de intensas emociones y tiene su origen en la emoción recordada en estado de tranquilidad: la emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece gradualmente y una emoción, semejante a la que existió ante el objeto de la contemplación, va apareciendo paulatinamente hasta cobrar existencia real en el pensamiento” (Wordsworth, 1999: 85).

⁶ “... los poetas no escriben sólo para los poetas, sino para la gente. Por lo tanto, [...] el poeta debe bajar de esa supuesta altura y expresarse como se expresa el resto de la gente a fin de satisfacer su comprensión intelectual. A esto se debe añadir que mientras esté solamente haciendo una selección del lenguaje real de la gente, o lo que viene a ser lo mismo, escribiendo con precisión en el espíritu de dicha selección, pisa sobre terreno seguro y sabemos qué podemos esperar de él” (Wordsworth, 1999: 77).

Letras, 2014, enero-diciembre, n^{os} 69-70, pp. 101-120, ISSN: 0326-3363

vitales o naturales (la dolorosa inminencia de la muerte o la contemplación de una hoja en su eterno caer, por ejemplo) y la posibilidad de elaborar dicha emoción en la trama discursiva de un poema. En cuanto a la representación, Genovese se detiene en el señalamiento de Wordsworth acerca de que la escritura poética siempre implica una vuelta sobre sí, o segundo momento de la emoción; y que es lo que acontece cuando la emoción primera es conscientemente evocada por un sujeto, o retorna a su campo de experiencia, para ser transformada en materia poética⁷. Por otra parte, Genovese también observa y adhiere a la percepción del poeta inglés sobre la relación compleja que la imagen poética instala entre lejanía y proximidad. Como dice la autora: “Nombrar es establecer distancia, mediatizar, pero también mantener cercanía alojando esa emoción que continúa”. (2010: 74) De este modo, sugiere que observemos el locus, más próximo o más lejano, desde el cual cada subjetividad se vincula con el objeto de su poesía, definiendo una distancia justa que dependerá, en cada caso, tanto del sujeto que enuncia como de la relación que este establezca con su objeto.

Por otra parte, como sostiene Genovese en su libro de 2011, *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, ese procedimiento auto-reflexivo propio de la poesía no se enclaustra en el texto mismo sino que se prolonga más allá de él, al constituirse en el medio desde el cual la poesía puede religar dos formas de experiencia —y conocimiento, agrego— que, en la modernidad, parecieran separarse más y más. Así tenemos, por un lado, una aproximación que aspira a establecer verdades factuales sobre la realidad, que debe someterse a pruebas objetivas. Por otro, un ámbito de experiencia más intuitivo, ligado con la subjetividad y la memoria y, por ende, con la imaginación poética, que produce otro tipo de conocimiento sobre el mundo, al que, junto con Grínor Rojo, podemos calificar como verosímil e interpretativo⁸. Estos dos campos que, al decir de Genovese, resultan crecientemente ajenos en nuestro cotidiano, sin embargo, pueden encontrar un punto de confluencia en la poesía, cuando ella logra ofrecer sus propias representaciones sobre el mundo. Visiones que toman la forma de imágenes que se constituyen en el instante preciso en que la realidad objetiva se ve arrastrada hacia el

⁷ Respecto de la relación entre memoria e imaginación, Paul Ricoeur recupera la extensa tradición filosófica que, desde Platón y Aristóteles, aborda esta conexión, afirmando que la representación del pasado siempre se sostiene en una imagen-recuerdo: “La memoria reducida a la rememoración opera siguiendo las huellas de la imaginación” (2000: 21). Asimismo, con Aristóteles, distingue dos formas esenciales del recordar: *mneme* y *anamnesis*, conceptos con los cuales puede diferencial el simple recuerdo que, como afecto, accede involuntariamente a la memoria, de la rememoración, que es una acción que supone una búsqueda activa por parte del sujeto (2000: 36).

⁸ Reflexionando sobre el problema de la identidad de la literatura, Grínor Rojo (2002) hace una proposición iluminadora, y cercana al planteo de Genovese, al distinguir entre esos discursos que, como el cotidiano y el científico, brindan conocimientos factuales sobre la realidad, reivindicando para sí un “discurso de la verdad”; y aquellos que, como los literarios, aportan un “discurso de lo verosímil”, o de lo que “se parece a la verdad”, desde los cuales se ofrece una interpretación: un “*podiera ser que...* para ese mismo mundo” (Rojo 2002: 99-100).

poema desde una captación subjetiva que la aglutina (2011: 34), materializándose en una representación densificada que tiende a poner en entredicho los sentidos que habitualmente trafican las palabras⁹.

Pues, en efecto, como propone Alicia Genovese, el discurso poético opera desde un lenguaje que tensiona eso que, con cierta ironía, ella llama los discursos *elocuentes* y *eficaces* (los de los *mass media*, por ejemplo), frente a los cuales la poesía opone una capacidad de resistencia que se afirma en una mudez e ineficacia intencionadas. De este modo, la “in-actualidad” de la poesía logra poner en cuestión el tiempo lineal e instrumental, que es también el de la hegemonía, valorizando una experiencia más real aún, como es la del acontecimiento que tiene lugar en el poema. De este modo, la poesía abre paso a una concepción temporal e ideológica distinta, la que, en el sentido que Gilda Luongo (188-190) otorga al concepto instituido por Julia Kristeva, conlleva una *[re]vuelta* de la subjetividad que está asociada a un retorno rememorativo y crítico del pasado.

Por lo tanto, desde ese lugar de impugnación de lo establecido que desde el romanticismo en adelante suele reivindicar para sí la poesía moderna, esta no puede sino instalar una palabra oscura. Un habla que, como afirma Genovese, elude la transparencia (aparente) que detentan otros discursos sociales, evidenciando las políticas hegemónicas desde “el fantasma del exilio o de la marginalidad” (2010: 212). De esta manera, asumiéndose como un discurso de la negatividad y la resistencia, es decir, como una enunciación crítica donde no hay lugar para el olvido, la poesía emerge como un espacio idóneo para la rememoración y la reflexión crítica, apelando en este ejercicio a la intensidad de una voz opaca y a un silencio intencionado que, como dice la poeta, es “tachadura de sentido más que ausencia” de palabra (2011: 19).

3. Subjetividad, memoria y metapoesía en la escritura poética de Alicia Genovese

Como decíamos en un comienzo, la trama discursivo-ideológica que liga subjetividad, memoria y poesía atraviesa no sólo el ensayismo sino también buena parte de la poesía de Alicia Genovese, particularmente en esa zona de su obra que se inicia a finales de la década de 1990. Esa conexión se expresa en una escritura en la que destaca, no sólo la referencia a la memoria como tema, sino un énfasis reflexivo que recorre gran parte de los poemarios. Es una inflexión que tiene como nudos principales la inte-

⁹ Como dice Genovese (2011: 19-20), el *arrastre subjetivo del poema* no tiene que ver con la elección de una determinada persona gramatical o con eludir la objetividad. Debe explicarse, más bien, como la resonancia que produce la lectura al generar un encuentro o empatía entre hablante y lector, que este suele experimentar como un efecto de deslumbramiento.

rrogación sobre la poesía, sus procedimientos y elementos constitutivos, incluyendo la relación entre memoria e imagen poética, así como sobre los marcos y condiciones a través de los cuales la voz poética podría ser articulada.

Como ya anticipamos, en esta poesía destaca el papel que asume el yo lírico y el modo en que sus actuaciones son analizadas desde dentro del texto mismo. Se trata de una figura muy presente en la escritura, que aparece caracterizada por la posesión de una mirada aguda y una sensibilidad alerta. Son condiciones desde las cuales la hablante registra el entorno y se ausculta a sí misma, preguntándose al mismo tiempo por los nexos que la unen con los otros. Por lo tanto, no es frecuente que la veamos posicionada de modo aislado o solipsista sino que, por el contrario, constantemente destaca los vínculos que la conectan con quienes la rodean. Entre dichos vínculos, hay que mencionar, por una parte, los nombres de la larga tradición literaria y cultural que la antecede, y que aparece aludida de múltiples maneras en los textos. Y por otra, a las figuras de aquellos con los que mantiene relaciones próximas y por ende más complejas en tanto son los seres con los que comparte el espacio íntimo o el ampliado, aunque igualmente propio y conflictivo, de la comunidad social.

Así, desde la trama intersubjetiva que define a la hablante en esta poesía, la conexión con la memoria tiende a proyectarse de manera muy directa. Pues si algo queda claro en el trabajo poético de Alicia Genovese es que ni el yo ni el mundo responden a su propia unicidad e inmediatez, sino que se constituyen desde el sedimento histórico que los ha constituido en lo que son. Teniendo en mente esta concepción es como se hace comprensible la disposición que suele llevarla tras las huellas genealógicas que sustentan sus vivencias y actuaciones presentes. Lo que se expresa en una subjetividad bifronte que, anclada en el presente, suele volver la vista hacia el pasado para reencontrarse con esas escenas que, condensadas en imágenes muchas veces fugaces, retornan para resignificar de mejor modo lo vivido.

Desde estas coordenadas, me acerco a los tres poemarios de Alicia Genovese que revisaré a continuación, a los que, más allá de sus diferencias, veo ligados por una común indagación en torno a la escritura, la subjetividad y el trabajo con la memoria. Dichos poemarios son: *El borde es un río*, de 1997; *Puentes*, de 2000; y *Aguas*, de 2013.

3.1. Lenguaje e identidad poética en *El borde es un río* (1997)

En este libro, la indagación en la subjetividad y en el lenguaje se anudan en el discurso de una sujeto que se mira a sí misma, indagando en el lugar que ocupa dentro de la red vincular en que está inmersa, y que se extenderá hacia atrás, en el final del texto, en una reflexión por donde ingresa la historia familiar y colectiva que la ha llevado a ser quien es. Así, en las secciones centrales del libro, que son las más extensas

(La opulencia y La rompiente), descubrimos a una hablante que reflexiona sobre la trayectoria de una relación de pareja que transita desde la unión amorosa a la progresiva disolución. Dice la hablante:

Casa desprovista
Y vacíos circulantes
En internalizados ademanes
De disponer las sillas, los cubiertos
En exceso (1997: 43)

En ese mismo encuadre, la vemos sobrellevando el doloroso vacío que sigue a esa ruptura; el que no logra ser aliviado ni siquiera por la presencia de una hija pequeña que duerme, ajena al descarnado escrutinio que la madre hace de sus vivencias, revisándolas desde una distancia crítica:

¿justifica el breve goce,
el arduo cruce, el abandono de sí?
Si la alegría filial
tapa una hondura desolada
¿verderará en su raíz
algún deseo? (1997: 41)

Como descubre María del Carmen Colombo (1997) en su comentario del libro, lo que prima en el poemario es la puesta en escena de una figura de mujer que ensaya movimientos de lejanía y proximidad, templando sus lazos entrañables en un intento por permanecer vinculada, pero sin devorar ni ser devorada. Me parece lúcida la apreciación de Colombo al destacar el carácter performativo que adopta esta subjetividad y su énfasis por encontrar un modo de articular relaciones nutricias, diferenciadas del patrón alienante que suele estructurar los vínculos más íntimos en la sociedad contemporánea.

Coincidiendo con esta perspectiva agregaría, por mi parte, que dichas actuaciones de la hablante descubren, en su mismo despliegue, una búsqueda de reconocimiento del espacio propio, lo que entiendo desde la doble acepción del término: de reconocer y reconocerse¹⁰; es decir, de explorar en nuevas posibilidades para la subjetividad y también de ser aceptada en esta opción identitaria. Es un deseo que si, por un lado, se expresa en la necesidad de establecer límites respecto de aquellos ante los cuales la hablante se construye (sea como pareja, madre o hija), por otro, ilumina un anhelo más íntimo y poderoso, que remite a una subjetividad que la hablante nombra como “sin

¹⁰ El diccionario de la RAE define *reconocimiento* como la “acción y efecto de reconocer y reconocerse”. Cfr, <http://lema.rae.es/drae/?val=reconocimiento> (consulta del 23.8.2014).

Lugar que se aquieta
cuando el ojo conceptuoso
abstrae:
[...] lugar incierto
en la abertura del ojo incitado
que pone el paisaje a brillar
abstracciones y pigmentos
con una luz espejeante,
la historia personal [...]
No hay distancia correlativa o contraste
sino injerto:
la veladura íntima
resplandeciendo en estas hojas. [...] Reflexivo,
conceptual el trayecto
inexplicablemente
lírico [...] (1997, pp. 11-12)

Como anticipábamos más arriba, sin embargo, los escenarios en los que se mueve la hablante en este texto no se reducen a su entorno y vínculos inmediatos, y ello se manifiesta en la última sección del texto: la vuelta, en una apertura en el tiempo y el espacio que la lleva hacia atrás en la historia familiar. Lo que se traduce en el gesto de volver el rostro y de asumir una búsqueda de carácter genealógico que le permitirá a la hablante enlazar las propias vivencias con las de quienes la antecedieron (sus padres) y con quien constituye su inmediata proyección en el futuro (su hija). De este modo, desplazándose en distintas direcciones, los recuerdos de la hablante van y vienen desde el presente hacia atrás y hacia delante, a partir de lo cual, por un lado, conecta sus emociones y deseos (“Soleado”) con los de una niña que podría ser la hija o ella misma en el pasado (“La soledad creadora”, “Acuario”). Y por otro, tiende un puente con las dos figuras parentales, las que son recuperadas en sendas imágenes-recuerdo que se perciben trascendentes para la sujeto que enuncia los poemas. Ellas son, de una parte, la rememoración de la alegría de la esforzada madre en el día del retorno al hogar natal que ha quedado lejos, en Italia (“La casa en la colina”); y de otra, la evidencia del amor del padre, que la hablante recupera en una escena de su infancia donde lo recuerda subido al techo de su auto para alcanzar en un árbol la flor que su hija necesita ese día en el colegio (“Camino negro”).

3.2. Subjetividad, memoria y escritura en *Puentes* (2000)

En este libro, conformado por un largo poema dividido en fragmentos que se organizan en dieciséis grandes bloques, a los que siguen una igual cantidad de fotos tomadas por la propia autora, Alicia Genovese retoma el diálogo entre poesía y visualidad, ya comentado a propósito de *El borde es un río*, para abordar la relación que es posible establecer entre subjetividad, memoria y escritura. Se trata de una reflexión poética que la poeta condensa en la imagen metonímica de esos puentes que unen las orillas del Riachuelo y que se simbolizan en el texto como auténticas plataformas del tiempo y del espacio, definiendo eso que María Lucía Puppo nombra, bajtinianamente, como un “espacio germinal que dispara otros tiempos que imponen los recuerdos” (2013: 106):

Sobre estas plataformas
el tiempo se desata:
cercano el ayer, el futuro
se toca
y el espacio-tiempo del puente
es un punto estallante de carga y descarga (2000: 23)

Como sostiene América Salinas, el puente es una imagen que se configura en la triple articulación del referente material, el trabajo del lenguaje poético y la representación fotográfica (Salinas, 2014). Se trata de una imagen que no solo convoca recuerdos socialmente compartidos, que se van diseminando a lo largo del texto en la mención a los nombres que ellos tienen y han tenido a lo largo de su historia: “Puente Avellaneda, Pueyrredón / Puente Alsina cambiado el nombre / en los mapas” (2000: 9). Sino que, al mismo tiempo, se constituyen en una plataforma o instancia simbólica que hace posible el desplazamiento de la hablante por distintos momentos de su vida, definiendo a la vez el lugar sólido y frágil, precario y nómada, en el que radica su identidad presente:

El puente es el lugar del nómada
la única construcción que se permite
su fuga, su vida
su salvoconducto (2000: 15)

Dureza aplanada
que no resiste
si un susurro
se filtra
y abre
un puente (2000: 30)

Como se desprende de lo dicho, *Puentes* es un poema atravesado por una definida pulsión autobiográfica, que toma la forma de un relato desplegado desde la voz de una mujer adulta que, conmovida por la debacle social de fin de siglo, encara un trabajo de rememoración personal que inevitablemente se va imbricando con los hitos del relato familiar y colectivo. De este modo, los recuerdos infantiles de los cruces con la madre por los puentes suburbanos se trasladan con los puentes levantados para impedir el paso de los obreros en la resistencia al golpe del '55:

Puente Alsina atravesado
Desde la ventanilla del trolebús
Con los ojos de nena saltones
Cinco años, seis
La madre hacía malabares
Con los paquetes de costura
[...]
me contaban cómo en el '55
levantaron los puentes y paraban
a los obreros encolumnados
que venían de curtiembres
y frigoríficos del sur (2000: 12-13)

En otros episodios, se recuperan la ilusión juvenil que retorna con el recuerdo de unas vacaciones en la playa y las experiencias universitarias de los años setenta, hasta alcanzar los tiempos oscuros de la dictadura, delineados en la sinécdoque de una ciudad que se deshace en persecuciones y huidas, en el miedo instalado por doquier y en la sospecha de vivir en una urbe cercada por antros donde tienen lugar detenciones clandestinas:

A la pensión de San Cristóbal fueron
de civil, de casualidad
no estaba y ese mismo día
me mudé, dormí
en casas de amigos
que después fui perdiendo
Alrededor se deshacía
el espacio urbano
en centros y campos inhallables
de detención (2000: 18).

El movimiento del poema, homólogo al de la memoria de la hablante, nunca se detiene y así llegan los tristes años del inicio del milenio: los del desencanto, la corrupción y miseria, y junto con ello la tentativa infausta de borrar la memoria de los muchos traumas padecidos. Es este un tiempo, sin embargo, que no se entrega fácilmente a esos designios y, por el contrario, se resiste a eliminar las huellas del pasado, produciendo en cambio el retorno de esas historias y relatos arbitrariamente negados. Es este proceso, individual y colectivo, el que la hablante del poema metaforiza en la imagen de las turbias aguas del Riachuelo, esas que no puede deglutir los desechos industriales, y que operan como un espejo donde reflejar una memoria del dolor y la amargura que no quiere desaparecer del espacio urbano ni pueden tampoco diluirse en la conciencia de la propia hablante:

Agua grasosa que no absorbe
el desecho químico. Amargor
que queda flotando en la superficie
como en el cuerpo
lo inasimilable (2000: 9)

Napas geológicas de la memoria
en la napa oscura del río, mezcla
donde no llegan grandes obras
de saneamiento
y ninguna partida es concluyente

Manchas de brea y plomo
paisaje quemado que tiembla (2000: 11)

Con el temple tranquilo de quien ha logrado sobrevivir a una catástrofe, la hablante del poema se deja llevar por los movimientos del puente y, concluyendo el trayecto memorioso que ha hecho por los distintos hitos de la vida, reaparece en el estado de serena madurez que se atisba en el presente enunciativo del poema. Pues, no cabe duda, pese a lo complejo del entorno, este presente también tiene sus dones y, entre los mejores, está el que le acerca la poesía. Una vivencia epifánica en la que se sumerge, como en una espiral envolvente, para reeditar el mundo desde la palabra o el ojo de una cámara, en la espera de esa imagen que habrá de surgir del encuentro fortuito entre una sensación imprevista que acerca un recuerdo, una palabra o un sonido; vivencia que permitirá religar lo antiguo y lo presente, lo personal y lo histórico, lo estético y lo político, en ese tipo particular de confluencia que solo puede acontecer en la poesía.

escribir;

paso ralentado,
lejanía que se acerca
en su espiral envolvente
y se imprime
en la línea activada
sobre el papel. Es un espacio
cóncavo, un sombreado
que escapa
de lo escrito,
suave carbonilla
que se abre y es retorno,
smog remanente y forma
imprevisible, desgaste
sobre el hierro forjado
de los puentes (2000: 44)

La poesía se constituye, así, en el lugar de convergencia de lo vital y lo creativo, donde se unen en relación estrecha la experiencia, la memoria y la imaginación poética. Por eso mismo, es también el ámbito idóneo para desplegar otro ejercicio no menos importante, como es el traspaso de memorias. Un acto poético, que es también ético y político, que la hablante asienta en el final del texto, mediante una imagen que nos la muestra caminando, de la mano de su hija, en el inicio de un relato que, aunque sea inevitablemente provisorio, no dejará de rehacerse en cada intento.

interior de una banda sinuosa
que también es superficie, riel infinito
cinta de Moebius. Resonancia
hacia una dimensión inapresable
como la levedad absoluta
sobre los puentes

de la ira y el sueño se vuelve
del suelo minado
y el ansia, empieza
un puente (2000: 45)

3.3. Lenguaje, sujeto y memoria en *Aguas* (2013)

Concluyo esta revisión de los textos de Alicia Genovese con el libro que ella publica en 2013 y que, al igual que los dos anteriores, también se ve surcado por una reflexividad metapoética. La que, en su caso, se articula, por un lado, desde una interrogación sobre el lenguaje y su estatuto y constitución problemática, y por otro, desde la indagación en las condiciones que habilitan la enunciación poética y, en particular, en el sujeto que la hace posible. Así, desde un doble símil entre agua y lenguaje, y entre la dicción poética y el esfuerzo del nadador que quiere vencer la fuerza del océano, la hablante va explicitando las múltiples tensiones y avatares a que se enfrenta quien produce esta poesía. Un ser que, al igual que un atleta, deberá maniobrar entre las posibilidades que le ofrece ese mar de palabras que es el lenguaje y las duras exigencias que él mismo le impone, probando su resistencia ante una labor de resultado incierto.

Una de las problemáticas que resuenan en el texto se vincula con la entidad de ese lenguaje que se metafORIZA como un agua heterogénea y turbulenta, aludiendo a su materialidad compleja y peligrosa. Es un elemento que, además, arrastra un pesado sedimento histórico, con y contra el cual deberá afinar sus estrategias incluso el más experimentado constructor poético:

Los nadadores de aguas abiertas
hablan del agua, incansables;
la diferencian, la asocian
como si persiguieran un rastro infinito.
El agua que describen no es sólo agua,
entre el pedregullo y las arenas
se carga de sólidos
entre las corrientes toma la fuerza
de un animal prehistórico.
Más densa, más liviana, amarga, abrazadoramente cálida.
El agua en que se sumergen
nunca es la misma,
pero no repiten, encarnan
precarizada la frase de Heráclito.

Conocer y templar el instrumento, apropiarlo y moverse entre sus capas con la liviandad del delfín o la pesadez de un animal arcaico, encontrar un ritmo que permita articular un tono propio, son las tareas del trabajo poético que explicita la hablante en este texto. Pues, al igual que el nadador de aguas abiertas, si ella no es capaz de encontrar una cadencia justa, corre el riesgo de verse sobrepasada por la fuerza de las olas.

Por otra parte, también deberá encontrar esa resonancia que su voz requiere, dado que lo que procura es instalar en el poema una palabra que se sabe disidente: un tipo de dicción poética que, sólidamente anclada en el contexto de su época, se dibuja sobre el fondo de una historia que aún pesa para, desde allí, otear un horizonte diferente que aún está por escribirse. Puesta en esa encrucijada, no puede extrañar que la hablante del poemario aguce la vista para descubrir los indicios de los nuevos conflictos del presente: la ruina del paisaje, el deterioro de la vida de los seres del planeta, la necesidad urgente de imaginar un nuevo futuro de esperanzas.

Una escena del fin del mundo
en un fotograma del cine catástrofe:
tierras invadidas por un agua
que arrasa las costas
y en el océano vasto
miles de nadadores;
[...]
No te lleves agua
la orilla de los pescadores,
sus barcas bíblicas,
el Delta con sus botes despintados
entre los arroyos silenciosos; (2013: 62)

No obstante, al tiempo que proyecta su mirada hacia delante, también insiste en probar un necesario recorrido inverso: esto es, volver la mirada hacia el pasado, cuyas secuelas, ancladas en tenaces vestigios materiales, permanecen en una memoria del agua en la cual el olvido no es posible.

Una memoria envuelta en aguas,
un relato que no descansa
y no deja de hacerse a cada intento [...]

He visto con la inclinación
de las medusas,
las cabezas blancas de los represores
en el banquillo de los acusados;
casi calvas, algo cínicas,
sin una fibra de retrainamiento.
[...]
Sopla mi furia

Esta memoria, que vuelve con furia a la conciencia de la hablante, en su palabra no puede sino aparecer como poesía, pues los múltiples relatos que atraviesan este texto

nunca se narran ni explican desde causalidades rígidas ni derivan en respuestas ciertas y rotundas. Por el contrario, esas memorias se articulan desde los múltiples fragmentos que se recuperan en el cruce azaroso entre la demanda más acuciante del presente: la justicia, y aquellos restos sumergidos que, de pronto y sin razón aparente, logran salir de vuelta a la superficie. De este modo, es el agua, como imagen que nombra el inconsciente individual, pero también el de la imaginación poética¹², la que entregará en el poema esos elementos con los que reescribir historias inconclusas y subjetividades suprimidas, dando lugar, en ese mismo acto, a un tipo de restitución a través de la memoria que es, también, una forma de justicia.

Esto último es, precisamente, lo que se materializa en el poema donde se relata el hallazgo del cuerpo de la madre de Ana, una mujer cuyos restos son devueltos por las aguas del océano tras treinta años de desaparición. Se trata de un cuerpo que reaparece y de una vida y una trayectoria que también es recuperada gracias a la memoria del agua que no depende de las determinaciones arbitrarias de poderes ajenos a ella, sino que parece responder a un *ethos* más profundo, que tiene como sustento primordial un elemental derecho de justicia.

El agua devuelve
lo que no le pertenece,
caparazones rotos que ya son tierra,
la vértebra de una ballena
como un dios extinto.
La marea devolvió cuerpos
tirados al océano,
el de la madre de Ana
con el oleaje, desconocida
en la playa de Santa Teresita.

4. Conclusiones

Este trabajo tuvo por objetivo poner de manifiesto los diálogos intertextuales que vitalizan mutuamente la producción ensayística y la escritura poética de Alicia Genovese, abordándolos, en particular, desde la relación que ambas textualidades explicitan entre la subjetividad, la memoria y la poesía. Como dije en un comienzo, y espero haber demostrado en este estudio, en la escritura de Genovese la conexión entre poesía y memoria excede su consideración temática para dar cuenta de una reflexión más amplia que pone en relación la experiencia, los trabajos de la memoria y las

¹² Las asociaciones entre la imagen del agua, el inconsciente y la imaginación poética están sugeridas en el texto de Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*.

formas que puede adoptar su plasmación poética. Por otra parte, esta reflexión también se halla conectada con una interrogación, que vuelve una y otra vez al texto, en torno a las coordenadas básicas que hacen posible la enunciación poética. Lo que observamos, especialmente, en los acercamientos que se producen a distintas problemáticas, entre ellas, la figura del (de la) sujeto lírico (a) y la relación que este establece con el tema de su poesía, el ritmo y tonalidad de la voz. Y también, otras como la conexión que se postula entre la emoción vivida, el recuerdo de esta y la plasmación de imágenes específicas que permitirán la reconfiguración de aquella en la escritura.

En el ensayismo crítico de Genovese, estas reflexiones se despliegan en diálogo crítico con las proposiciones que, en el romanticismo temprano, expuso el poeta William Wordsworth y a partir de las cuales la escritora argentina expande sus propios hallazgos teóricos. Entre estos, sin duda, destacan la problemática de la distancia entre sujeto/objeto y la definición del llamado “arrastré subjetivo del poema”, un concepto desde el cual nos insta a pensar en esa correspondencia que se establece entre poesía y mundo, asumiendo que este último ingresa en la escritura pero siempre desde una captación eminentemente subjetiva. Un rasgo que diferencia a la poesía, en términos estéticos como filosófico-políticos, del modo en que otros discursos se refieren a la realidad y a la experiencia que los humanos podemos tener de ella.

En la poesía de Genovese estas preocupaciones también son tematizadas y reciben tratamiento estético desde una escritura que está atravesada por una inflexión metapoética claramente establecida, dentro de la cual sería posible delimitar ciertos ejes. Por un lado, la fuerte presencia que allí tiene la figura del (de la) sujeto lírico (a), el (la) que aparece como artífice de la recreación poética del mundo. Una figura que, lejos de dibujarse como una subjetividad aislada, siempre se presenta en relación con otros y con la mirada puesta en el escenario colectivo, procurando hallar en el pasado las huellas que permitan develar las definiciones que la realidad asume en el presente.

Asimismo, otro de los ejes sobre los que descansa esta escritura es la reflexión en la propia poesía, donde destaca la preocupación que tiene Genovese acerca de las condiciones que hacen posible la enunciación poética. Por un lado, ello se plasma en una multiplicidad de imágenes que, como la del puente o la de las aguas del océano, permiten nombrar la experiencia poética y develar sus elementos, procedimientos y riesgos. Pero, por otro lado, dicha reflexión también emerge en el diálogo persistente que la poesía de Alicia Genovese instala con los regímenes de artes afines, en especial con la visualidad. Un diálogo que aparece aludido en los tres poemarios revisados, tanto para delinear, entre sombras, a la figura de una hablante poética que no quiere desaparecer de la superficie textual, como para remitir a la vinculación inevitable que esta

subjetividad instala con la memoria y también con la imagen poética. Como dice la poeta en *Puentes*:

Un clic de cámara
sobre el Riachuelo, fotografías:
férreos espacios familiares
en una luz ajena;
solo a veces
el foco
consigue dar con el sombreado
de la memoria (2000: 37)

Bibliografía

Bibliografía de la autora

Ensayo:

GENOVESE, Alicia, “Entre la ira y el arte del olvido: testimonio e imagen poética”, en *Recordar para pensar - Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, Santiago de Chile, Ediciones Böll Cono Sur, 2010, pp. 69-76.

———, *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Poesía:

———, *El borde es un río*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1997.

———, *Puentes*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2000.

———, *Aguas*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2013.

Bibliografía general

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista* N° 18 (1998), pp. 296-314.

COLOMBO, María del Carmen, Comentario de contratapa a Alicia Genovese, *El borde es un río*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1997.

JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925, Recurso on-line http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf (consultado el 11-02-2014).

LUONGO, Gilda, “Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidad/lazo social I”, en *Aisthesis* N° 51 (2012), pp. 185-201.

Poesía, subjetividad y memoria en la escritura de Alicia Genovese

- PUPPO, María Lucía, *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- ROJO, Grínor, “La identidad y la literatura”, en *Caligrama* N° 7 (2002), pp. 79-202. Recurso on-line <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/358/312> (consultado el 11-02-2014).
- SALINAS, América, “Recordar en dos lenguajes. Poesía y fotografía en *Puentes* de Alicia Genovese”, en Alicia Salomone (editora), *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur, 1960-2010*, Buenos Aires, Corregidor, 2014, en prensa.
- SHOWALTER, Elaine, “Feminist Criticism in the Wilderness”, *Critical Inquiry*, No. 2 (1981), pp. 179-205.
- WORDSWORTH, William, “Prólogo a *Baladas líricas*” (Preface to Lyrical Balads, 1800, 1802), edición bilingüe, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández, Madrid, Hiperión, 1999.

“No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos”: Olga Orozco o la autofiguración desde la muerte

Sebastián URLI

*Universidad de Pittsburgh
Estados Unidos de América
lacasilladeseba@gmail.com*

Resumen: Este artículo se centra en las estrategias de autofiguración que la poeta argentina Olga Orozco propone en el poemario *Las muertes* (1952). A partir del análisis del retrato de otros yo (ficticios o reales) y del estudio detallado del último poema del libro titulado significativamente “Olga Orozco”, el poemario de Orozco no sólo problematiza los límites entre realidad y ficción y entre un yo-uno y un yo-múltiple sino que también reflexiona sobre los alcances del poema en tanto epitafio y de la muerte como zona liminal que al mismo tiempo que atenta contra la posibilidad de un sujeto lírico determinado, y de ahí la necesidad de la des-figuración en otros y de la aniquilación, potencia, sin embargo, la figura de un yo autorial que, aunque no sea más que desde el gesto del epitafio, reclama y obtiene en dicho proceso su autoridad enunciativa y su identidad poética.

Palabras claves: Literatura argentina – Poesía – Autofiguración – Olga Orozco.

“We Were not Bequeathed letters, nor Weddings Rings, nor Pictures”: Olga Orozco or Self-figuration from Death

Abstract: This article studies the self-figuration process that the Argentine poet Olga Orozco develops in her book *Las muertes* (1952), and specifically in its last poem, “Olga Orozco”. By portraying other lyric subjects (both real and fictitious) the book by Orozco not only problematizes the limits between reality and fiction and between a fixed-I and a multiple-I, but it also rethinks the possibility of understanding the poem as an epitaph and as a dynamic zone. And although this peculiar self-figuration process, from and against death, posits the annihilation of the poetic self, it also stimulates the creation of a figure of the self-as-author. This figure, by portraying others and questioning his or her own identity, claims for its “enunciative authority” and develops its poetic identity.

Keywords: Argentine Literature – Poetry – Self-figuration – Olga Orozco.

En su introducción a su libro *Héroes sin atributos* escribe Premat que el autor

es otro yo que organiza, establece, determina, delimita, y por supuesto, significa. Un otro yo que funcionaría tanto para la persona que escribe como para la persona que lee. Leer es, a la vez, confrontarse con un discurso y con un origen del discurso, origen que es simultáneamente ideológico e imaginario. En el funcionamiento textual siempre estaría en juego un otro ideal o un otro proyectivo, que permite la existencia del texto; esa otredad tiene que ver con identidades fantasmáticas del lector y del escritor (25).

Ahora bien, cabe preguntarse qué ocurre con estas identidades fantasmáticas cuando se conforman a partir no sólo de una confrontación con un origen del discurso literario y con un otro ideal sino desde y contra la presencia de seres ausentes y de la muerte, límite último de toda representación. En 1952 Olga Orozco publica su segundo libro de poesía intitulado justamente *Las muertas*. En él la poeta argentina se centra en la recreación del vínculo con la muerte de múltiples personajes, muchos de ellos de la tradición literaria aunque algunos son de invención propia, para finalizar con un autorretrato en el que se figura desde la muerte y como otra.

Ya en la presentación del poemario, en el poema homónimo que funciona como una introducción general a los casos puntuales que vendrán luego, Orozco escribe, tras aclarar que son muertos sin flores que no nos legaron retratos ni cartas, “Por eso es que sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida” (75), lo cual inscribe la posibilidad de la autofiguración en un marco comparativo (se autodefine desde y contra los otros) pero también peritemporal y periespacial o, si se prefiere, por fuera del tiempo y el espacio cotidianos. Respecto a esta posibilidad de enunciar desde la muerte y acerca de ella explica Zonana, aunque no en relación con este poemario en particular sino con los poemas de Orozco en general, que en el poema “anuda presente, pasado y futuro, prueba otras personalidades, convoca a personas amadas y arrebatadas por la muerte, explora, como observadora microscópica y obsesiva, los accidentes de su corporalidad. La poesía puede ser pensada como un espacio donde todo es posible y donde todo sucede” (413). No obstante, el hecho de recrear la vida de otros personajes, literarios o no, y de convocar a personas amadas que ya no están no implica negar la presencia de una voz autorial precisa y determinante que recurre a estos otros rostros para tratar de definirse (y de definir su poética) desde y contra ellos en un proceso que oscila entre la identificación con el otro y la singularización. Así para Legaz, “en la mayoría de los poemas del libro, ese yo lírico puede, aunque sea mínimamente, asociarse con el de la autora, si bien no ocupa el lugar central como en la obra anterior” (53). Y agrega, además, que en algunos poemas el yo entabla un diálogo con el tú para exhortar o reflexionar sobre las circunstancias de su fin, se dirige a una audien-

“No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos”: Olga Orozco o la autofiguración desde la muerte

cia y le otorga detalles del personaje en cuestión o se presenta como un yo-nosotros comunitario.

Cristina Piña, por su parte, describe los desdoblamientos del sujeto que acontecen en la poesía de Orozco y argumenta que dichos desdoblamientos

no impiden que el yo se manifieste en la gran mayoría de los poemas como una subjetividad básicamente unitaria desde la cual se emite el poema, trazándose un universo imaginario que lo tiene como centro y que está marcado por la nostalgia, la experiencia de la pérdida y la fragilidad del amor. Es decir, que si bien el yo se experimenta como dividido y esa vivencia implica la angustia por lo inalcanzado y lo inalcanzable, hay un aspecto en el que tal desdoblamiento representa una apertura y un enriquecimiento del yo, así como un camino hacia la trascendencia (153).

Más allá de la generalidad del planteo y de la ambigüedad del término trascendencia, resulta interesante pensar que pese a la multiplicación y la proliferación de sujetos que afectan al yo, este persiste en tanto presencia autorial detrás de las vacilaciones o proyecciones. De todas maneras, y como la propia Piña señala, en *Las muertes* se produce un cambio (para la estudiosa argentina radical) “pues la voz poética, además de casi anularse en el diálogo con textos o personajes de autores célebres en reescrituras que funcionan como homenaje a ellos, asume la voz de varios” (153). Ya sea mediante la enunciación desde una primera persona del plural en la que la yo lírico se pierde o desaparece, o desde un yo que apenas se vislumbra en el diálogo con el personaje literario de que se trate o desde una primera persona del singular que llega casi a la impersonalidad, el yo en este libro, según Piña, tiende a anularse o ser anulado. Aun así dicha disolución no impide que Piña manifieste que “las diversas identidades que desplazan al yo poético comparten la condición del arte y la leyenda, configurando la «mitología contemporánea» que se propuso fundar la autora, según lo reconoció en diversas entrevistas” (153). Lejos de intentar verificar si realmente Orozco funda una mitología contemporánea, lo que quisiera realizar a continuación es un breve análisis del poemario con el fin de observar cómo funciona la autofiguración en un texto que se supone rinde homenaje a otros yo y en el cual, sin embargo y como vimos al principio cuando citamos el poema homónimo, dichos yo no escapan ni se desvinculan de un yo que hacia el final del libro tomará el nombre de Olga Orozco. Si bien soy consciente de que hay múltiples referencias a la literatura universal (principalmente de corte europea), no me interesa trabajar los intertextos en su especificidad¹ sino más bien explorar qué ocurre con la voz del yo lírico y con la autofiguración practicada cuando

¹ Para ello el lector puede consultar el trabajo de Legaz. No deja de llamar la atención, sin embargo, la presencia detrás del proyecto poético de un intertexto fundamental que quisiera destacar: *The Spoon River Anthology* de Lee Masters, que influirá luego a poetas como Gelman.

dicho proceso se ejecuta desde la comparación con otras voces, en la que el epitafio final quedará incluido como cierre, esto es, como última voz que se lee, y desde una enunciación que se presenta desde la muerte.

Este tema, el de la muerte, se inscribe dentro de un marco más amplio, el de las tensiones presencia-ausencia y presentación-representación. Como indica Karen Mills-Courts en su intento por exponer los puntos en común de dos figuras en apariencia tan disímiles como Derrida y Heidegger:

Underneath all the ‘noise’ in the Derridean ‘play’ of trace, difference, errance, and representations of representations, lies the silence of the empty pit, which generates the pyramid of the sign. Representation can be seen as an avoidance of this silence, a detour around the grave, but it always implicates that pit within itself and thereby remains threatened by the death it would evade” (85).

Y agrega un poco después en relación con Heidegger que, para el filósofo alemán, “poetic language does not attempt to displace absence but rather exposes presence *because* it exposes absence. It echoes the “fulness” of the silence which it breaks and marks” (85, cursivas en el original). Esta tensión que trabaja desde y contra el silencio, desde y contra la ausencia-presencia que implican tanto aquel como la muerte y el lenguaje, tendrá, en el poemario de Orozco y en particular en el último poema, su correlato y su prolongación en el proceso de autofiguración del sujeto lírico en tanto proceso que potencia una visibilidad autorial mediante una disemanción de sujeto otros plurales.

Olga, Olga o el túmulo incierto

El primer momento que me interesa destacar en este proceso que culmina con la autofiguración del yo desde el discurso del epitafio propio aparece en el poema “Gail Hightower” donde leemos que el yo lírico, en este caso el yo lírico del personaje de Faulkner aunque, por extensión, como sugiere el primer poema, también podríamos pensar en el yo que luego tomará el nombre de Orozco, se presenta como alguien que es antes de haber nacido, alguien que es por el acto de otro (en este caso un abuelo) que actuó y vivió antes que él: “Aquella fue la muerte de mi abuelo./ Aquél es el momento en que yo, /Gail Hightower veinte años antes de mi nacimiento, soy todo lo que fui” (76). En estos versos, la identidad del yo, como ocurrirá con la enunciación en el último poema, parece escapar a los límites espacio-temporales al empezar a configurarse (y no por una cuestión meramente genética sino más bien histórico-social) desde antes de su nacimiento y a partir de un hecho y un momento, y aquí resuena Borges, que parecen ser determinantes para la formación de la personalidad. Esta determinación del nieto por el abuelo si bien afecta al sujeto que enuncia colinda con otra determinación que es la de aceptar y asumir la primera y, en última instancia, asu-

Letras, 2014, enero-diciembre, n^{os} 69-70, pp. 121-130, ISSN: 0326-3363

“No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos”: Olga Orozco o la autofiguración desde la muerte

mir la enunciación y la identidad, ¿temporaria, fragmentaria?, que este permite.

El siguiente poema que me interesa, “Miss Havisham”, lleva, como no podía ser de otro modo, un epígrafe de Dickens, y en él no aparece una primera persona del singular explícita sino que los enunciados están en tercera persona del singular. No obstante, el poema se cierra con unas líneas no poco intrigantes:

Ahora ya está muerta.

Pasad.

Ésa es la escena que los años guardaron en orgulloso polvo de paciencia, es la suntuosa urdidumbre donde cayó como una colgadura envuelta por las llamas de su muerte.

Fue una espléndida hoguera.

Sí. Nada hace mejor fuego que la vana aridez,

que ese lóbrego infierno en que está ardiendo por una eternidad,

hasta que llegue Pip y escriba debajo de su nombre: “la perdono” (85-86).

En primer lugar, llama la atención el uso del “pasad” que remite a un español ibérico en lugar de a uno rioplatense, lo cual podría indicar una separación de la voz de un posible yo Olga Orozco autofigurado de una voz que pareciera estar jugando con las posibles traducciones de Dickens al español peninsular. Sin embargo, lo que me interesa destacar acá es el uso del “ahora” que, al no llevar mayores precisiones, puede identificarse con el momento de enunciación del poema (y por extensión con el momento de lectura de cada lector, que excede por mucho el año de publicación del libro, 1952, o el presunto año en que fue escrito el poema, exceso que se vincula con la necesidad de romper los límites espacio-temporales) y también esas últimas palabras “la perdono” atribuidas, mediante las comillas, a otra voz que escribe en otro soporte, posiblemente el mármol o la piedra de la lápida. Ahora bien, tanto el uso del deíctico temporal como la idea de otra voz no hacen sino remitir a la instancia de enunciación de la que un yo, que no precisa aparecer pero que está detrás, es dueño o dueña. En otras palabras, al enunciar en tercera persona lo que una primera persona diferente, la de Pip, va a escribir o debería escribir, aun cuando no sepamos en el poema si lo escribe o no, o si se trata de un deseo, el yo convierte al poema en un acto ilocutivo que al mismo momento que enuncia la posibilidad de un epitafio lo está produciendo. El problema aquí es que dicho perdón atribuido a Pip es en verdad el perdón de una voz que no aparece pero que se intuye detrás de palabras como “ahora” o de la performatividad de su acto de escritura, instancias que remiten a la instancia de enunciación del yo. ¿Y por qué no pensar, teniendo en cuenta la aclaración que el yo del primer poema realiza y con la cual no sólo se inscribe en un conjunto de muertos sino que se define desde y contra ellos, y el poema final que se titula “Olga Orozco” y que remite al lector al nombre de la poeta cuyos poemas está leyendo, por qué no pensar

Letras, 2014, enero-diciembre, n^{os} 69-70, pp. 121-130, ISSN: 0326-3363

insisto, que dicho yo, aun cuando no aparezca de manera explícita en “Miss Havisham”, se inscribe dentro de un proceso de autofiguración que sólo va a ser develado, con varias otras complejidades, al final del libro?

En el poema “...Lievens” el yo lírico enuncia desde una persona del plural que apenas aparece hacia la mitad del poema y que reflexiona sobre los límites que impone la muerte y el pensar sobre ella y la necesidad de usar a la muerte como una forma de identidad, lo cual será retomado y problematizado en el último poema:

¿De qué vale que en nadie pueda morir ahora, si tampoco podemos morir entre su
sangre?

Ya no la pienses más.

Somos tantos en otros, que acaso es necesario desenterrar del fondeo de cada
corazón el semblante distinto,

la bujía enterrada con que abrimos las últimas tinieblas,
para saber que estamos completamente muertos.

No la detengas más.

Déjale recobrar entre la muerte sus antiguas edades,
el olvidado nombre, la historia de los seres que son huecos desiertos en los vanos
retratos, (89-90)

Como se puede observar, el yo se presenta como una voz plural que reflexiona sobre los alcances de la muerte. Sin embargo, el proceso es complejo porque hay un apostrofación a alguien o algo que no se sabe bien quién o qué es. ¿Le está hablando a Lievens a quien ha desdoblado en dos? ¿Se está desdoblado el propio yo y usándose como interlocutor? Aquí la instancia de enunciación presenta problemas pues el yo aparece subsumido en un nosotros pero aun así se perfila como distinta a Charles Lievens y al tú al que apostrofa justamente porque lo apostrofa. Sin embargo, los enunciados del poema juegan con el límite de la identidad que uno podría pensar posee el yo en su instancia de enunciación puesto que se describe la existencia como un “somos tanto en otros” que arrastra al yo, y a su supuesta pluralidad de un nosotros, a reclamar la vuelta a cierta especificidad, al olvidado nombre y a la historia que los retratos (¿y estos poemas no son una forma de retrato también?) no pueden contar. De este modo, y a diferencia del poema anterior, si bien el yo lírico sigue estando presente y hay marcas que lo diferencian de aquello que enuncia, su enunciación parece cuestionada, sutilmente, por ese mismo yo, al criticar los retratos al mismo tiempo que compone uno.

Dicha ambigüedad también aparece en el poema “Andelsprutz”, el único en el que se retrata a una ciudad y en el cual el yo lírico asume la voz de dicha ciudad, como si la misma hablase. Así, entonces, desde la prosopopeya, encontramos versos como “Y

“No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos”: Olga Orozco o la autofiguración desde la muerte

yo salí de mí siendo yo y siendo ajena lo mismo que las sombras” en el cual la identidad del sujeto es puesta explícitamente en duda como algo que es y que no es, y que como vimos también afecta al sujeto de la enunciación en algunos poemas y a los retratos que compone como aquellos lugares donde se puede ser de otra manera pero donde, al mismo tiempo, parece no estar aquello que define la identidad.

Sin embargo, el poema central del libro es, sin dudas, el último, titulado significativamente “Olga Orozco” y que transcribo íntegro para detenerme detalladamente en él:

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero.
Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe,
el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas,
la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios y entre alucinaciones,
y también el pequeño temblor de las bujías en el anochecer.
Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las tatuaron.
De mi estadía quedan las magias y los ritos,
unas fechas gastadas por el soplo de un despiadado amor,
la humareda distante de la casa donde nunca estuvimos,
y unos gestos dispersos entre los gestos de otros que no me conocieron.
Lo demás aún se cumple en el olvido,
aún labra la desdicha en el rostro de aquello que se buscaba en mí igual que en un
espejo de sonrientes praderas,
y a la que tú verás extrañamente ajena:
mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo.
Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,
en un último instante fulmíneo como el rayo,
no en el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada
entre los remolinos de tu corazón.
No. Esta muerte no tiene descanso ni grandeza.
No puedo estar mirándola por primera vez durante tanto tiempo.
Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte
porque soy tu testigo ante una ley más honda y más oscura que los cambiantes
sueños,
allá, donde escribimos la sentencia:
“Ellos han muerto ya.
Se habían elegido por castigo y perdón, por cielo y por infierno.
Son ahora una mancha de humedad en las paredes del primer aposento”.

Ya desde el primer verso encontramos en este poema una problematización de la identidad. Por un lado la presencia fuerte del yo que inaugura el poema parece remitirnos a la posibilidad, ya esbozada, de que pese a los titubeos el yo, Olga Orozco, el yo autofigurado, sea quien orqueste todo y quien, pese a perderse en otros, en un nos-

otros plural o en la voz de una ciudad que ya no es, se presente como la identidad autorial más fuerte. Sin embargo, el mismo verso incluye tras el nombre un tú que encierra el vocativo Olga Orozco entre dos personas gramaticales (el yo y el tú) que se disputan el mismo referente, referente que, recordemos, no debe ser confundido con la escritora real sino con una autofiguración de su persona en un nivel literario. Además, en dicho verso encontramos la idea de la muerte del yo quien aun así, o quizás precisamente por eso, es capaz de enunciar y hasta de desdoblarse. Lo que es llamativo en este caso es que el verbo morir aparezca en presente, como si el acto estuviese ocurriendo en el mismo momento de la escritura, y que dicho presente se contraponga al verbo en pretérito simple del siguiente verso mediante el cual ingresamos en la esfera privada de un yo que ha dejado de existir. ¿Implica este anhelo que la muerte de una de las dos yo es, en realidad, la verificación de la autoridad de la otra? ¿Y qué ocurre con la instancia de enunciación y con el poema con que dicha instancia se asocia, que parece oscilar entre el yo que aún no ha muerto y entre aquel que ya ha perecido?

Como hemos destacado, tras la ambigüedad y el desdoblamiento del primer yo, la palabra parece recaer en el yo-muerta que describe sus gustos y sus características. Entre las mismas cabe destacarse la presencia de las bujías que ya habían aparecido como un elemento positivo y de confirmación de la identidad en el poema "...Lievens", donde la bujía era aquello que entre tanta variedad singularizaba, aquello que había que desenterrar. Aquí las bujías se erigen en un objeto amado que parece obtener su relevancia de su oposición a la noche a la cual pareciera conjurar. Tampoco falta en este yo la referencia a los otros, a los desconocidos con los que, no obstante, comparte gestos, verso que funciona como puesta en abismo de todo el poemario ya que como vimos, el yo detrás de cada voz que habla se configura desde y contra los otros.

Ahora bien, hay también un reproche a ciertas características del yo que se delinea y retrata en los versos que siguen a "Lo demás aún se cumple en el olvido", a partir del cual vislumbramos que una de las yo, y al principio no queda muy en claro de quién se trata, prevalece sobre la otra aun cuando dicha primacía derive en cierta insatisfacción y en una condena de la identidad que lejos de configurarse en el rayo fulmineo debe contentarse con el túmulo incierto donde se alza la voz ronca y llorada. Ese túmulo podría entenderse como el poema que una vez vuelve a configurarse como el lugar donde se intenta delinear la identidad pero que al mismo tiempo parece no alcanzar, como en el caso de "...Lievens" tampoco alcanzaba el retrato².

² Respecto a este último poema en general y al túmulo en particular explica Alicia Genovese: "el 'yo, Olga Orozco' es repetición de una forma sobre cuya redundancia se trama un desvío, se construye el discurso poético. En ese desvío no hay tumba ni muerte real, sino 'túmulo incierto'. El poema parte de la materia gastada y redundante (la fórmula, la obligada información del epitafio, las propias estructuras de la lengua), pero acontece como poema en la fuga de esa materia. Emerge de la redundancia enunciativa y sucede, en el desorden de lo imprevisible, en la entropía de lo no dicho. Un desorden creado por el 'túmulo incierto'" (89).

“No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos”: Olga Orozco o la autofiguración desde la muerte

Es, sin embargo, el verso “Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte” y la secuencia que introduce, el nudo central del conflicto. Como se observa, no se puede precisar si la yo que canta desde el túmulo debe aniquilar los resabios de aquella otra que hubiese preferido el rayo o si, por el contrario, el rayo es justamente este verso, este deseo de morir hasta la muerte del otro que fulminará al yo usurpador para cantar desde otro lado, desde un allá donde la polaridad entre los yo dé lugar a la unión representada por la voz plural del nosotros y, no es casualidad, del verbo escribir. Así el “escribimos” parece acarrear una síntesis en la que un yo es testigo del otro, en primera instancia, pero también parte del proceso que ha presenciado.

Es cierto, de todos modos, que esta síntesis queda reducida a un deseo por parte del yo que enuncia la necesidad de morir hasta conseguir la muerte de la otra. Pero aun cuando se trate de un deseo, lo que queda claro es la preeminencia del yo representado por (¿las dos?) Orozco, el cual más allá del conflicto identitario y del deseo de alcanzar un “escribimos” plural, está escribiendo un poema en el cual el yo se diferencia claramente de los muertos, que quedan reducidos, en el deseo del yo del enunciado de volverse uno y en la enunciación del yo que orquesta, los cuales parecen coincidir en este punto, a la sentencia en tercera persona que los identifica como muertos y que los reduce a una mancha de humedad en la pared.

Cabe preguntarse, para concluir, cómo vincular la frase capital del primer poema “Las muertes”, que instaba a una identificación del yo con las voces de los muertos, con este poema final donde se podría entender, por un lado, que una de las yo efectivamente se ha asimilado a los muertos y de allí la necesidad de escribir su epitafio, pero donde el acto de escribir se torna central y no cesa al punto de prolongar la autoridad del yo enunciante en la voz, dividida en principio pero anhelante de unión, del nivel del enunciado. Así, mediante estos múltiples desdoblamientos y aparentes aniquilaciones del sujeto, Orozco logra hacer de Orozco la voz central de su libro, lo cual lleva a interrogarnos acerca de los límites de la desaparición del yo en aquellos poemas en los que el nombre propio del autor o la autora real aparece figurado y en los que el acto de escritura se erige como el lugar desde donde se postula la aniquilación y al mismo tiempo, en un nivel de enunciación que puede o no coincidir con el del enunciado, se la evita hasta el punto, en algunos casos, de afirmar aun más la presencia del yo y de la figura de autor.³

³ Esta presencia, más o menos fantasmática, de un yo que, pese a postular su desdoblamiento y su aniquilación en los otros, reclama y no parece querer ceder la identidad que el asumir la enunciación le confiere, tiene su manifestación física en el uso de la imagen del túmulo incierto que conecta con la del epitafio y el problema de representación que esta modalidad de escritura acarrea. Una vez más, vale rescatar lo que explica Mills-Court a partir de Derrida: “The act of representation bears the doubleness of an epitaphic gesture. Like an inscription on a cenotaph, it proclaims death and an empty core, but that emptiness is of a peculiar sort: the emptiness of a nothing that seems, somehow, to signify something. It is the nothingness of a haunting. The sign as a crypt marks the burial place of the dead, but like a crypt,

Si como indica Molloy, toda autobiografía es ya desde sus inicios una re-presentación en tanto que la vida que trata de contar es en sí misma un relato que nos contamos a nosotros mismos como sujetos mediante los recuerdos o un relato que leemos o escuchamos cuando se trata de la vida de los otros (5), la autfiguración pareciera operar como un mecanismo que permite (re)escribir el relato con múltiples variaciones, inclusive la posibilidad de negar al sujeto que lleva el mismo nombre que aquel que escribe, al tiempo que conserva, en muchos casos y por lo general en el nivel de la enunciación, la figura del yo como una figura que además de compleja se presenta como más fuerte y autoritaria (entendido el vocablo como predicado de un sujeto del cual se deriva la autoridad frente a otra cosa, en este caso su escritura y su identidad). En otras palabras, la autfiguración, y el caso de Orozco parece ejemplificarlo, es un mecanismo y un espacio-tiempo identitario que a la par que problematiza los límites entre realidad y ficción o entre yo uno y múltiple o entre yo vivo y yo muerto, se presenta como el medio por el cual el yo en tanto autor o autora pervive aun cuando dicha pervivencia parezca ponerse en duda en más de un verso o poema.

Bibliografía

- GENOVESE, Alicia, *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- LEGAZ, María Elena, *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- MILLS-COURT, Karen, *Poetry as Epitaph. Representation and Poetic Language*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1990.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- OROZCO, Olga, “Las muertas”. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- PIÑA, Cristina, “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco”, en Lergo Martín, Inmaculada (ed.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ZONANA, Víctor Gustavo, “La poética de Olga Orozco en sus textos”, en ZONANA, Víctor Gustavo y MOLINA, Hebe Beatriz (eds.), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

it can serve also as a place for occult and secret meetings. The inscribed stone can never fully incarnate presence but it can bestow a significant, if uncanny, form of ‘being’” (13).

Letras, 2014, enero-diciembre, n^{os} 69-70, pp. 121-130, ISSN: 0326-3363

Nota-Reseña

Poesía lírica y teoría crítica del siglo XX. Entrevista a Miguel Ángel Garrido Gallardo

Sofía M. CARRIZO RUEDA

*Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
República Argentina
larrea@satlink.com*

Resumen: El catedrático e investigador español Miguel Ángel Garrido Gallardo, calificado como uno de los máximos especialistas europeos en Teoría de la literatura, ha aceptado, con suma gentileza, una entrevista de *Letras* para exponer una serie de cuestiones relativas al estudio del discurso lírico. Le agradecemos poder ofrecer así, a nuestros lectores, una medulosa y muy completa puesta al día acerca de teorías sobre la poesía lírica, metodologías analíticas y nuevas perspectivas de investigación, con particular énfasis en el contexto hispánico.

Palabras clave: Teoría del discurso lírico – Crítica literaria y poesía lírica en el siglo XX – Análisis del discurso lírico – Poesía lírica en el contexto hispánico.

Lyric Poetry and Twentieth Century Critical Theory. Interview with Miguel Ángel Garrido Gallardo

Abstract: The Spanish Professor and researcher Miguel Ángel Garrido Gallardo, who is considered one of the leading European specialists in Literary Theory, has kindly volunteered to be interviewed by *Letras* to expose and explain a series of issues regarding the study of lyric discourse. We are honored to offer our readers his thorough overview of lyric poetry theories, analytical methodologies and new research perspectives, with particular focus on the Hispanic context.

Keywords: Lyric discourse theory – Literary criticism and lyric poetry in the twentieth century – Lyric discourse analysis – Lyric poetry in the Hispanic context.

Nuestro entrevistado: El Dr. Miguel Ángel Garrido Gallardo ha sido catedrático de Gramática General y Crítica Literaria de la Universidad de Sevilla y es, en la actualidad, en Madrid, Profesor de Investigación del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). En los últimos 35 años ha impartido, asimismo, la materia de Teoría del Lenguaje Literario en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido el primer presidente de la Asociación Española de Semiótica, miembro directivo de la International Association for Semiotic Studies (1983-1998) y ha presidido, también, la Asociación Española de Teoría de la Literatura (2000-2005). Actualmente, dirige el Proyecto *Diccionario Español e Internacional de Términos Literarios*. Dentro de su amplia producción, destacamos su muy difundida *Teoría de los Géneros Literarios: Estudio. Compilación de textos. Bibliografía* (Madrid, Arco/Libros, 1988) en cuyo marco se inserta la entrevista que le hemos solicitado para hablar de discurso lírico. También aporta a nuestra cuestión la gran *summa* de mil quinientas páginas, *Teoría del lenguaje literario* (Madrid, Síntesis, 2009), que ha dirigido y escrito con la colaboración de otros especialistas. Muy vinculado en su trabajo a América Latina, es académico correspondiente de la Academia Argentina de Letras, la Academia Chilena de la Lengua y la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

P/. Algunos han dicho que el estudio teórico de la poesía lírica tuvo un desarrollo más lento que la narratología dentro de las investigaciones formales sobre el discurso literario que atravesaron el siglo XX. ¿Se ha alcanzado un cierto equilibrio o todavía el análisis del relato lleva la primacía?

R/. No estoy seguro de que esa percepción sea exacta. Para no confundirnos, creo que debemos recordar primeramente qué queremos decir hoy cuando decimos “poesía” y cuando decimos “lírica”. Hasta el siglo XVIII, “poesía” significaba “creación”, según su etimología, y se refería a la recreación, “imitación” hecha con palabras según dijo Aristóteles. El discurso creativo solía contar entre sus procedimientos sintomáticos con el sometimiento a un patrón métrico, aunque eso no fuera algo definitivo, como recuerda el propio Aristóteles cuando dice que, aun teniendo en común la métrica Homero y Empédocles, “el primero es poeta y el segundo, fisiólogo”. Está claro, aunque, desde luego, el metro acompañaba habitualmente al discurso creativo. Cuando, a partir del siglo XIX, la “poesía” pasó a llamarse “literatura” y esta se manifestó en prosa o en verso, “poesía” es término que quedó reservado para la literatura en verso, especialmente para el género lírico (e incluso para todo texto en verso), frente a la literatura en prosa.

El término “lírica” también requiere su explicación. Sabemos que la *Poética* de Aristóteles no toma en consideración el género “lírica”, posiblemente porque consideró que su estudio debía integrarse en los géneros musicales más que en los literarios.

Andando el tiempo, sin embargo, la Lírica se convierte en uno de los tres Géneros Fundamentales (“Naturformen”, según Goethe): Lírica, Épica y Dramática. En fin, la producción literaria que hemos heredado del siglo XX se presentaba generalmente como Novela o Cuento u otros relatos, Poesía (lírica) y Texto dramático, destinado a la representación teatral. El hecho se funda en que hay personas a las que les gusta transmitir historias o expresar sentimientos y hay personas a quienes les gusta recibir (escuchar, leer) historias y asomarse a sentimientos. Las historias se cuentan (relato: novela, cuento, etc.) o se representan (teatro), los sentimientos se expresan (poesía lírica).

Se venden muchísimas más novelas que libros de poesía y, por razones obvias, que obras de teatro. Sin embargo, nada nos hace pensar que el desarrollo de los estudios de la poesía se haya desarrollado menos que los del relato en el siglo XX. El Formalismo eslavo a principios del siglo XX empezó centrándose en la poesía y estaba relacionado con la práctica de los poetas futuristas. Los descubrimientos del *New Criticism* anglosajón del segundo tercio del siglo se refieren especialmente a la poesía, recuérdese, si no, el significado que alcanzó *Siete tipos de ambigüedad* de Empson (1930) y, en fin, por no alargarme más, el libro más importante de la Escuela Española de Estilística, que se debe a Dámaso Alonso, se titula precisamente *Poesía española* (1950). ¿Seguimos con *El Arco y la lira* (1956, 1967) del mexicano Octavio Paz? *Pragmática del discurso lírico* del poeta y profesor español Ángel Luis Luján es ya del 2005.

La percepción de un abrumador dominio de los estudios de Narratología se basa quizás en tres causas: 1) la dicha de que la producción de narrativa es cuantitativamente muy superior a la de poesía, 2) el hecho de que las plantillas de análisis ofrecidas por la Narratología, sobre todo a partir de la mitad del siglo XX, la hayan puesto de moda y haya dado lugar a un sinfín (pero repetitivo) número de tesis por la facilidad que suponía escoger un corpus, aplicarle la plantilla y obtener unas conclusiones descriptivas, 3) el hecho cierto de que el análisis formal de la poesía es la Métrica, los estudios rítmicos que por su gran vinculación al plano fónico se ha considerado menos conectada a la Crítica propiamente dicha, aunque suponen un volumen enorme (Domínguez Caparrós, 1988).

En fin, ni bien se mira, la primacía del análisis del relato en el campo de la Teoría crítica es, me parece, un espejismo.

P/. Me ha mencionado “la moda”. ¿Puede hablarse de un “canon” respecto a las teorías críticas que termina por consagrar algunas y relegar otras que, sin embargo, constituyen valiosos aportes?

R/. Claro. El fenómeno de la moda cultural tiene una gran influencia que se sustancia de distintas formas. Suelo comentar con frecuencia que en los años 70 una colega de la Universidad Complutense para ponderarme un excelente estudio de crítica tradi-

cional sobre Antonio Machado, que había aparecido recientemente, me decía que era *semiología pura* (como si eso significara *oro molido*). La más reciente moda deconstructiva en el mundo académico norteamericano convalidaba interpretaciones arbitrarias y lecturas peregrinas de los textos, invocando esa moda, aunque la escuela derridiana (con la que estoy en desacuerdo) suponga un imponente desafío intelectual que nada tiene que ver con esas trivialidades.

Desde luego, el fenómeno cultural que durante siete décadas ha admitido como canónicas o ha desestimado críticas a diestro y siniestro es el marxismo. Recuerdo que, cuando presenté mi tesis doctoral sobre un autor marxista, Lucien Goldmann, en 1971, a la inmensa mayoría de los colegas de mi generación les parecía insoportable mi hipótesis de partida (“¿qué utilidad puede tener la crítica literaria marxista, si aceptamos que su base epistemológica es errónea?”) porque no se podía concebir la posibilidad del marxismo como error. Por cierto, en la edición de 1996 lo que escandalizaba a la mayoría es que me pareciera plausible que podía tener alguna utilidad. Lo de la moda del marxismo dio lugar al fenómeno curioso de que el recuento estadístico de los diez autores más citados, en obras de crítica literaria publicadas en inglés en 1988, diera como primero a Shakespeare y segundo, a Marx, siendo así que, propiamente hablando, Marx no escribió nunca sobre literatura. Tras la caída del muro de Berlín, Marx ni siquiera estaba entre los más citados. Y es curioso, Northrop Frye que en 1988 tenía el octavo puesto, en 1989 subía al séptimo. He ahí un ejemplo claro de la diferencia entre la moda y lo intemporal.

Por cierto, otra razón para creer en la preeminencia de la crítica sobre la novela puede estar en el supuesto del *realismo socialista*. En la *Nouvelle Critique* de los años 70 en Francia, las disciplinas para abordar “científicamente” la literatura eran el marxismo y el psicoanálisis. Hasta un cierto punto, se puede decir que es posible una aproximación psicoanalítica de la poesía y difícil una aproximación marxista. Con respecto al relato realista, ocurre lo contrario. No es de extrañar que esto también haya contribuido a pensar que había más crítica literaria de la narración, ya que evidentemente hacía más ruido.

P/. ¿Qué factores influyen en la constitución de un “canon de la crítica”?

R/. Creo que, prescindiendo de las distorsiones que venimos comentando, en cada momento histórico el canon de la crítica se basa en los principios de innovación y eficacia. Es bien sabido que cada nueva hipótesis interpretativa suele ser acertada en lo que afirma y errónea en lo que niega. Por ejemplo, el marxismo, acertaba en la importancia del sustrato económico y social en los fenómenos de la cultura y se equivocaba en negar que, en último término, existieran otras claves importantes que no son las económicas y sociales.

A principios del siglo XX, la crítica literaria era historicista, se pensaba que lo que había que hacer en Ciencias Humanas era historiar, hasta tal punto que la Escuela Española de Filología, fundada por Menéndez Pidal y que tanta influencia había de ejercer en España y América se inserta en una institución que se llama Centro de Estudios Históricos. Los estudios históricos eran lo “canónico”.

Contra el historicismo excluyente, se producen las reacciones de lo que hoy llamamos Formalismo Ruso, *New Criticism* anglosajón y Estilística. El Formalismo sustituye la indagación de los datos históricos por la pregunta de cómo se fabrica un texto literario; el *New Criticism* opone al interés por la historia, la primacía de la *obra en sí*; la Estilística, coincidiendo con el formalismo, aunque con independencia, prefiere volver a la tradición de la *elocutio* retórica y describir los mecanismos que emplea la lengua con la que se “fabrica” la literatura, la lengua literaria.

En los años 60, la hegemonía de la cultura parisina se interesa por el carácter “científico” de la Crítica y acude a tres claves: una, “intrínseca”: el estructuralismo como continuidad sistemática de los formalismos y las estilísticas y otra, “extrínseca”, el marxismo o el psicoanálisis como posibles indagaciones, respectivamente de tipo sociológico o psicoanalítico o antropológico. La importancia del estudio de la estructura fue tal que, con frecuencia, todos estos tipos de aproximaciones aparecen englobados como crítica estructuralista. De hecho, el “canon crítico” del siglo XX se clasifica en pre-estructuralista, estructuralista y post-estructuralista.

Bien pronto, no obstante, la reiteración sin sentido de los análisis de estructuras se encuentra con la razonable reacción que apunta al fondo de la cuestión, ya que ciertamente, alguien no pregunta a otro por la estructura de lo que está leyendo, sino sobre de qué va, si es interesante, qué sentido tiene. El recurso a la hermenéutica y las estrategias de semiótica y pragmática literaria vienen a sustituir a los estructuralismos puros y duros. Las escuelas críticas se preocupan por la significación del mensaje que se deriva a la vez de su enunciado y situación, o sea, del texto en sí, desde luego, pero igualmente de quién habla, quién lee y quién interpreta. El Análisis del discurso (en nuestro caso, del discurso lírico) es la última estación de un proceso de la crítica del siglo XX, que se ve afectado, además, por los supuestos de la episteme contemporánea y por las diversas hipótesis lingüísticas (el poema “se fabrica” con la lengua natural) que se van sucediendo: de ahí el interés por la cuestión del sujeto lírico o la perspectiva cognitivista de algunos análisis.

Innovación y eficacia. Las escuelas de cada momento se caracterizan por presentar aspectos descuidados en la etapa anterior y conseguir resultados que previamente no se conseguían o eran menos nítidos. Cada nueva escuela supera (e integra) la anterior.

No considero, claro, retrocesos o resultados aberrantes y marginales que siempre acompañan la Historia intelectual y toda historia.

P/. ¿Qué autores o qué escuelas críticas han aportado importantes herramientas teóricas para el estudio de la poesía lírica y, sin embargo, no son suficientemente estudiados? Pienso, por ejemplo, en el recientemente fallecido Antonio Blanch.

R/. El sacerdote jesuita Antoni Blanch (1924-2013) es ciertamente una persona muy presente en el panorama académico de la crítica del siglo XX y, sin embargo, poco conocido. Tiene usted razón. Blanch había publicado hace mucho un libro sobre *La trascendencia lírica* en Narcea (1961), había presentado su tesis doctoral en París sobre *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa* que, traducida al español, fue publicada en 1976 por la editorial Gredos. Tiene libros interesantes (no solamente sobre lírica) como *El hombre imaginario: una antropología literaria* (1995) y *El espíritu de la letra. Acercamiento creyente a la literatura* (2002). De ayer, como quien dice, es su última obra *León Tolstoi, un profeta político y evangélico*. Por otra parte, llegó a ser Presidente de la Asociación Española de Críticos Literarios y, en cuanto tal, varias veces miembro del jurado que concede el prestigioso Premio de la Crítica en España.

Yo suelo decir en relación con la notoriedad, que la “casualidad” tiene mucho que ver en cada caso, aunque, desde luego, en un cierto nivel interpretativo, siempre hay razones culturales de fondo que explican determinados resultados.

La labor de Antoni Blanch estuvo dirigida siempre al diálogo entre Fe y Cultura, lo cual es particularmente pertinente en el terreno de la Lírica (recuérdese a T. S. Eliot), máxime cuando, hasta formalmente, la plegaria como género se puede considerar una variante de poema lírico. Pero, justamente, esta característica puede haber apartado su producción de la episteme dominante que se ha ido forjando en Europa durante la segunda mitad del siglo XX y que, por cierto, contagia también a las élites de América Latina. Se trata de una deriva extrema del itinerario de la Modernidad, la Filosofía de la Sospecha, que viene a desembocar en la Cultura Postmoderna (la “Dictadura del Relativismo”, en expresión de Ratzinger), la cual, por definición, abomina de cualquier indagación sobre la verdad. “No hay pasión más insana que la insana pasión por la verdad” es la divisa que arroja a la cara Guillermo de Baskerville al monje asesino Jorge de Burgos en la novela *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco. En estas circunstancias de extremo laicismo, se comprende la desafección hacia una línea de investigación como la de Blanch. En Kant se suponía la necesidad de verdades de referencia “etsi Deus non daretur” (aunque Dios no existiese: que, por supuesto, existe), hoy el diálogo con el laicismo se propone, a la defensiva, invocando la conveniencia

de actuar “veluti si Deus daretur”, es decir, buscando unas verdades de referencia como si Dios existiese (ya que sabemos que, según el interlocutor, evidentemente no existe). Es desgraciadamente lógico que no sea este un humus adecuado para una poética que parte implícitamente de que la verdadera pasión por la verdad es causa de la tolerancia más profunda y de la auténtica libertad.

P/. ¿El estudio teórico del discurso de la poesía lírica es un tema que despierta interés en los ámbitos académicos del hispanismo o está relegado por otros como, por ejemplo, el del teatro?

R/. Me sorprende la pregunta, porque yo tengo la impresión de que la investigación teatral es algo marginal en cuanto a volumen. Ya sé que Argentina (y Cuba y México) puede ser excepción a un panorama universal. Desde luego en España, la labor de investigación teórica del teatro de Carmen Bobes, José Luis García Barrientos y otros es muy importante, pero no creo que se pueda comparar en volumen total con la investigación sobre Lírica, entre otras razones, porque el teatro es texto dramático y también representación. En cierto sentido, es y no es literatura. Aunque en la *Poética* de Aristóteles aparezcan la Epopeya y la Tragedia y no aparezca la Lírica, hoy la Lírica es considerada la archiliteratura: en cierto sentido, la matriz teórica de la literariedad.

Le copio el índice de poetas españoles del siglo XX (con los teóricos que los estudian), tratados en *Cien años de poesía*, (Peter Fröhlicher, Geoges Güntert, Rita Catrina Imboden e Itziar López Guil eds., 2001): Miguel de Unamuno (Gonzalo Navajas), Ramón María de Valle Inclán (Juan Montero), Rubén Darío (Coronada Pichardo), Manuel Machado (Rafael Alarcón), Antonio Machado (Georges Güntert, Jacques Issorel), Juan Ramón Jiménez (Jorge Urrutia, Jacques Geninasca), León Felipe (José Paulino Ayuso), Pedro Salinas (Elsa Dehennin, Lucrecia Romera), Jorge Guillén (José Ángel Ascunce, Samuel Joss, Alessandro Martinengo), Gerardo Diego, (Isabel Paraíso, Francisco Javier Díez de Revenga), Federico García Lorca (Piero Menarini, María Clementa Millán), Vicente Aleixandre (Darío Villanueva), Dámaso Alonso (Katharina Maier-Troxler), Emilio Prados (Eloy Navarro), Rafael Alberti (María Grazia Profeti), Luis Cernuda (Maya Schörer, Luis García Montero), Ernestina de Champourcín (Marién Nieva Miralles), Carmen Conde (Marta Sanz Pastor), Luis Felipe Vivanco (Antonio Carreira), Leopoldo Panero (Manuel Asensi), Miguel Hernández (Pere Joan i Tous), Luis Rosales (Vittorio Caratuzzolo), Gabriel Celaya (Julio Peñate Rivero), Dionisio Ridruejo (María Paz Yáñez), Blas de Otero (Juan José Lanz), Leopoldo de Luis (María Caterina Ruta), Gloria Fuertes (Araceli Cañedo), Rafael Morales (María Álvarez Rodríguez), José Hierro (José María Pozuelo Yvancos), Carlos Bousoño (Anita Pfister), Carlos Edmundo de Ory (Alfredo Saldaña), Eugenio de Nora (José Manuel López de Abiada), Pablo García Baena (Ángel Estévez

Molinero), Ángel González (Pedro Ruiz), José Manuel Caballero Bonald (Peter Fröhlicher), José Agustín Goytisolo (Rita Catrina Imboden), Carlos Barral (Henriette Partzsch), Jaime Gil de Biedma (Luis Beltrán Almería), José Ángel Valente (César Real Ramos), Francisco Brines (Antonia Cabanilles Sanchis), Claudio Rodríguez (Marcella Trambaioli), Carlos Sahagún (Rainer Hess), Juan Luis Panero (María Ángeles Naval López), Antonio Carvajal (Claudio Cifuentes Aldunate), Jorge Urrutia (Isabel Román), Pere Gimferrer (Yolanda Novo), Antonio Colinas (Leonardo Romero Tobar, Niall Bins), Jenaro Talens (Alfredo Saldaña), Guillermo Carnero (Marie-Claire Zimmermann), Leopoldo María Panero (Túa Blesa), Ana Rosetti (Hans Felten, Joana Sabadell Nieto), Javier Salvago (Alicia Molero de la Iglesia), Luis Alberto de Cuenca (Miguel Ángel Garrido Gallardo), Jaime Siles (Germán Gullón), Luis Antonio de Villena (Teresa Moral), Jon Juaristi (Jordi Gracia), Luis García Montero (Dolores Romero), Felipe Benítez Reyes (Itziar López Guil), Carlos Marzal (Manuel Ángel Vázquez Medel), Luisa Castro (Juan Varela-Portas de Orduña), Ana Merino (Sarah Bernasconi).

¿Qué le parece? Si además de esta lista (significativa, pero no exhaustiva) de los “mayores” aquí consignados, añadimos los estudios sobre otros que están en plena producción (muchos más) y los poetas de las naciones americanas, me parece que la deducción es clara.

P/. ¿Qué lugar ocupan en el “canon crítico” internacional, los investigadores hispanohablantes que han tratado o tratan del discurso de la poesía lírica? ¿Son reconocidos y consultados sus trabajos por quienes pertenecemos al orbe panhispánico o, precisamente, es ahí donde se percibe, más frecuentemente, cierta persistencia de antiguos prejuicios y complejos?

R/. De complejos, nada. Por ejemplo, el 31 de marzo de 2014 se ha cumplido el centenario del nacimiento de Octavio Paz, premio Nobel de Literatura en 1990. Convencionalmente, pues, uno de los principales escritores de lengua española de la segunda mitad del siglo XX en que también recibieron el Nobel Gabriela Mistral (1945), Juan Ramón Jiménez, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Gabriel García Márquez, Camilo José Cela y Mario Vargas Llosa. Todos ellos, aunque no solo ellos, son grandes escritores, poetas o novelistas. Octavio Paz es valorado sobre todo como poeta, pero, de hecho, de los ocho volúmenes de sus obras completas, publicadas en el Círculo de Lectores, solamente uno está dedicado a su poesía. El resto se inserta en el género ensayo: de crítica literaria, de filosofía, de sociología, de política, sobre la identidad mexicana, sobre la vida en general. Se me antoja que Octavio Paz fue sobre todo crítico literario. En la nómina transcrita hay quienes han escrito libros memorables de teoría literaria (Gabriel García Márquez,

Mario Vargas Llosa y, fuera de la lista, Borges), pero en nadie como en él esa condición es tan significativa.

Al decir Crítica literaria, quiero decir Teoría de la literatura, Poética, reflexión sobre el ser humano, el arte y el lenguaje. Lo principal no es que se refiera a tal o cual texto o a tal o cual manifestación, sino a la clave que explica tal o cual manifestación, tal o cual texto y hasta toda manifestación y todo texto en cuanto la relación del ser humano y el lenguaje pertenece al orden de lo universal. Esa preocupación está enraizada en la cultura grecolatina, era también la del intelectual mexicano Alfonso Reyes al que Paz tuvo por maestro. Y se le conoce.

El Arco y la lira (1956, 1967), de Octavio Paz, ocupa un lugar relevante en el canon crítico sobre lírica. También aportaciones de otros que lo acompañan como poeta en la lista del Nobel: Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre. Naturalmente, los grandes creadores tienen una notoriedad que no tienen los estudiosos y críticos. Pero eso es normal. Y podemos añadir nombres y nombres: Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Ángel Rama...

Como el inglés es la *lingua franca* de nuestros días, la repercusión de quien ejerce en el mundo anglosajón y, sobre todo, de quienes publican en inglés es infinitamente superior, incluso en la especialidad de filología hispánica, a la de quien publica en español, aunque por razón de la materia, eso pueda suponer una cierta contradicción en los términos. Pienso, por ejemplo, en Pedro Salinas y Jorge Guillén. En fin, aunque no trate propiamente de lírica, compare las citas que tiene el libro *Literature as system* de Claudio Guillén, el hijo de D. Jorge, catedrático en Harvard, y *Poesía española* de Dámaso Alonso y quedará claro lo que digo.

P/. Las corrientes críticas del siglo XX que remiten a la infraestructura económica y social como único criterio “científico” para el estudio de los fenómenos culturales, y las que postulan la sucesión inacabable de “huellas” de un texto en otro sin que nunca se pueda cerrar un sentido y, en definitiva, las que por una u otra razón dan por descontada la muerte del sujeto ¿pueden instaurar un meta-discurso sobre el discurso lírico?

R/. Si como yo hago, ingenuamente tenemos el optimismo de creer que los seres humanos, a pesar de los pesares, conocemos la realidad, somos capaces de comunicar experiencia y sentimientos y podemos comprender (aproximadamente) en su propio sentido lo que nos transmiten otros, el poema lírico se enraza en una subjetividad y se dirige a otras subjetividades. Desde luego, hablar de subjetividad es incompatible con una visión materialista de los fenómenos. En este sentido, la afirmación de la interpretación marxista de que todo tiene, en último término, una explicación solamente económica y social niega la posibilidad de que exista propiamente la Lírica.

Como dice P. Machery (1978), tendríamos que hablar no de creador, sino de *productor* del texto y creer que todas las consideraciones «sobre la subjetividad (en el sentido de una intimidad) del artista son por principio ininteresantes» (pág. 85).

Tampoco las corrientes de corte neopositivista, las llamadas del “giro lingüístico”, son compatibles con la visión de la lírica de que vengo hablando. Si postulamos a lo Foucault (1966) la crisis del sujeto, los discursos nos sobrevuelan y el autor no es *creador* sino uno de la serie indefinida de postes repetidores que captan una señal que se transmite de uno en otro sin que haya garantía de que entre el primer momento y cada lectura o entre los momentos de las diversas lecturas entre sí haya verdadera continuidad alguna. Es una de las consecuencias de la secuencia de la episteme de la Modernidad que, parafraseando a Woody Allen, podríamos decir que se caracteriza por la afirmación: «Dios ha muerto, el hombre ha muerto y yo mismo no me encuentro nada bien».

Desde luego, se puede seguir reivindicando lo que decía hace tanto tiempo Lázaro Carreter (1983) en el Congreso de Semiótica de Madrid: «Junto a la semiología del sentido en el lector o en el crítico, se reconoce el derecho a una semiología del sentido en el poeta, que apele a sus intenciones y prescinda de las causas biográficas. Esta es mi propuesta: que se nos reconozca el derecho a existir a los filólogos semiotistas, que no se nos excluya por creer que el poema ha sido creado para significar algo muy concreto; que la medida de esa significación —de su sentido— está en la intención del poeta; y, por tanto, algo aún más difícil de aceptar por un radicalismo semiótico: que la historia no puede ser violada en esa investigación» (pág. 55).

De las líneas evocadas, la primera es compatible con la historia, pero incompatible con la admisión de un creador que se nos presenta históricamente; la segunda, además de ser incompatible con el autor, tampoco reconoce sentido alguno derivado de la historia, sino una ceremonia de la confusión. Solamente la hermenéutica con base metafísica (por ejemplo, Gadamer, 1960) puede fundar un metadiscurso en que el poema lírico aparezca como la experiencia espiritual de un sujeto que se plasma y se transmite a otras subjetividades. Sin embargo, la segunda línea es congruente con la deriva de la Filosofía de la Modernidad y habla de lo suyo propio cuando se enfrenta con determinada poesía de vanguardia o con ciertos experimentos posmodernos.

P/. ¿Qué lugar ocupan en los estudios actuales sobre la lírica, el sonido, la imagen y todo lo que Northrop Frye denominaba la “crítica centrípeta”?

R/. La distinción del autor de *Anatomía de la crítica* entre “crítica centrípeta” y “crítica centrífuga” se basa en el hecho obvio de que ante un texto cabe fijarse en su textura (la obra en sí) o en sus relaciones referenciales. Parecería que la lírica reclama la crítica centrípeta, o sea la elaboración propia de la lengua natural en todos sus niveles

y la novela, por ejemplo, la crítica centrífuga, o sea las relaciones del texto con la sociedad. Frye se encarga de decirnos que esto no es así. Ciertamente, el poema suele reclamar la atención sobre sí mismo y la novela sobre la historia que cuenta, pero hay poemas apelativos que se vierten hacia fuera y hay novelas que reclaman muchas veces la atención sobre la propia construcción.

Tengo la impresión (es una impresión y no una evidencia) de que los estudios sobre el sonido y el ritmo se han encerrado en los estudios de Métrica en sentido estricto y no están tan presentes en los tratados de Lírica en general. Otra cosa es que la imagen y la metáfora sean propias del eje de semejanza del lenguaje sobre el que se construye normalmente la poesía y que el relato sea propio del eje de la contigüidad que se relaciona con el extratexto. La imagen sigue siendo, pues, un objeto privilegiado de la crítica poética. Naturalmente, los libros recientes de comentarios de textos líricos no descuidan ni uno ni otro aspecto.

P/. Afirmaciones como las de Alexander Veselovski que, en los albores del formalismo ruso, afirmaba el valor de la experiencia en la génesis de los motivos literarios ¿encuentran lugar en los estudios actuales o mantienen su vigencia, de algún modo, las teorías sobre la absoluta arbitrariedad de los signos y los símbolos?

R/. Me parece que fue C. Brooks el que decía que “un poema no debía significar, sino ser”. El poeta se debate normalmente en un deseo (no se entienda “deseo” en sentido meramente psicológico) rigurosamente imposible. Querría que su lector encontrara exactamente lo que él ha “descubierto”, lo que es inalcanzable, puesto que el receptor nunca puede descodificar el mensaje con exactamente las mismas reglas del código compartido (presuposiciones, etc.) que el codificador. Acude entonces al expediente de implicar el código en el mensaje, hacer que su mensaje genere un código nuevo (sin “ruidos”), pero entonces el código no es compartido, no es código y la comunicación no existe. Acaso el poema se puede convertir en música. Esto explica los múltiples intentos en el fondo fallidos de los diversos movimientos de vanguardia. Mantiene, pues, vigencia apelar a la experiencia del poeta y también reclamar la absoluta arbitrariedad (no-convencionalidad, diría yo) de los signos usados. El combate con este problema no va a pasar nunca de moda, porque pertenece a la esencia misma del fenómeno.

Hay otra manera de entender la absoluta arbitrariedad de los signos, la del OULIPO o la poesía automática que se fabrica en el ordenador con un programa aleatorio de combinaciones. Esto va en otro sentido. Tiene que ver con la crisis del sujeto. Se trata más bien de un juego y lo que genera no es, desde luego, el poema en sentido en que lo venimos entendiendo en esta conversación.

P/. ¿Qué perspectivas teóricas son las que hoy predominan en el estudio del discurso de la poesía lírica? ¿Puede hablarse de aportes originales y renovadores? ¿Existen tensiones entre diversas posturas?

R/. La tradición, desde el Romanticismo a nuestros días, otorga un especial valor expresivo al poema lírico, pero la propia evolución de la producción poética última y las investigaciones sobre géneros literarios se empiezan a preguntar si no hay un núcleo “narrativo” en la poesía lírica, o sea, si la división relato/poema no es tan radical y todo poema “cuenta” algo (claro, “algo” sí que cuenta siempre, me parece). Varias reuniones celebradas en los umbrales del siglo XXI se centran en la cuestión (Dominique Rabaté dir., 1996; F. Cabo y G. Gullón, 1998). Por lo demás, la necesidad de justificar el género lírico como “imitación” (Minturno, Cascales, Boileau...) abonan el debate después del ya antiguo pero interesante libro de Genette sobre *Ficción y dicción* (1991).

Podemos decir que el debate contemporáneo sobre Lírica se establece entre los que sostienen que el poema lírico es también “imitación” según aquella definición de Aristóteles que venía a considerar la literatura como la “imitación de las acciones de seres humanos” y los que asientan la lírica como discurso ajeno al modo imitativo de Épica y Dramática. Como decía Sir Philip Sidney, «los poetas no afirman y, por consiguiente, no mienten».

La experiencia de leer poesía nos induce a pensar que muchas veces el discurso tiene una existencia “histórica” que puede ser semejante a la de los hechos que se relatan en una novela o en un cuento (en la Ficción). Como dice Ángel Luis Luján (2005): «cabe alegar que tan líricos son los sonetos de Petrarca como las odas de Píndaro pensadas para triunfos deportivos concretos, como la elegía a Ramón Sijé de Miguel Hernández en que se lamenta la muerte real del amigo real, o como el brindis auténtico con que Mallarmé quiso que se abrieran sus obras completas (...), la poesía considerada social o de protesta en que el poeta se presenta como participando activamente en la transformación de una realidad social, y por tanto precisa una identidad clara y definida» (pág. 57). Cómo es esto posible no solamente en la literatura en general (ficción), sino en la poesía lírica en particular es el eje de reflexión de uno de los dos polos en concurrencia. Estas escuelas tratarían de encontrar un principio de ficcionalidad común a toda creación.

El otro polo ve el poema lírico como un discurso especial vinculado a un yo problemático que presenta todo como vivencia actual. No se trata propiamente de una ficción (“los poetas no afirman ni niegan y, por consiguiente, no mienten”), sino de un registro específico.

En esta línea, dice Sultana Wahnón (1998), investigaciones sobre el simbolismo o la metáfora (Ricoeur, 1965: 1975) son de especial interés para abordar la especificidad

del poema lírico en que la especial representación imaginativa del mundo real cobra la importancia que tenía antes de que, desligada de la atmósfera musical de su origen, los tratadistas se empeñaran en homologar el discurso lírico con los otros discursos (épicos y dramáticos) que configuran el panorama total de la literatura en nuestros días. Cómo dice el poema lírico y qué dice el poema lírico son dos modos de aproximarse al fenómeno por donde discurren las diversas indagaciones actuales en el campo de la Teoría de los géneros literarios. Cabe naturalmente buscar soluciones que transiten entre una y otra posición. No sé si lo que cuento puede ser tildado de innovador, pero, sin duda, es, a grandes rasgos, el estado de la cuestión.

P/. ¿Se podrían recomendar algunos autores de los siglos anteriores al XX que hayan reflexionado sobre diversos aspectos de la poesía lírica, para contar con “una caja de herramientas” lo mejor surtida posible a la hora de estudiar la constitución del discurso lírico y aplicar la teoría al análisis de los textos contemporáneos?

R/. Hablando de lírica nos podríamos remontar a Horacio o recomendar el *Horacio en España* de D. Marcelino Menéndez Pelayo para calibrar su influencia en la literatura en español. Wordsworth (1770-1850) y Coleridge (1772-1834), por ejemplo, son referencias imprescindibles para la lírica en inglés. Pero, en fin, para hablar de la Lírica contemporánea hay un libro de Hugo Friedrich (1956) que tiene todo un capítulo sobre los antecedentes teóricos en el siglo XVIII, empezando por Rousseau y Diderot, que podemos resumir. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que no es lo que más interesa para el tipo de Lírica de que hemos hablado aquí, ya que no se refiere a “la lírica de toda la vida”, sino a la lírica de la Modernidad de la que he hablado antes.

Rousseau en su obra de senectud *Les rêveries du promeneur solitaire*, partiendo del tiempo mecánico penetra en el tiempo interior que deja de distinguir entre pasado y presente, sentido y desorientación, fantasía y realidad. «El descubrimiento del tiempo interior no es nuevo, pero la intensidad lírica con que Rousseau se entrega a él, especialmente en cuanto ordenación de una vida del alma en oposición al mundo ambiente, ejerció sobre la poesía futura una influencia que no podía esperarse de los análisis filosóficos del tiempo según los habían hecho Locke y otros autores». En cuanto a Diderot, deja tras de sí la diferencia entre bien y mal y verdad y mentira, dando lugar a una concepción de la fantasía que estaría totalmente a tono con la poesía posmoderna.

Novalis (1772-1801) publica sus reflexiones sobre poesía romántica en los *Fragmenten* y en algunas páginas de *Heinrich von Ofterdingen*. La enajenación como divisa de la poesía tiene aquí su asiento: fantasía en vez de realidad, fragmentación en vez de mundo: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud encuentran aquí su fuente. Lo que decía Friedrich Schlegel sobre la falta de unidad de belleza, verdad y moral casa

exactamente con esto. Novalis y Schlegel fueron desde luego leídos en Francia y estimularon las ideas-madres del Romanticismo francés.

El Romanticismo francés se extinguió a mediados del XIX, pero, en cuanto moda, perduró en las generaciones posteriores, incluso en las que creían oponérsele. Baudelaire escribió: «El romanticismo es una bendición celestial o diabólica a la que debemos estigmas eternos». Chateaubriand descubrirá la melancolía sin objeto, en el poema de Vigny, *La maison du berger*; la lírica se convierte en lamento ante los peligros que la técnica representa para el alma, Musset es el primero que se enfrenta con la angustia de la nada y Nerval trata de nivelar lo humano y lo inhumano.

Es el origen de la poesía que parte de la mera palabra, método justificado por Víctor Hugo que anuncia ya a Mallarmé por más que este se encuentre muy lejos de las turbulencias que caracterizan la poesía de Hugo. Como dice Friedrich, “estas son teorías románticas, que algunos años más tarde reaparecen en Théophile Gautier, forman parte de los ‘estigmas’ de que habla Baudelaire y señalan el camino en que habremos de encontrar en las ‘arlequinadas’ de Verlaine, la poesía funambulesca de Rimbaud y de Tristán Corbière, el humor negro de los surrealistas y de su sucesor Lautréamont, y finalmente las absurdidades de los más modernos. Todo ello está al servicio de la oscura finalidad de definir en disonancias y fragmentos una transcendencia cuya armonía y cuya integridad nadie es capaz de captar” (pág. 45).

En fin, el libro de Friedrich es bueno, pero se refiere a la Lírica que se sitúa en la Filosofía de la Modernidad. Estoy por decir que en el primer cuarto del siglo XXI hay dos Líricas: la Gran Lírica y la Lírica de la Modernidad. Más que andar indagando como se ha fraguado la lírica sin sujeto, yo prefiero encontrarme con la Gran Lírica de siempre: (en español, por ejemplo, con S. Juan de la Cruz o Lope de Vega) para cuya reflexión valen las poéticas de Dámaso Alonso o T. S. Eliot. Por lo demás, las dos opciones están plenamente vivas, asentadas en un debate cultural de nuestro tiempo y de siempre (del que hemos hecho mención). Debate que las engloba y trasciende.

P/. Para el estudio de las teorías críticas sobre la poesía lírica ¿es preferible fijarse en las disquisiciones de aquellos poetas que han formulado una serie de reflexiones sobre su propio quehacer o se prefieren las investigaciones de los laboratorios académicos?

R/. Aquí debemos recordar que se da la siguiente serie; A) Poética implícita, reglas y principios que el poeta ha puesto (consciente o inconscientemente) en funcionamiento para escribir el poema. B) Poética explícita, reglas y principios generales extraídos de la observación de las poéticas implícitas. C) Poética teórica, reglas, principios basados en hipótesis filosóficas, lingüísticas, etc. acerca de los modos poéticos de comunicar. D) Preceptiva poética, sistema de normas o recetario que se propone

como derivado de algunos de los tipos de poéticas mencionados. Cualquiera de estos tipos puede venir o de un poeta o de un “laboratorio académico” o de un poeta y teórico a la vez. Ni siquiera se puede afirmar que la poética del poeta es necesariamente la que hace explícita lo que implícitamente realiza su autor o la que preceptúa lo que su autor pone por obra. Aristóteles es un teórico y no es poeta, Horacio es poeta y teórico. En la historia hay ejemplos para todos los gustos.

Con solo mirar alrededor, puedo decir que, con la colaboración de otros colegas, he publicado no hace mucho *El lenguaje literario* (2009), una voluminosa Retórica poética muy difundida. Y no soy poeta. Ángel Luis Luján, que es poeta y profesor, reedita cada año *Cómo se comenta un poema* (2009), ejercicio estilístico que, sin embargo, no me parece especialmente relacionado con el tipo de poesía que él crea.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (1950), *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- BOBES, M^a del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BOUSOÑO, Carlos (1976), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- CABO, F. Gullón, G. (eds.), (1998), *Teoría del poema. La enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988), *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española*, Madrid, CSIC.
- ELIOT, T.S. (1933), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- EMPSON, William (1930), *Seven types of ambiguity*, London, Chatto and Windus.
- FRIEDRICH, Hugo (1956), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FRÖHLICHER, P.; GÜNTERT, G.; IMBODEN, R.C.; LÓPEZ GUIL, I. (eds.) (2001), *Cien años de poesía*, Bern, Peter Lang.
- FOUCAULT, M. (1966), *De lenguaje y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- GADAMER, H. G. (1960), *Wahrheit und Methode. Grünzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1986, 2 vols.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991), *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid. CSIC.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1973, 1996), *Crítica literaria: la doctrina de Lucien Goldmann*, Madrid, Rialp.
- , (1998), *Teoría de los géneros literarios. Estudio preliminar; Compilación de textos y bibliografía*, Madrid, Arco/Libros.

- , *et alii* (2009), *El lenguaje literario*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- HORACIO, *Arte poética*, Edición de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1984.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1983), “El poema lírico como signo”, en *Teoría semiótica*, M.A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, 1985, pp. 42-56.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (1999), *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- , (2005), *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros.
- MACHERAY, P. (1978), *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883): *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, 2 vols.
- PAZ, Octavio (1956, 1967), *El arco y la lira*, México, F.C.E.
- RABATÉ, Dominique (dir.) (1996), *Figures du sujet lyrique*, París, P.U.F.
- RICOEUR, Paul (1965), *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970
- , (1975), *La metáfora viva*, Madrid, Europa, 1980.
- WAHNÓN, Sultana (1998), “Ficción y dicción en el poema”, en *Teoría del poema. La enunciación lírica*, ed. F. Cabo y G. Gullón, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 77-110.

Reseñas bibliográficas

Antonia MARTÍNEZ PÉREZ, *La transformación de la lírica francesa medieval, Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (siglo XIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2013, 243 pp.

La crítica canónica sobre la poesía lírica de la Edad Media ha girado, fundamentalmente, alrededor de tres ejes: el desarrollo y las ramificaciones de la poesía trovadoresca de raíz provenzal, la lírica de tipo tradicional en lengua vernácula y las composiciones cultas escritas en latín. Sin embargo, el abordaje de las prácticas poéticas medievales no se agotaba desde esta perspectiva tripartita, y una amplia producción textual, de variada tipología, ingresaba en los estudios de manera dispersa, esporádica, como un fenómeno secundario frente a la esplendor de la floración cortes, falto de premisas configurativas específicas y más próximo a la poesía didáctica que a la lírica.

El presente libro viene a superar estos criterios al analizar rasgos identificatorios que pueden rastrearse a través de todo ese corpus, indagar conexiones dentro de la diversidad de sus manifestaciones, y subrayar la relevancia de su significado en cuanto emergencia de una *poeticidad* diferente. Antonia Martínez despliega un profundo examen de este discurso lírico que se desliga de un soporte musical y extrae del lenguaje puro las sutilezas de sus ritmos y rimas, mientras se aparta de la tradición cortes y feudal para asumir las implicancias de los intereses de la cultura urbana. Así, desde un punto de vista estructural, la autora investiga las particularidades tipológicas de un nuevo registro, “registro poético del decir o de la recitación”, que dará lugar a una subjetividad poética diferenciada, la cual se vincula, en definitiva, con nuestra concepción actual de la poesía.

El trabajo está focalizado en el desarrollo durante el siglo XIII, en lengua de *oïl*, de una práctica poética consolidada alrededor de la palabra hablada, el *dit*. Pero este criterio conductor se enriquece con el estudio de realizaciones afines, en distinto grado, que surgieron en otras literaturas románicas y, asimismo, desborda el límite temporal del mil doscientos para constatar la evolución de un proceso que se presenta como una de las transformaciones poéticas de mayor significación en el desarrollo de las literaturas europeas.

El amplio conocimiento de la autora sobre las investigaciones en torno a los tipos denominados “poesía satírica”, “jocosa”, “del vituperio”, “burguesa”, “del realismo”, “circunstancial”, “anticonformista”, “irracional”, etc., le permitió percibir la carencia de análisis de conjunto que se ocuparan de rasgos específicos e interrelaciones —a veces muy sutiles— que circulan a través de un vasto panorama de formas, autores y motivos, el cual, no obstante la profusión y variedad de materiales, acredita postular

la configuración de un corpus poético con características distintivas e indudable gravitación posterior. Martínez se ha abocado a dar visibilidad a este espacio discursivo, con plena conciencia, como señala en la “Introducción”, de la magnitud de la tarea que representa sumergirse en tamaña complejidad con la intención de rastrear y amarrar hilos conductores. Y los resultados que constituyen este libro, demuestran que el éxito ha coronado una labor llevada a cabo con esmerado detenimiento, dominio de las cuestiones en juego y solidez argumentativa.

Los capítulos se estructuran en tres bloques denominados: “El lirismo de inspiración *urbana* en el marco de las literaturas románicas”, “La poética del *decir* o de la recitación en su configuración estructural” y “La poética de inspiración urbana en su configuración interdiscusiva”. Las confrontaciones entre diferentes estéticas, el surgimiento de un nuevo registro poético y la construcción de un tipo de discurso polémico y personalizado son algunos de los temas cardinales que cimentan las propuestas. Nos encontramos, entonces, ante un modelo renovador de la poesía lírica en el que se involucraron desde los franceses como Jean Bodel, Adam de la Halle y Ruteboeuf hasta autores de otros ámbitos románicos, como Cecco Angiolieri o Juan Ruiz. Modelo que no constituye un proceso que se haya producido “de manera absoluta ni contundente”, como advierte la autora, sino de resultados que se fueron consolidando a medida que se debilitaba el predominio del ideario occitano y su contexto.

Ya Peter Dronke había señalado la necesidad de un análisis de conjunto sobre lo que él había denominado “poesía del realismo”, sugiriendo algunas líneas de trabajo pero sin llegar a formular, concretamente, un proyecto de investigación. Lo que sí queda en claro es su percepción de la ausencia en los estudios de poesía medieval, de un ángulo capaz de abarcar una serie de manifestaciones que eran examinadas de manera aislada y sin atender a marcas de homogeneidad. Martínez ha encarado ese desafío pendiente y ha dado forma a este libro necesario, sin duda, para los estudiosos de la poesía medieval. Pero no solo para ellos sino también para todos los que se ocupan de investigar el discurso lírico, ya sea desde un punto de vista teórico o desde la perspectiva de la historia de su desarrollo en los ámbitos de la Romania.

Sofía M. CARRIZO RUEDA

Edgardo DOBRY, *Contratiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014, 96 pp.

De la trayectoria de Edgardo Dobry, nacido en Rosario en 1962, puede decirse que cubre el territorio de la lírica desde todos sus ángulos: autor de los libros de poesía *Cinética* (Buenos Aires, Tierra Firme, 1999 y Madrid, Dilema, 2004), *El lago de los botes* (Barcelona, Lumen, 2005), *Cosas* (Barcelona, Lumen, 2008) y *Pizza Margarita* (México, Mangos de Hacha, 2011), ha publicado también la muy atractiva colección de ensayos *Orfeo en el quiosco de diarios* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007) que aborda entre otros a los poetas argentinos Alejandra Pizarnik, Arturo Carrera y Daniel Samoilovich pero asimismo a Heinrich Heine (con quien la propia poesía de Dobry tiene más de una conexión), a Luis Cernuda o a Cavafis; y más recientemente el ensayo *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del “linaje de Hércules”* (Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010) a partir de su tesis doctoral acerca de los múltiples aspectos literarios e ideológicos que irradian las famosas conferencias de Lugones reunidas en *El payador* y su incidencia en la “identidad nacional” argentina. A estas publicaciones debemos agregar su no menos importante tarea como traductor de Roberto Calasso y Giorgio Agamben, William Carlos Williams y John Ashbery, su participación en el consejo de dirección de la revista *Diario de poesía*, sus colaboraciones para el diario *El país*, y su enseñanza de teoría de la poesía lírica en la Universidad de Barcelona, ciudad donde vive. Su último libro de poesía, que aquí comentamos, es producto de la beca Guggenheim de apoyo a la creación literaria para el año 2010.

Si ya desde su título *El lago de los botes* (2005) evocaba una atmósfera afectiva ligada a lo espacial, la aventura verbal que Edgardo Dobry nos propone en su último libro se concentra desde el paratexto en el tiempo y sus paradojas. El primer verso no escapa a esta determinación (“Un año largo de algo hoy hace”, 7) y adelanta en buena medida algunas de las figuras y recursos —como el hipérbaton, la ironía o la indeterminación— que dominarán a lo largo de este breve —e intenso en la medida de su brevedad— viaje en el tiempo.

“Contratiempo” es pues el significante cargado de posibilidades, la llave que abre puertas insospechadas, o ese primer botón del ascensor que dice “siglo XX” (34); es el tiempo “para atrás” pero también el tiempo en contra de los pequeños problemas cotidianos, de los recuerdos dolorosos, de los desastres desatados por el hombre y de las catástrofes naturales; es además el punto de confluencia de los símbolos que siempre nos acompañan y que se mezclan con los mitos de la vida contemporánea: Isaac le deja una llamada perdida a Ifigenia, alguien busca el número de Dido en la guía telefónica de Túnez, el pollo al horno cocinado con laurel huele sospechosamente a Dafne...

Frente al tiempo, los lugares aparecen consumidos o abstraídos: prevalecen en estos versos deixis que establecen posiciones efímeras y a la larga insignificantes; en cual-

quier caso se trata del espacio de hoy, abolido por la tecnología. Desfilan por cierto algunos nombres, Bilbao, Brasil, Besalú, Barcelona, y más vagamente una “campana de San Pedro” (37), y más vagamente aun paisajes de silos, de islas y deltas, pero son “entidades sin relato”, como ejemplifica cabalmente la deliberada imprecisión espacial del poema de la página 58. El espacio, además, presenta matices ambiguos, ligeramente angustiantes: de la ciudad “se sale sucio” (39), “tierra” es un “nombre sucio para un planeta” (70). El equilibrio entre espacio y tiempo, la mejor proporción posible, se alcanza previsiblemente en el lenguaje, en la “felicidad de los actos verbales” (46). En palabras del autor:

el viaje del poeta y de la historia
se cruzaron en la zona
necrosada de la lengua
cada uno revelado por el otro (23)

Hay, pese a lo apuntado, una inscripción concreta en la historia dada por el espectro posmarxista de lejanos ecos brechtianos en “*Para una Suite de la mercancía no consumida*” (28) y en la consideración del poema como algo que no tiene nada que ver con el espíritu pues “el poema es una plusvalía, / aspiración que no prescribe” (23). El tiempo mismo aparece entreverado con el dinero, como en el caso de los zuriqueses y sus caros relojes, que “saben de siempre la proporción de tiempo/ y plata” (54). Del dinero se nos da además una lección sobre sus tres estados: “líquido el billete,/sólido el oro,/ gaseosa la burbuja/ -que hiede y explotó” (45).

Más allá de los sutiles juegos de desequilibrio del cronotopo, el poemario despliega con parejo protagonismo al menos tres series evidentes, entre múltiples matices que entretejen otras tal vez ya en la atención más enfocada de ulteriores relecturas: un plano mitológico en convivencia risueña con nuestro presente, un arte poética de construcción paulatina y dispersa y por último, en el nivel del significante, unos lúdicos y aliterativos juegos de homfonías que remiten a la comentada felicidad de los actos verbales y que, pese al invocado Austin, tienen más de *procédé à la Raymond Roussel* que las adustas constataciones de la pragmática. Las tres series se entrecruzan y combinan de manera constante, como en el poema de la página 20, del que transcribo un par de estrofas:

Exceles de historia universal:
llamada de Isaac a Ifigenia perdida
 (“contesta por favor, ¡pero contesta!”),
cuánto sacrificio en ese amor,

decoración del tocador de Paris,
nota en la heladera de Faetonte
a su papá: “me llevo

el auto”, prehistoria de Cleo
patra narcotizada de perla en el vinagre
disuelta, Baruch —como óptico—
y Polifemo sinóptico.
Edipo
que tuviste

un ojo de más y ahora ninguno,
alabado seas, Nadie.

El humor, efecto fulgurante de la serie mitológica, se potencia con los hallazgos de las homofonías y sus chistes culturales, que agregan al repertorio grecolatino figuras no menos míticas de lo que podríamos llamar con cierta ironía el “patrimonio occidental”, de Leibniz a Kant, pasando por Cervantes y Newton. Si la colocación de personajes épicos en contextos contemporáneos responde al humorismo del travestimiento burlesco que surge en el barroco francés con Scarron y que conocemos sobre todo gracias a las famosas operetas de Offenbach, la cadencia peculiar de filigranas míticas parece aquí contagiada más bien de la cercanía que adopta este tipo de personajes en *Las bodas de Cadmo y Harmonía* de Roberto Calasso, a quien, como ya se comentó, Dobry ha traducido.

En estas estrofas encontramos también el uso distintivo del hipérbaton, ostensibles encabalgamientos y todo complicado a su vez por la longitud tortuosa de la frase en una suerte de encadenamiento lógico e icónico salteado, característico de casi todos los poemas largos de la colección: una sintaxis fragmentada que acompaña conceptual y gráficamente la experiencia que pretende transmitir.

La imagen privilegiada del ojo presente/ausente se plantea en una red asociativa recurrente en la que el sol con sus connotaciones filamentosas (27, 30) e incandescentes (9, 20) está —como en la *Fedra* de Racine— en todas partes y lo ve todo. Hay pequeños ojos negros en la rodaja de un kiwi, y ruedan en el espacio los planetas, “mostacillas en asueto” (42). La tierra representa posiblemente la contrapartida de lo bajo material: de ella se destacan los aspectos minerales, las erupciones, los gases, fermentos y musgos; como ya vimos, se menciona repetidamente su suciedad. Pese a todo ello “Avanzamos: el planeta gira todavía/ tiene un motor alemán” (49).

En el tono general más bien humorístico puede sorprender la irrupción de momentos de autoconciencia escrituraria, pero el pasaje de una serie a la otra se produce de manera tan espontánea que no se advierte un desnivel en la voz ni se tiene la sensación

de que los momentos metapoéticos sean exabruptos didácticos o injertos ajenos al ritmo total. Se nos dice en estos poemas más reflexivos que todo lo que toca la mirada del poeta se enriquece pese a que él está cada vez más pobre, que el destino del poeta es una sinécdoque en el que este recibe la parte por el todo, que el universo es un poema de una sola línea, que el sentido no debe negar los sentidos, que la verdad es amable pero ilegible, que en muchas cosas los poetas mienten: los cisnes del lago de Zúrich resultan ser tan mundanos como patos.

Es inevitable una leve melancolía del poeta ya que, como le reprochan, “pero papi [...] ¡Vivís en un mundo taan antiguo!” (62). Los poemas, en efecto, se debaten entre el himno y la elegía, mientras reflexionan con humor sobre nuestro presente de catástrofes y sobre el plano atemporal del lenguaje y sus convenciones más o menos huecas que el poeta tiene la tarea heroica de motivar.

El trabajo sobre el nivel del significante es por ello la característica más llamativa de estos poemas. Dobry muestra una tendencia a purificar las palabras de hojarasca prepositivas (tumecidos, solver), a eliminar artículos y pronombres, a utilizar “palabras de diccionario” (umbrátil, píceo, ecuóreo) no en mero exhibicionismo lugoniano sino en lúcida interacción de los distintos registros de la lengua. La operación más frecuente es la descomposición de algún nombre propio en una frase más o menos absurda despertada por asociación (Cervantes = cerveza sin conservantes, Platón = plato de latón) aunque abundan los juegos aliterativos (“capitel de capitales/capital de los tapiales”, 50; “sales minerales contra males siderales”, 62) si bien el humor puede producirse también por simple redistribución de palabras, como en esta notable estrofa:

Y a la noche a los chicos les decías:
pónganse el pijama, lávense los dientes;
y a la mañana a los abuelos les decías:
pónganse los dientes, lávense el pijama (38).

De este modo, la experiencia cotidiana aparece ligada inextricablemente a un uso de la lengua que oscila entre el goce voluptuoso de sus riquezas y la constatación lacónica de diversas evidencias de la realidad pasada, presente o sideral. De esta ecuación, empero, sale ganando la fase afirmativa, porque la poesía, al fin y al cabo, es el mejor talismán que tenemos contra lo banal, pero sobre todo el mejor talismán que tenemos contra el tiempo.

Mariano GARCÍA

María Lucía PUPPO, *Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana*, Buenos Aires, Biblos, 2013, 139 pp.

La existencia del hombre en el mundo está cimentada en su ser-en-el-espacio, interacción que ha alcanzado diversas significaciones a lo largo de la historia. Se comprende, entonces, que el espacio nos constituya identitariamente, hasta tal punto que durante varios siglos el exilio fue considerado una pena más atroz que la muerte. La vinculación entre espacio y poesía está presente desde los inicios de la reflexión sobre el quehacer literario: pensemos en los topoi, “lugares como ‘imágenes mentales’ que ayudan a la memoria” (Puppo, 2013: 40). *Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana* se propone recuperar dicha relación desde una perspectiva bivalente, atendiendo al acontecimiento del espacio como poema y del poema como espacio en la obra de distintos poetas contemporáneos. En este libro, la investigadora María Lucía Puppo ofrece, ante todo, “lecturas de poesía” basadas en un corpus cuyo denominador común es la experiencia urbana como materia prima que configura la discursividad poética (Puppo, 2013: 13). La clave de análisis es, por ende, la ciudad, devenida distopía en la posmodernidad.

La autora es investigadora adjunta del CONICET, especialista en poesía latinoamericana. Este libro retoma y profundiza los desarrollos de trabajos leídos en congresos o publicados en artículos de revistas científicas y en capítulos de libros. *Entre el vértigo y la ruina* se halla en continuidad con el libro anterior de Puppo, dedicado a la obra de una poeta cubana: *La música del agua: poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz* (2006). Dicha continuidad se despliega en una doble vertiente: teórica, puesto que el espacio se articula como referente poético, más bien como “signo y referente” (Puppo, 2013: 19), y crítica, en cuanto que es la poesía latinoamericana el marco y el destino de la discusión teórica.

Al presentar su libro como “lecturas de poesía”, la autora pretende eludir tanto la crítica sociológica como la representatividad, objetivo que, a nuestro juicio, es alcanzado con éxito, gracias a la sólida constelación teórica sobre la que asienta la labor interpretativa. Podemos advertir en el texto una estructura bipartita, originada por dos preguntas planteadas en la introducción: “¿Cómo se relaciona la poesía con el espacio?” y “¿Mediante qué estrategias la poesía da cuenta de la experiencia urbana contemporánea?” (Puppo, 2013: 12). La primera da lugar a los tres capítulos iniciales, que constituyen un enjundioso estudio sobre las distintas teorías que han iluminado la reflexión crítica sobre el espacio en el marco de las ciencias sociales y, más específicamente, de las teorías literarias. Sobre esa base, Puppo desarrolla en el tercer capítulo un planteo teórico-metodológico propio. Destacamos la variedad de autores y de obras críticas minuciosamente consultadas, y la habilidad expositiva de la investigadora,

cuyo estilo aúna capacidad de síntesis, amenidad y rigurosidad científica. El lector es guiado atentamente por este recorrido crítico, pedagogía que pone en evidencia el dominio de los autores abordados. La segunda pregunta da lugar a los tres capítulos siguientes, dedicados a analizar, respectivamente, tres ciudades que constituyen realidades muy distintas del universo hispanohablante: la Salamanca de Aníbal Nuñez, la Buenos Aires de seis poetas locales y La Habana de la “poesía alucinada” (Puppo, 2013: 13) de Ángel Escobar.

El primer capítulo, “La obsesión del espacio: un signo de época”, se concentra en la atención que las ciencias sociales y la teoría literaria le han prestado al espacio en las tres últimas décadas. El espacio, noción compleja debido a su polisemia, fue variando de acuerdo con el desarrollo de la filosofía occidental. Puppo se detiene en los principales virajes del concepto, ocupándose fundamentalmente de las disquisiciones posmodernas. Destaca el “giro espacial” de Frederic Jameson, acuñado para dar cuenta de “la discontinuidad, la desorientación y el desplazamiento” (Puppo, 2013: 16) que caracterizan la espacialización surgida en la posmodernidad. En el ámbito propio de la teoría literaria, la doble condición de signo y referente del espacio ficcional genera, conforme a la autora, “un juego de espejos falsos que contribuye a la riqueza del fenómeno literario” (Puppo, 2013: 19). En la poesía contemporánea, la ciudad es el espacio que lleva al límite esas posibilidades, cuando la utopía y la alienación de las representaciones modernas son suplantadas por la “distopía urbana” (Puppo, 2013: 22). La investigadora enumera las estrategias de las que se vale la poesía hodierna para expresar la experiencia cotidiana del habitante de la gran ciudad: “la sincronicidad, el multiperspectivismo de la descripción, la polifonía enunciativa, los cambios abruptos de tono y de registro, la autoconfiguración testimonial del sujeto poético y la inestabilidad del sentido” (Puppo, 2013: 23). Finalmente, rescatamos la idea de *locus* como *focus* (Puppo, 2013: 24), esto es, la elección de un espacio, en poesía, implica inevitablemente la de un punto de vista.

En el capítulo siguiente se profundiza la indagación teórica sobre la relación entre la poesía y el espacio. La autora revisa cinco modelos teórico-críticos que han resultado de utilidad en el análisis de dicho vínculo: el simbolismo de la Poética del imaginario, la hipótesis de la “forma espacial”, el concepto de semiosfera de la Semiótica de la cultura, los aportes de la Geocrítica, y el abordaje hermenéutico y fenomenológico de la lírica planteado por Michel Collot. Si bien este apartado se propone como un estado de la cuestión, la integración de los modelos teóricos y la lúcida aprehensión de las herramientas por estos ofrecidas exceden la mera descripción de autores.

El tercer capítulo funciona a modo de gozne entre el desarrollo teórico de la primera parte del libro y la exploración de las poéticas individuales de la segunda parte. La

reflexión especulativa alcanza su punto más alto, ya que la autora reelabora los aportes revisados en las secciones anteriores y delimita el espacio propio, si se nos permite la metáfora, desde el que ofrecerá sus lecturas de poesía. Conforme con la propuesta de Puppo, el espacio poético se articula en dos dimensiones: el espacio diegético o espacio-objeto y el poema entendido como espacio escritural y semiótico. Dicho de otra manera, el espacio poético implica tanto la estructura morfológica y sintáctica en la que se asienta o que transgrede el poema —espacio diegético—, como la comprensión de este como dispositivo visual (*icon*) y fónico (*sonus*), gobernado por sus propias leyes (*universus*) —espacio escritural y semiótico—. La investigadora dedicará un apartado a cada una de estas dos facetas. Al detenerse en el poema-espacio como *icon*, *sonus* y *universus*, señala dos paradojas. La primera es que la autonomía del poema no impone una suspensión de la referencialidad, sino que hace surgir un nuevo tipo de referencialidad proyectiva (Puppo, 2013: 63); la segunda es que la garantía de la apertura del poema está en el mismo principio de cohesión que aglutina en el texto los distintos tipos de signos (gráficos, lingüísticos, semánticos), lo cual acontece “por obra del dinamismo y la flexibilidad del imaginario” (Puppo, 2013: 63). El capítulo cuenta con un tercer apartado en el que Puppo desentraña la relación entre el espacio del poema y el poema como espacio. Sugiere que el vínculo se da a través del imaginario, al cual define como “el mecanismo o la energía que integra en una danza única todos los elementos del poema: desde la grafía, las comas y los espacios en blanco hasta las acrobacias gramaticales o retóricas, la puesta en crisis de los discursos hegemónicos y una particular toma de posición histórica” (Puppo, 2013: 64). La consistente elaboración teórica de Puppo hace que la obra revista no solo relevancia crítica sino también un alto interés especulativo, en la medida en que constituye un aporte muy digno de consideración a las teorías sobre el espacio poético.

Formulado el marco teórico, nos encontramos con las lecturas de poesía propiamente dichas. La primera se halla en el cuarto capítulo: “Vestigios de la ciudad dorada: Salamanca en la poesía de Aníbal Nuñez”. Tras una atinada contextualización en la poesía española de las décadas del setenta y del ochenta, la sección está completamente dedicada al poeta salmantino. El espacio en la poética del autor es analizado en tres aspectos distintos: la nostalgia de la naturaleza, la ciudad y su arquitectura, y la ruina como imagen medular. Observamos, entonces, tres apartados que exploran respectivamente estas cuestiones. Puppo se detiene en la relación del sujeto poético de Nuñez con la naturaleza, la cual se manifiesta, algunas veces, como *locus amoenus* que favorece la meditación y la búsqueda de la identidad perdida “en la jungla urbana” (Puppo, 2013: 79) y otras veces, como ámbito de resistencia frente a la destrucción ejercida por la sociedad tecnócrata. Luego, la autora examina al sujeto poético como “visitante

meditabundo y extasiado” de la ciudad de Salamanca (Puppo, 2013: 81). La parte central de capítulo es, sin duda, la dedicada al abordaje del tópico de la ruina, apropiado personalísimamente por la poesía de Nuñez, transformado en *cronotopo*, en cuanto es “un signo espacial que dispara en el poema la reflexión acerca de las diferentes formas de sentir y representar el tiempo” (Puppo, 2013: 85).

En cada lectura de poesía, Puppo recurre a un esquema de análisis diferente. Esta variedad de abordajes le otorga una particular agilidad al libro. En el quinto capítulo, el eje de lectura es Buenos Aires. La investigadora nos muestra distintas *micrópolis* porteñas configuradas por algunos poetas argentinos contemporáneos. Puppo encontró cuatro gestos u operaciones en los autores seleccionados, mediante los cuales “la poesía se pone en escena en tanto discurso estética e ideológicamente motivado” (Puppo, 2013: 95). En Daniel Samoilovich destaca el gesto de visibilizar a unos nuevos actores sociales, los cartoneros, cuando estos eran aún ignorados por los discursos sociales masivos. El segundo gesto es advertido en Diana Bellessi y en Eduardo Mileo. Se trata de provocar la empatía del lector con aquellos que sufren. El tercero es el de Luis Tedesco: construir una memoria cultural frente a “la amnesia y la banalización que asechan nuestra vida cotidiana” (Puppo, 2013: 95). Por último, en la poesía de Tamara Kamenszain y de Alicia Genovece, se reconoce el gesto de definir una pertenencia en cuanto búsqueda identitaria integrada “en el diálogo entre lo público y lo privado, lo propio y lo ajeno” (Puppo, 2013: 95). El análisis nos revela que estas expresiones poéticas superponen fragmentos de muchas Buenos Aires, alejadas de los clichés sobre la plateada ciudad ya transitados.

El capítulo final es consagrado a La Habana de Ángel Escobar. Puppo examina la conformación de dicha capital como “distopía urbana” en algunos escritores cubanos, para luego centrarse en Escobar, con quien esta alcanza su máxima expresión. La distopía es definida como una representación negativa o crítica del espacio (Puppo, 2013: 115). El capítulo cuenta con cinco apartados, que van dando cuenta de las distintas estrategias mediante las cuales se constituye esta Habana distópica. En primera instancia, la investigadora se detiene en las distintas figuraciones que la literatura ha hecho de esta ciudad, desde el idilio hasta la degradación. A continuación se focaliza en La Habana escobariana, a la cual dedica algunas de las páginas más exquisitas del libro. La distopía urbana se despliega en distintas figuraciones e imágenes y en las construcciones del sujeto: la claustrofobia; las isotopías de la podredumbre y la corrupción, de la desintegración y del filo; el naufragio, la caída y la inmovilidad como imágenes nucleares; el sujeto despersonalizado o metamorfoseado, y hasta espacializado.

El balance teórico-crítico que ofrece esta obra la hace particularmente interesante para investigadores y estudiantes de las ciencias humanas, que quieran descubrir dis-

tintas formas en que la poesía latinoamericana se apropió del espacio urbano o que deseen un panorama exhaustivo de las principales teorías sobre el espacio en poesía. Dado que la erudición de este trabajo se despliega en un estilo pedagógico y ameno, la obra también resulta accesible a un público aficionado a la poesía latinoamericana en general y a los poetas citados en particular. Sabemos que la poesía tiene la capacidad de conducirnos a zonas de reflexión a las que, por su hondura, solo podemos acceder a través de ella. Claramente, fue esta consciencia la que guió a la autora en este fascinante recorrido, a sabiendas de que “el texto poético remueve las aguas estancadas y saca a flote lo que estaba callado y escondido” (Puppo, 2013: 109).

Dulce María DALBOSCO

Alicia GENOVESE, *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, FCE, 2011, 165 pp.

Imaginemos un escenario posible. Durante años un(a) poeta se ve atraído/a por la semiótica, frecuenta nuevas corrientes de la teoría literaria, lee ininterrumpidamente obras de otros poetas. De sus apuntes va rescatando preguntas, elabora hipótesis en sus desvelos, llega incluso a plantear diálogos con los otros autores vivos y muertos. Luego somete esas disquisiciones al rigor más íntimo, a la reflexión que le dicta —tal vez desde siempre— su propio quehacer poético. ¿Qué podemos esperar entonces?

Arriesgo la respuesta más previsible: un valioso libro de ensayos sobre poesía. Tal es el caso, por ejemplo, de *La máscara, la transparencia*, un auténtico clásico del venezolano Guillermo Sucre, que vio la luz en 1975. Explicaba este poeta en el Prefacio, a propósito del título de su libro: Lezama Lima “ve en estos dos términos [la máscara, la transparencia] la alternativa que se le presenta al poeta para hacerse invisible y dejar que su obra hable por él. Esa alternativa y las diversas técnicas que suscita, conducen, sin embargo, a un mismo punto: la aparición del lenguaje” (Sucre 1975: 14).

No es un dato menor que, treinta y seis años después, el libro de ensayos sobre poesía de Alicia Genovese lleve por subtítulo *Lo leve, lo grave, lo opaco*. El binomio de Sucre dio paso a una tríada de adjetivos sustantivados. El nuevo terceto lo inician dos categorías inéditas que propone la autora —lo leve, lo grave— y lo cierra aquello que desafía la transparencia aludida por el venezolano -lo opaco-, que bien puede ser otro nombre para lo oblicuo, lo oscuro, la máscara que invocó Lezama.

Los ensayos de Guillermo Sucre proponían lecturas de los poetas del modernismo y de las vanguardias de principios del siglo XX, aunque esbozaban también un panora-

ma poético de los años sesenta y setenta; los de Alicia Genovese siguen mayormente las pistas de la poesía de la segunda mitad del siglo pasado, pero abren el juego para pensar el estado de cosas a comienzos de este siglo XXI. Un eje central de la reflexión continúa siendo, ayer como hoy, ese instante en que el poema nace y se define como tal, ese acontecimiento que es la aparición de un lenguaje.

Dicho esto creo que es pertinente leer ambos libros en una misma genealogía que combina teoría y práctica, claridad y sutileza, rigor y solidez que no renuncian a la metáfora y el vuelo. Como en los ensayos de Poe y Valéry, en ellos la inteligencia se da la mano con la intuición, el pensamiento baila una danza sensual con la libertad poética.

Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco tiende muchos puentes a los lectores. Es un libro que podemos recorrer en un orden linear o de acuerdo con un mapa propio, siguiendo los destinos anunciados en cada una de sus partes: la modernidad, la utilidad y no actualidad de lo poético, el sujeto, el imaginario. Nos ofrece distintas entradas al texto lírico, que deviene entonces jardín de senderos que se bifurcan, continuidad de los parques de la memoria y el deseo. Puntualiza múltiples modos de abordaje que rechazan una definición unívoca y atemporal del género: el poema es libido y *affectus* tanto como un hacer técnico pertinaz y paciente, un buceo en los pliegues de la biografía tanto como un *ethos* que interviene activamente en la historia.

Personalmente encuentro en este libro una inquietud que lo atraviesa de forma socavada pero no por eso menos insistente. Es la idea del poema como un espacio al mismo tiempo cerrado y abierto, un microcosmos denso de significación que traduce y resignifica la dispersión del mundo. El poema como un territorio gobernado por una fuerza centrípeta y una fuerza centrífuga o, en otras palabras, la dialéctica del adentro y el afuera que advirtió con tanta lucidez Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1955). Tal vez sin proponérselo, Alicia Genovese avanza en espirales sin perder del centro la metáfora espacial. Para ella el poema tiene “puertas” más o menos abiertas a la interpretación (52) y “zonas” de diferentes tonos y registros (52). Percibe que el “espacio poético” (33) es un “espacio íntimo” (102), “cercano” (138), un “espacio de afirmación y negación de subjetividades” (112).

El poema es la casa, el hábitat natural de una poeta. Más allá de la imagen, elocuente por sí misma, los ensayos exploran distintas maneras de entender el espacio poético. Hay autores cuya obra es una larga paráfrasis alrededor de un lugar esencial, como lo prueba A. Genovese al analizar el rol que cumple el río en la poética de Juan L. Ortiz, o el jardín en Marosa di Giorgio. Para dar cuenta del lugar, la escritura poética posee un arsenal de recursos retóricos. Entre ellos, la estrategia de la enumeración, que asemeja la poesía a la memoria del Funes borgiano: una percepción que tiende a detener-

se en los detalles y en el fragmento; una mirada que funciona como un zoom demorado (Genovese 26). En la economía poética lo accidental resulta lo central, como lo demuestra la obra de Hugo Padeletti; a través de la selección de objetos el poema organiza el mundo que lo circunda (128-140).

La elección de un espacio conlleva la de un punto de vista; dicho en otros términos, en cada poema se produce el posicionamiento de un hablante frente al lenguaje y al mundo. A la luz de este razonamiento rescato lo que para mí es uno de los grandes hallazgos A. Genovese, su propuesta de “leer el grado de distancia que el poeta establece con su objeto a través de la ubicación del yo poético” (78). Según esta fórmula, el Yo que enuncia el poema se define por su distancia o cercanía con respecto a los objetos o hechos que nombra: esto permite —con Käte Hamburger— devolverle al sujeto poético su rol de “enunciador de realidad” sin caer en el biografismo ingenuo.

El vínculo entre espacio y poema está pautado por la potencia y ductilidad del imaginario. Hoy las ciencias sociales recurren a este concepto, que tiene una rica tradición en los estudios de literatura. El imaginario espacial pone de manifiesto, como la punta del iceberg, el insondable trasfondo simbólico y libidinal de los textos. Recordemos el *dictum* terminante de Gaston Bachelard: “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido” (Bachelard 2000: 22). Ese “espacio vivido”, atravesado por una experiencia singular, resulta ser la síntesis entre lo objetivo y lo subjetivo que, para A. Genovese, caracteriza al espacio poético (Genovese 33). Leemos en las páginas 33 y 34 de *Leer poesía*:

En el espacio poético pueden convivir y engarzarse zonas referenciales, fragmentos de relatos, escenas reconocibles que empujan dentro del poema lo concreto; pero ese mundo objetivo es arrastrado desde una captación subjetiva que lo aglutina, aun en su aparente desorden. En el poema, el mundo representado sale de la indiferenciación con la que se presenta en el mundo real, se mezcla con procesos subjetivos, se asocia con los contenidos inconscientes que todo poema lleva en su lenguaje, esa agua barrota y mezclada con sedimentos, empujada desde su energía compositiva. (33-34).

El lugar cargado con una pulsión, un afecto, un valor simbólico —individual y colectivo— es el espacio del poema. La Poética del Imaginario continúa aportando herramientas de trabajo indispensables, como lo prueba la pertinente distinción entre “lo leve” y “lo grave” que introduce la autora (47-75).

Cuando se considera *el poema como espacio*, la escritura se revela ante todo como dispositivo visual, letra impresa, ícono. Cito nuevamente a A. G.: “Frente a la cohe-

sión asociativa que es exigencia de los discursos transparentes, la poesía quiebra y yuxtapone, deja hablar al espacio en blanco. Frente al *horror vacui* de la explicación y la justificación, la poesía utiliza la elisión, deja que los sentidos se armen con el gesto silencioso de las palabras obviadas” (19). A propósito de esto, la autora demuestra cómo, sin llegar al *puzzle* mallarmeano o la síntesis de la poesía visual, el *crawl* verbal de Héctor Viel Temperley reproduce en el papel, con brazadas amplias, la zambullida en el éxtasis religioso (49).

Por otra parte, la materialidad espacial de los significantes se vincula con su textura fónica, porque un poema es también ritmo, música, sonido. Metal bruñido, óleo trabajado en sucesivas capas, el poema es sólo “ilusión de su emisión única” y “de su dicción espontánea” (38). El ritmo como dinámica es el resultado de una operatoria difícil que requiere de un oído fino y del equilibrio momentáneo al que se habitúa el poeta como *surfer* (37-44).

Finalmente, el espacio escritural del poema se revela como mundo o universo, conjunto de signos y territorio gobernado por sus propias leyes, que sin embargo resulta permeable a todas las voces. Apelando a la Semiótica de Iuri Lotman, diremos que el poema vehiculiza una percepción de la *semiosfera*, entendida ésta como el espacio donde “resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (Lotman 1996: 23). En tanto universo de signos, el poema reúne las huellas de un conjunto de lenguajes y textos que responden a un determinado “perfil semiótico”. Un ejemplo contundente lo provee el análisis de A. Genovese de algunos textos de la llamada poesía argentina de los 90 (143-164): sin anular la singularidad de cada obra y de la poética de cada autor, es posible rastrear características comunes (la opción por el espacio de la calle, la recurrencia de marcas comerciales y el lenguaje publicitario) que remiten a un mismo aire en común, es decir, a una misma semiosfera.

Y concluyo volviendo a los comienzos. En sus palabras preliminares, A. G. declara que sus ensayos “buscan ubicar puertas de acceso al lenguaje poético, más allá de los textos y autores elegidos” (9). Creo que cuando terminamos su lectura experimentamos la sensación de estar bien equipados para el viaje, mejor preparados para tomar por asalto la letra, correr los cerrojos y poner a girar las llaves que custodian celosamente la significación del poema. No existe ninguna vía más rápida para adentrarse en la hondura de la lengua.

María Lucía PUPPO

Lila ZEMBORAIN, *Guardianes del secreto*, 2ª edición, Buenos Aires, Hilos Editora, 2012, 72 pp.

Como suele ocurrir con los libros de poemas de Lila Zemborain, los textos que componen *Guardianes del secreto* fueron escritos a lo largo de varios años —diez, en este caso—. Esta modalidad propicia la configuración de un espacio escritural vasto y poroso, donde van ingresando diferentes ritmos, tonos y registros acompasados en una espera que hace decantar las palabras y los silencios. En el libro la prosa se apodera de los poemas que se extienden hasta acercarse al relato o se comprimen como sucesiones de aforismos. Su teatralidad depende de la presentación de una serie de escenarios tanto como de la alternancia entre varias voces que asumen la primera, la segunda y la tercera persona del discurso.

La multiplicidad de puntos de vista no sorprende, porque *Guardianes del secreto* es un libro sobre la mirada. Como tal, ningún proceso o aspecto relacionado con la visión le es ajeno. Los poemas ofrecen una exploración física de los órganos —los ojos— y su funcionamiento (“La fôvea centralis es el punto donde se produce la mayor agudeza visual”, 36). Otras veces los textos investigan problemas de la vista —en foco, fuera de foco—, o intentan trazar el mapa de sus conexiones secretas con los otros sentidos, la memoria y los afectos. Entre el prodigio de la luz y el drama incierto que implica su carestía cabe un arco infinito de percepciones y sensaciones, que van desde la *flânerie* azarosa de la mirada que acaricia las cosas hasta la “visión espantada” en la contemplación abismal de un “vacío que descolla y desequilibra” (37).

En este poemario los epígrafes (de Silvina Ocampo, John Keats, San Agustín, entre otros) aluden en su mayoría a una visión o un sueño. De ese modo los textos registran las huellas de un posible diario de lecturas, donde las frases de otros son excusas, pretextos que desencadenan nuevos flujos de imágenes e ideas. El relato autobiográfico asoma en fragmentos dictados por el automatismo surrealista, bajo los lentes del recuerdo, la pesadilla y el deseo. En la sala del hospital “un ángel rubio cubre la Tierra con unas mantas”, y tras la operación de la vista declara la hablante poética: “yo quedo así, a medio camino, con el ojo expuesto en toda su intensidad” (25). El desvalimiento aparece como estado primario de la protagonista, instalada en el rol de espectadora y testigo.

En algunas zonas del poemario los espacios cotidianos revelan su carga siniestra (“una virgen sobre la mesa de luz que se transforma en buda”, 15) y la confusión alcanza también a la imagen reflejada en el espejo (17). Pero en algún momento esa dimensión individual y doméstica de la mirada encuentra su correlato en el plano astronómico: “la tierra proyecta su sombra sobre la luna, que se hace visible porque recibe el reflejo de la luz del sol” (15). Entonces están echados los dados para sostener un equilibrio muy precario: los ojos están locos, pero los planetas siguen girando.

Sin anular las connotaciones filosóficas que en Occidente pesan sobre el imaginario lumínico y visual, en el poemario de Lila Zemborain el acto de ver moja y salpica, involucra todo el cuerpo. La visión desata en los ojos una energía que atraviesa los órganos internos y pone en movimiento las pasiones: tal vez sin darnos cuenta estamos frente a una versión antiplatónica y remixada del *dolce stil nuovo*, esa corriente poética del siglo XIII que aseguraba que ver y amar eran una misma cosa. Ocho siglos después el encuentro de los amantes sigue diciéndose en una retórica anclada en convenciones de las que resulta imposible escapar: “Él me mira muy de cerca. [...] Una mirada cautivante, diría Corín Tellado” (19).

La economía libidinal que recorre el texto asoma detrás de las pequeñas desviaciones y dilemas que articulan una escritura. En este contexto resulta casi laciana la célebre afirmación de que “en poesía, toda similitud aparente en el sonido es evaluada en términos de similitud y/o disimilitud en el sentido”. Leemos, por ejemplo, en la página 26: “Poemas escritos con un solo ojo o hijo. Casi casi se produce el desliz” (26). Cómo no relacionar la sentencia de Jakobson con esa misteriosa causalidad por la cual el hijo es amado como la niña de los ojos, y mirar equivale a abrir paso a lo desconocido que emerge, alumbrar, dar a luz. Las pinturas de la autora incluidas en el libro muestran el líquido (¿antes luz?) que ingresa por el ojo y se traslada (¿como sangre?) al cuello, a la pierna, al brazo, a la mano, al útero, al corazón, a los pulmones, al cerebro... De la vista brota esa savia vital tibia, que anima e ilumina el cuerpo femenino desde los fluidos del ojo hasta el líquido amniótico. Luego ese hijo recién nacido instalará la visión nublada, la nebulosa como estado intermedio donde convive fusionado con su madre, suspendidos ambos entre la vigilia y el sueño.

Guardianes del secreto se inscribe en la genealogía del poeta vidente proclamado por Rimbaud, pero también en el cansancio que el poeta maldito experimentaba frente a lo demasiado visto (*assez vu*). En nuestra lengua acaso sea posible plantear una serie conformada por títulos como *Ensayo de una Teoría de la Visión* (1979), que recoge la obra poética del valenciano Guillermo Carnero, y *Cristal de Lorena* (1987) —sintagma que refiere al antecedente de los anteojos de sol— del salmantino Aníbal Núñez. Ya en el campo poético argentino, el texto de Lila Zemborain tiene varios puntos en común con dos poemarios cercanos en el tiempo, *En el brillo de uno, en el vidrio de uno* (2000) de Irene Gruss y *La construcción del espejo* (2001) de Arturo Carrera. Se trata de tres libros de poesía que interrogan la mirada poniendo en escena juegos de reflexión y refracción, donde la escritura opera como un zoom errático que trastoca y desdibuja los límites entre la cercanía y la distancia, lo visto y lo imaginado, lo propio y lo ajeno... Tal vez detrás de estas apuestas está el empeño por derribar lo que Ernst Gombrich llama, en pintura, “el mito del ojo inocente”.

El poemario de Lila Zemborain reeditado ostenta las marcas de una poética, que no es otra cosa que ese aire de familia que comparten los textos de un/a autor/a. Ya en *Usted* (1998) la hablante se figuraba como un par de ojos desprendidos de su corporalidad: “Y yo misma me miraba desde el aire”. No es difícil imaginar el tránsito del agua-luz vivificante de *Guardianes...* a la lógica erótica de las células que pululan en *Malvas orquídeas del mar* (2004) y al pulso ciego que genera el biopoema en *El rumor de los bordes* (2012). No está todavía esa urgencia de la maternidad llevada al límite que define a *Rasgado* (2006), ni la evanescencia lúdica que proponen los poemas de *El color del agua* (2009), en diálogo con las acuarelas de Martín Reyna.

Quizás a último momento se enuncia lo obvio: *Guardianes del secreto* es un libro para mirar. La invitación ya estaba planteada en la cuidada edición de tsé-tsé del 2002, que incluía en las tapas y en el interior del libro trece pinturas de Lila Zemborain. Diez años después, las imágenes vuelven a desafiar la letra desde el diseño exquisito de Hilos Editora. A ellas se suman seis poemas de la última sección del libro que giran en torno a pinturas y esculturas de un museo personal. Sin apuntar a la fijación de la éfrasis, los versos se escabullen por los alrededores de las obras, hacia la pregunta por el artista, sus modelos vivos y las posibles reacciones de los espectadores. Al ser contemplada, la obra de arte se constituye como una puesta en abismo del acto de ver, un enigma abierto que nos confronta con lo poco que sabemos de nosotros mismos. Finalmente los poemas se revelan más sabios cuando ya no pretenden explicar este o aquel fenómeno, y en cambio se limitan, como el perro Anubis en el cuadro de Jackson Pollock (69), a guardar celosamente el secreto.

María Lucía PUPPO

Cecilia Inés AVENATTI DE PALUMBO, *Presencia y ternura. La metáfora nupcial*, Buenos Aires, Ágape Libros, 2014, 286 pp.

“La alegría que encuentra el marido con su esposa la encontrará tu Dios contigo” (Isaías 62,5)

El nuevo libro de Cecilia Avenatti que reseñamos aquí continúa la lógica de trabajos anteriores. En efecto, la preocupación de la autora por los lenguajes de Dios en el presente histórico es el *hilo de Ariadna* de la investigación que desde hace años lleva adelante en Buenos Aires. Desde la fundación del Seminario Interdisciplinario Permanente Literatura, Estética y Teología (SIPLET), pasando por la Asociación

Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE) y por sus publicaciones (paradigmáticamente, su *Lenguajes de Dios para el siglo XXI*, reseñado en *Letras* 57-58 (2008) 190-191), hay una constante en su obra: decir el misterio de Dios con un lenguaje renovado que haga inteligible su presencia en medio de la historia. Como dice Olegario González de Cardedal: “Hablar de Dios es peligroso, pero más peligroso es no hablar de él” (*Dios, Sígueme*, Salamanca, 2004, 41). Por eso la autora busca incansablemente lenguajes que manifestando con lógica lo que intuitivamente se capta en figuras, puedan provocar en el lector un encuentro con la Figura por excelencia, aquella del Crucificado-Resucitado, que lo empujen a transfigurar su existencia en un encuentro de libertades del que tendrá que dar testimonio coherente. Círculo, entonces (lenguaje del autor, drama, figura, drama, lenguaje del lector) que en su rotundidad aparece como una nueva posibilidad del lenguaje siempre antiguo y siempre nuevo de la fe que se encarna en la historia concreta y particular de cada fragmento espacio-temporal.

“Este libro habla de esta experiencia del amor *de Dios* en clave nupcial” (9), dice la autora. Este es el enfoque, la novedad y el aporte del libro. Hablar de Dios se puede de muchas maneras, ya que esa policromía de lenguajes es, en su compleja e inestable unidad, la que mejor da cuenta de ese misterio al que llamamos *Dios*. En este libro Avenatti elige hablar de Dios con la clave de la nupcialidad. El lenguaje es tan antiguo como la misma Sagrada Escritura: los profetas y los libros sapienciales, pasando por el ardiente e inagotable *Cantar de los Cantares*, tratan de entrar en los misterios de Dios con esta llave desde hace 30 siglos. En la historia de la convergencia entre espiritualidad y teología este lenguaje fue corriente hasta el siglo XIII aproximadamente. Luego es desarrollado en los márgenes de la institución eclesial, y troquela los decires de la mística, de los espirituales y de la poesía. En el siglo XX reverdece con autores como aquellos con los que dialoga Avenatti y, quizás, será una de las claves de la renovación del lenguaje teológico y filosófico del siglo XXI, trayendo de su mano una revalorización de la experiencia apasionante de un Dios apasionado.

“En deuda con Gertrudis la Grande, el título *Presencia y ternura* se refiere a la unión nupcial del Dios trinitario y la humanidad, que cada místico atestigua en su carne transfigurada. A su vez, en tanto la clave metafórica del subtítulo es tributaria de la hermenéutica de Paul Ricoeur, la nupcialidad como estética y dramática tiene su fuente inagotable en el inagotable y siempre actual pensamiento de Hans Urs von Balthasar” (9-10). De modo que la trama de este libro se teje con el hilo de la gran mística, el hilo de la filosofía, el hilo de la teología. Juntos, esos hilos dejarán ver el bordado y la figura que sostienen con su trama. Esas tres grandes figuras humanas nos ponen tras la pista de que se trata del lenguaje de la vida (*zoé*), de la inteligibilidad (*theoría*) y de la fe (*theosis*). La metáfora nupcial puede ser quicio, cumbre y lumbre

de los tres lenguajes y desde esta encrucijada quiere reflejar con nuevo fulgor el misterio insondable del encuentro entre Dios y hombre, transfigurando el sentido de la vida de éste y poniéndolo en el mundo con un nuevo brío de existencia. En efecto, la metáfora nupcial tiene como referente último el amor en clave de sponsalidad, donde el divino Esposo, apasionado de amor por su amada, la hace a su vez sujeto del amor, de un amor violento (como le gusta decir a Hadewijch de Amberes, mística flamenca del siglo XIII, fundadora de la poesía en lengua neerlandesa) que se expresará en metáforas porque no hay otro lenguaje más apropiado para decir el amor. Nos referimos a la nupcialidad como centro de la vida cristiana, no la específica de los esposos, sino aquella de la cual todo sujeto creyente está llamado a hacer experiencia implicándose en lo que la metáfora en su impertinencia semántica quiere decir. La sorpresa que pueda producir esta afirmación no es más que el reflejo de una gran pérdida del lenguaje de Dios, como si éste sólo pudiera tejerse con los impávidos hilos de una *ratio* raciocinante que, en la fría objetividad de los cálculos racionales, diseña al ardiente objeto de su pensamiento.

El libro es tripartito. En la primera parte se presentan tres figuras de mujeres: Hidlegarda de Bingen, Gertrudis de Helfta, Teresa de Ávila. Enorme cada una en su vida, sus escritos y su posteridad vital-espiritual. Estas mujeres grandes descubren figuras por las que transitar: ternura, herida, sinfonía, provocación. En la segunda parte hay figuras de presencia: interioridad, centro, sonrisa, maternidad, singularidad, testimonio. Se trata de textos con diversos acentos y perspectivas, que invitan a involucrarse en aquello que se lee: por eso las figuras son de presencia. Presencia recíproca del que contempla y del contemplado. En la tercera parte aparecen las figuras del amor: libertad, hermosura, teofanía, cordialidad, poesía, fragmentariedad. Leer y leerse en estas figuras transforman la experiencia amorosa en un poliedro que refleja los diversos colores y acentos del amor humano-divino, desbordando cualquier intento de encasillamiento en esquemas reductivos.

En cada parte hay un capítulo dedicado al diálogo entre literatura y teología: “Si la metáfora nupcial es una metáfora viva, su excedente de sentido no puede sino provocar a la literatura y a la teología, llamándolas a ser más plenamente ellas mismas y desafiándolas a verse en el espejo de la fuerza del amor, que es siempre absoluto y total” (109). Lenguajes excedentes, vivos, provocativos y desafiantes: no por gusto epocal sino por fidelidad a una experiencia que en su capacidad epifánica del misterio del hombre y de Dios, y del encuentro recíproco entre ambos, revela un plus de sentido que vale la pena descubrir.

“Hay que fundar el saber viajando, yendo a ver efectivamente las cosas, con los ojos de la cara, allí donde están”, decía Ortega y Gasset (265). La experiencia de la que

habla Avenatti se hace en un viaje geográfico y espacial, que es siempre un ponerse en juego, un salir de sí mismo y de lo propio, un aventurarse en lares desconocidos, un arriesgarse a ir más allá, un sensato despreocuparse. El libro también invita a hacer un viaje personal y existencial, aquel que es tan necesario como el viaje de los pies del cuerpo y de los ojos de la cara: el de la mirada interior, que buceando en los insondables abismos del amor, descubre en los pliegues de su hechura las texturas y colores que hacen que la vida sea posible y deseable.

Juan QUELAS

Olegario GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Cristianismo y mística. Santa Teresa de Jesús – San Juan de la Cruz*, pról. Cecilia I. Avenatti de Palumbo, 2ª ed., Buenos Aires, Educa, 2013, 419 pp.

Por primera vez en su larga trayectoria, el presbítero don Olegario González de Cardedal (1934), doctor en Teología por la Universidad de Múnich, catedrático de Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca, Miembro de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, y galardonado en 2011 con el *Premio Ratzinger – Benedicto XVI*, publica un libro fuera de su España natal. Esta obra, titulada *Cristianismo y mística. Santa Teresa de Jesús – San Juan de la Cruz*, se imprimió por primera vez a finales de 2012, y reúne una serie de artículos que han sido la base del curso “Los místicos abulenses: Teresa de Jesús y Juan de la Cruz”, que el teólogo dictó a un centenar de personas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina en mayo de 2011, en el marco del proyecto “Miradas del Bicentenario: Hispanoamérica y España, caminos de ida y vuelta”, organizado por la Comisión Bicentenario Patrio (2010-2016). Lo que nosotros presentamos en esta oportunidad es la segunda edición de esta obra, en la cual se han corregido algunas erratas e incorporado nuevos capítulos.

Bajo la temática de la mística, tomada desde una perspectiva teológica cristiana, González de Cardedal ofrece una unidad formada por distintos artículos que se integran y retroalimentan unos a otros. En una nota al final del libro aclara que en su gran mayoría se trata de textos inéditos y que tan solo un fragmento del primer capítulo ha sido presentado como Lección en la *XL Semana Nacional para Institutos de Vida Consagrada* y publicado en otro ejemplar. Los trabajos, utilizados como base para el curso brindado en la UCA y nacidos en diversas circunstancias y contextos, han sido reescritos y ampliados para su publicación en este volumen.

La obra se divide en once capítulos y una Reflexión final, y se estructura en dos grandes partes. La primera de ellas, titulada: “Cristianismo y mística” e integrada por los seis primeros capítulos, es la más extensa en número de páginas ya que ocupa dos tercios del volumen. La segunda, “Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz”, dedica los tres primeros capítulos (7, 8 y 9) a la Santa y los últimos dos (10 y 11) a Juan de la Cruz, con una “Reflexión final” en la que confluyen los puntos principales de la primera y de la segunda parte en gran armonía. El segundo capítulo de la Primera parte (“El Nuevo Testamento y la mística”) y la “Reflexión final” han sido incorporaciones propias de la segunda edición del libro.

En este último tiempo nos hallamos ante una crisis de la palabra “mística”, utilizada en contextos diversos y con significados diferentes que poco tienen que ver con el sentido original de la palabra. La “invasión mística” ante la cual nos encontramos en la actualidad, despierta en González de Cardedal la necesidad de brindar una respuesta teológica al respecto: “Cuando todo es mística, nada es mística” (23) y por lo tanto, en las páginas de este libro encontraremos un recorrido que en una Primera Parte se orienta a definir y delimitar qué podemos entender realmente por mística y si la hay en el Nuevo Testamento, y que, luego, en la Segunda Parte, pone la mirada en aquellos a quienes podemos considerar las dos grandes cumbres de la mística cristiana: Teresa de Jesús y Juan de la Cruz.

El autor ofrece en los primeros estudios una perspectiva histórica de la palabra “mística”, desde su realidad de adjetivo original, su substantivación en los siglos XVI y XVII, su difusión en el Romanticismo del siglo XIX, hasta su universalización y difuminación en la segunda mitad del siglo XX. Con una rigurosidad destacable recorre la literatura escrita a partir del tema y, especialmente, aquella que ocupa los últimos siglos, en la cual pueden percibirse algunos de los motivos por los que la mística ha cobrado tal relevancia y las consecuencias de este hecho particular.

En la medida en que la universalización del término viene de la mano de una “voluntad de verdad espiritual, de interioridad auténticamente religiosa, de superación del positivismo historicista, del moralismo y del intelectualismo” (218) resulta algo positivo. Sin embargo, la trivialización y disolución del término traen como consecuencia una reducción del sentido que equivale, para el teólogo, a su total eliminación. En esta misma línea señalará que, si bien el interés renovado por la mística puede ser una gran oportunidad para la Iglesia, no deja de ser, al mismo tiempo, riesgoso “porque puede llevar a una desfiguración de contenidos esenciales del cristianismo y a proponer como objetivos a conquistar lo que es sólo un don especial de Dios en función de ciertas misiones históricas” (56).

Para González de Cardedal es quizás más peligrosa aun que el materialismo, la amenaza que proviene de los movimientos gnósticos y esotéricos, que invitan al hombre a una unión con lo Absoluto, desligada de toda relación con la propia historia, su situación real concreta y sus responsabilidades para consigo mismo y para con su prójimo. Es fundamental para el autor dejar en claro, por un lado, que “la dimensión mística del cristianismo es real y de ella tenemos admirables ejemplos en la historia de la Iglesia; pero hay que sumarla con la propuesta doctrinal, moral, comunitaria, litúrgica e institucional” (51). En este sentido, el teólogo destaca el aporte que a mediados de siglo pasado han realizado en la Iglesia personalidades como Hans Urs von Balthasar, Karl Rahner y Henri de Lubac. Dicho aporte ha influido directamente en una renovada y positiva lectura de la mística.

A partir de lo enunciado y con gran lucidez, nuestro autor se ve en la necesidad de clarificar desde la teología algunas cuestiones, entre ellas, la de diferenciar entre la experiencia originaria del cristianismo —tal como aparece en la Biblia y en los primeros textos de la Iglesia—, la experiencia común de los creyentes y la experiencia particular que excede nuestras posibilidades humanas y es recibida como gracia por algunos. A su vez, considera imperativo recuperar el sentido original del término, relacionar y diferenciar la experiencia mística cristiana de otras experiencias y de otras místicas naturales y no cristianas; y tomar algunas fórmulas corrientes y presupuestos que trae consigo el nuevo oleaje místico, para discernir lo que tienen de luz y de sombra a partir del Cristianismo.

En el capítulo segundo, incorporado en esta edición, se centrará, entre otras cuestiones, en los orígenes permanentes e históricos del Cristianismo, en la persona de Jesucristo, en el lugar de la mística en el Nuevo Testamento y en las figuras de Juan Evangelista y de san Pablo y los rasgos propios de su mística.

¿Es posible hablar de mística en tiempos de ateísmo? Esta, junto con otras cuestiones, intentará responder en el tercer capítulo, titulado “La mística en la historia espiritual de Occidente”. En este estudio encuentra a Michel de Certeau y a Ludwig Wittgenstein como dos ejemplos paradigmáticos de la difuminación del término en los últimos tiempos. Luego de un recorrido histórico, brindará una definición y descripción de la experiencia mística y distinguirá la palabra de otras tales como: “mistografía”, “mistología” y “mistagogía. Si bien todas ellas están diferenciadas y sólo la primera corresponde a los místicos, verá en los santos Teresa y Juan de la Cruz dos casos máximos, en los cuales la experiencia fue acompañada de interpretación, expresión testimonial y una propuesta de camino a seguir. “La palabra ha otorgado claridad, potencia comunicativa y universalidad a los místicos cristianos” (229), afirmará en un apartado del cuarto capítulo —“La mística en el último siglo”—, en el cual, justamen-

te, destaca la sustancial relación que se establece entre experiencia y palabra en los místicos cristianos.

El quinto capítulo de la Primera Parte actúa, de alguna manera, como síntesis de los anteriores. Aquí, González de Cardedal, reafirmando su perspectiva teológica e histórica, retoma aquellas cuestiones acerca de la mística que resultan fundamentales: qué entendemos por mística y quiénes son sus principales representantes, cuáles son sus elementos caracterizadores, la unión profunda entre la mística cristiana y el Misterio de Cristo, la tensión y relación entre los elementos subjetivos de la experiencia y su relación con la realidad objetiva, la valoración de la mística especialmente en el último siglo, la visión del Protestantismo, la relación de la mística cristiana con otras formas de mística religiosa o filosófica, sus similitudes y diferencias, entre otras.

Para finalizar, el teólogo ofrece en el sexto capítulo un relevamiento bibliográfico exhaustivo de la literatura escrita sobre el tema a lo largo del siglo pasado, organizada a partir de su fecha de publicación. Desde la década de 1890 hasta el 2012 cita más de cien volúmenes de estudios realizados en torno a la mística, que permiten al lector dar cuenta real del renovado interés que ha tenido el tema en este último tiempo, de las fechas en las que esto ocurre y de los autores fundamentales.

A partir del capítulo séptimo ingresamos en la Segunda Parte de la obra, la cual —como ya hemos señalado— tiene por objeto fundamental centrarse en las dos personalidades cumbre de la mística española y occidental, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz.

¿Quién fue santa Teresa? ¿Cuál es el núcleo de su espiritualidad? ¿Qué nos dice su persona hoy? Son preguntas que se irán respondiendo a lo largo de los tres capítulos dedicados a la Teresa de Jesús, presentada como una mujer comprometida con su tiempo, en quien se pone de manifiesto de manera ejemplar la síntesis perfecta de acción y contemplación. Mujer auténtica cuyas palabras no se distancian de su experiencia y de su vida personal, reflejada en sus tres grandes libros, en los que el teólogo destaca los siguientes rasgos característicos: “realismo humano”, “socratismo cristiano”, “radicalismo evangélico” (285). Pero en los cuales, ante todo, se nos presenta como clave de su espiritualidad la oración, en la cual “ella se conoció a sí misma, conociendo a Dios; [...] [y] Dios se le dio a conocer y a amar” (292).

En el capítulo octavo, “Santa Teresa. Oración, mística y modernidad”, el teólogo reflexionará acerca de la importancia de la oración, vista como una clave antropológica y teológica en la vida del creyente y se preguntará acaso si es posible una mística en la que no estén presentes la oración ni el amor. En este estudio se nos presenta a Teresa como una mujer que hizo de la oración el centro de su vida y, en una época en la que esta aparecía amenazada, la ha defendido con pasión, logrando importantes conquistas.

A diferencia de otras místicas orientales y occidentales “en las que Dios no es definido como Amor personal sino como Silencio, Vacío, Ultimidad” (306), y en las que, por tanto, se pone en duda el sentido de la oración, en el Cristianismo, la mística aparece como “la forma suprema de realización de lo cristiano y de lo humano” (307), a partir de la cual se conoce y goza de Dios, revelado como un Ser absoluto, personal, y amante. A la experiencia mística a secas que tiene como meta la apertura al Misterio, la mística cristiana agrega el plus de hacernos testigos de una experiencia que es gratuita y recibida, a partir de la cual se nos da a conocer “la real humanidad de Dios en Jesucristo, [...] su amorosa cercanía y [...] la comunión que él ha instaurado en nosotros” (308).

El último capítulo dedicado a la personalidad de Teresa —“Santa Teresa. Mi itinerario espiritual a su vera”—, se corresponde con el discurso pronunciado en el Ayuntamiento de Ávila con motivo del Premio Nacional de las Letras “Teresa de Ávila”, otorgado al teólogo en octubre de 2001. En él, González de Cardedal recorre su propia vida y la influencia que ha ejercido la Santa en su formación intelectual y espiritual, ya que, como él mismo afirma, no solo algunos sacramentos imprimen carácter, sino también algunas personalidades.

“El bosque, la noche y la fuente. San Juan de la Cruz y Heidegger” y “La lógica del itinerario espiritual de san Juan de la Cruz” son los últimos dos capítulos del libro. El primero de ellos parte de un comentario del libro *Holzwege* (1949) del filósofo alemán, al cual hace dialogar con el simbolismo de la noche, la fuente y el bosque en la poesía de Juan de la Cruz. El segundo recoge la Lección de Clausura en el Congreso Internacional Sanjuanista, dictada en marzo de 2001, en Ávila. En este capítulo considera la experiencia del Santo como un hecho único “irreductible a programa general e indeducible de ningún presupuesto antropológico: la relación misteriosa de Dios con un hombre” (348). A lo largo de sus páginas desarrollará algunos aspectos de la figura de Juan de la Cruz a partir de una división de su vida en cuatro etapas que se van dando no de forma cronológica, sino sucediendo de forma intercalada: 1) la búsqueda de Dios, 2) el encuentro con Él en la experiencia mística inicial, 3) la memoria y herida de amor que suscitan nuevas búsquedas, y 4) el momento de “unión, participación, transformación [y] aspiración en Dios” (349).

La obra concluye con la ya mencionada “Reflexión final”, en la que González de Cardedal parte de la realidad propia y constitutiva de todo hombre, quien a lo largo de su historia ha realizado siempre la pregunta por Dios y se ha sentido interpelado por Él. “Altavoces de esa pregunta, que en el silencio del gozo o del dolor todo hombre ha hecho, han sido los filósofos y los poetas. Altavoces de la respuesta que tantos hombres han oído como dada por el mismo Dios han sido los profetas y los místicos” (383).

El creciente interés por lo místico ha sido abordado desde múltiples perspectivas en los últimos años: psicológica, filosófica, sociológica, entre otras. Es destacable la palabra clarificadora que brinda González de Cardedal desde la ladera teológica. En una búsqueda profunda por recuperar el sentido original del término, vaciado por su uso en contextos culturales diversos, nos lleva a los fundamentos y al origen. Frente a un misticismo que ha perdido fuerza y que se ha diluido en un sin número de experiencias ambiguas considera que, para hablar de mística cristiana, “ante todo hay que volver la mirada a los orígenes y a la originalidad propia del cristianismo: a la figura de Jesús y a los grandes teólogos: Pablo y Juan” (388). No hace esto como un mero afán conservador, sino, justamente, porque es desde allí desde donde la palabra y su sentido son capaces de iluminar nuestra realidad actual. A lo largo de los capítulos cumple su cometido de clarificar y depurar nuestra mirada y nuestra inteligencia para ponernos, finalmente, frente a los más grandes exponentes de la mística, aquellos que han recibido el don de Dios, han sabido interpretarlo y dar cuenta con su vida y su palabra originalísima de la experiencia vivida: Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. Las reflexiones en torno a ellos consiguen lo que solo logran los grandes escritores: suscitar el deseo de acercarnos a sus obras y colmarnos con su belleza.

Ana RODRÍGUEZ FALCÓN

Normas de publicación

Normas de publicación

1. La revista *Letras* fue fundada en 1981 por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Publica con periodicidad semestral, trabajos de investigación pertenecientes a las áreas de filología, lingüística, teoría y crítica literarias u otras disciplinas relacionadas con el análisis del discurso, con especial énfasis en las literaturas hispánicas. Esto no impide que recoja, si las circunstancias lo ameritan, colaboraciones sobre otras literaturas. Por su carácter científico, está dirigida a miembros de la vida académica en sus distintos aspectos: investigación, docencia y formación. Cuenta con un *Consejo Editorial* compuesto por reconocidos especialistas del ámbito internacional, el cual constituye un órgano de carácter consultivo. Participa en la sugerencia de ejes temáticos para las convocatorias y de pares evaluadores sobre las diversas temáticas. Colabora con la primera lectura de todos los artículos recibidos y, asimismo, asesora a la Dirección en caso de que se presenten situaciones conflictivas que así lo requieran. Además, se cuenta con un *Consejo de Redacción* integrado por profesores con la más alta categoría docente al frente de cátedras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, relacionadas con la temática de la revista. Su función consiste en colaborar con la lectura que se realiza de todos los trabajos recibidos, previa a su envío a los pares evaluadores, y velar por la corrección estilística (ver respecto a ambos *Consejos*, los apartados B.1. y B.2 del Reglamento de revisión por pares).
2. **Política editorial.** Los trabajos son encomendados por la Dirección de la revista o presentados espontáneamente. Todo artículo debe ser inédito y no estar postulado para publicación, simultáneamente, en otras revistas u órganos editoriales. Todo original es remitido para su evaluación a pares académicos (dos por trabajo) bajo la modalidad doble ciego (*peer review double blind*), y los dictámenes permanecen en el anonimato (ver el Anexo: Reglamento de la revisión por pares). Eventualmente, la revista destina determinados números a la publicación de trabajos leídos en encuentros científicos organizados por el Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, que son seleccionados por un comité de especialistas designados *ad hoc*. Asimismo, ocurre que en algunas oportunidades, un número monográfico está destinado a publicar trabajos sobre algún tema específico acerca del cual se ha instrumentado una política de investigaciones en el Departamento de Letras

de la UCA. En esos casos, la proporción de autores de la universidad podría llegar a incrementarse levemente, aunque se procura siempre que no superen a los externos. Estos trabajos producidos por profesores de la Facultad, en el marco de la investigación de esas temáticas, también son enviados a pares evaluadores externos. Se subraya, en conclusión, que todo artículo publicado en *Letras* ha sido sometido a un proceso de riguroso arbitraje. La revista cuenta con dos secciones fijas: artículos y reseñas.

3. El idioma oficial de la revista es el castellano. Excepcionalmente, se aceptan trabajos en otra lengua, previa consulta a los Consejos. Los originales deben ir encabezados por el título del trabajo, seguido de nombre(s) y apellido(s) de autor(es), institución o centro de trabajo sin utilizar siglas y una dirección de correo electrónico. Deben incluir, además, el título en inglés, un resumen en la lengua del artículo (entre 100 y 200 palabras) y un *abstract* en inglés de igual extensión, con las correspondientes palabras clave y *keywords* (entre 4 y 6). En un folio aparte se debe adjuntar la dirección, el teléfono, fax y correo electrónico (institucional y particular) del autor.
4. El texto, en soporte informático, debe ser enviado en formato Word. Todas las colaboraciones deben estar presentadas en tamaño de hoja A4, con el tipo de letra Times New Roman, a 12 puntos para el cuerpo del trabajo, a doble espacio, con márgenes de 2,5 cm (izquierda) y 2 cm (derecha). La extensión máxima de los originales no podrá ser superior a las 25 páginas.
5. Las **citas textuales** en el cuerpo del artículo son enmarcadas por comillas (“”). Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas, debe situarse en un párrafo distinto y con doble sangría por la izquierda.
Las supresiones dentro de las citas se indican con el signo [...].
6. Las **notas críticas** aparecen a pie de página, con tamaño de letra Times New Roman a 10 puntos, y se reservan para las explicaciones o aclaraciones complementarias.
Los números en superíndice que hacen referencia a una nota a pie de página se escriben después de los signos de puntuación.
7. Las **referencias bibliográficas integradas** aparecen entre paréntesis en el cuerpo del artículo (no a pie de página) y siguen el sistema (Autor, año, página), o bien (Autor, Título abreviado, página); por ejemplo: (Genette, 1989: 127) y (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. Todas las referencias bibliográficas abreviadas que aparecen en el texto se repiten de modo completo al final en un **apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFI-**

CAS. Deben estar ordenadas alfabéticamente y ajustarse a las normas de los siguientes ejemplos:

Para libros y capítulos de libros, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.

Para artículos de revista, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.

9. Los autores son los responsables del contenido de sus artículos y estos no reflejan necesariamente una opinión editorial de la revista.

ANEXO. REGLAMENTO DE REVISIÓN POR PARES

Objetivos y naturaleza de la evaluación por especialistas

- A.1. El objetivo principal del especialista evaluador es determinar si una obra es de interés significativo dentro del campo de la investigación científica. También deberá expedirse sobre el desarrollo consecuente de ideas y sobre la formación de conclusiones ajustadas a la investigación desarrollada.
- A.2. El especialista podrá sugerir diversas mejoras a un artículo o que se realicen investigaciones adicionales para completar puntos poco claros o inconclusos, etc. Asimismo, podrá sugerir la no publicación de la obra.
- A.3. La opinión del especialista evaluador deberá brindar una fundamentación suficiente para que la Dirección pueda resolver cómo proceder con el material recibido.
- A.4. En todos los casos, la decisión final e inapelable sobre la publicación de cualquier material en la revista recaerá sobre el Director.

B. Procedimiento

- B.1. Todos los contenidos recibidos son leídos por la Dirección, la Secretaría, miembros del Consejo Editorial, del Consejo Asesor, o cualquier combinación de ellos, a criterio del Director. Para optimizar el tiempo, tanto para los autores como para quienes actúen como especialistas evaluadores, puede resolverse un rechazo en esta primera instancia, por razones científicas o formales.
- B.2. El motivo de tal rechazo inicial quedará a criterio de la Dirección y, al menos, de dos miembros del Consejo Asesor, o de un miembro del Consejo Asesor y del Secretario de Redacción. Se podrá recurrir al asesoramiento del Consejo Editorial y/o de especialistas del área en cuestión. En caso de duda, la decisión final siempre será del Director.
- B.3. Luego de su aceptación, el material será sometido a un sistema de doble arbitraje ciego. Esto significa que el autor no sabe quién o quiénes van a revisar su trabajo y que los especialistas evaluadores tampoco conocen el nombre del autor.
- B.4. La revisión por pares es ejercida por investigadores nacionales o internacionales ampliamente reconocidos como especialistas destacados en el tema y la problemática abordada por el trabajo sometido a consideración.
- B.5. La revisión por pares es individual, aunque el trabajo sea sometido a más de un especialista.
- B.6. Para ser publicados, los contenidos científicos deberán ajustarse a los siguientes criterios básicos y los especialistas deberán velar por su estricto cumplimiento:

- Deberán presentar argumentos sólidos para sustentar sus conclusiones.
 - Deberán ser originales.
 - Deberán ser de suma importancia para los investigadores del área específica.
- B.7. Los especialistas evaluadores se comprometen a mantener el material recibido en estricta confidencialidad y a no distribuirlo de forma alguna ni compartirlo con terceros.
- B.8. Si el especialista evaluador se excusara y devolviera el trabajo sometido a su revisión, contará con diez días hábiles para hacerlo, a partir de la recepción del material.
- B.9. Salvo que la Dirección no lo considerara justificable, los comentarios de los especialistas serán enviados a los autores para que estos evalúen introducir cambios, realizar una «prueba de galeras», etc. Pero los comentarios serán previamente evaluados por la Dirección, que podrá modificarlos por no compartir el tono empleado u otros motivos.
- B.10. El especialista evaluador podrá incluir en su informe comentarios confidenciales que solo podrá leer el Director, pero es recomendable que los puntos principales sean puestos a disposición de los autores.
- B.11. La decisión final sobre las conclusiones de los especialistas evaluadores quedará siempre en manos del Director, entendiéndose que tales conclusiones no son vinculantes para la Dirección.
- B.12. Una vez recibida la devolución de los especialistas evaluadores, la Dirección podrá optar entre:
- Aceptar el artículo sin las modificaciones sugeridas.
 - Invitar a los autores a revisar su obra, con especial enfoque en cuestiones específicas indicadas por los especialistas.
 - Rechazar el artículo explicitando las razones al autor. El rechazo de un artículo no implica que no pueda aceptarse en el futuro, si se realizan los cambios que pudieran corresponder, o si se ajustara a los criterios de una convocatoria diferente.
- B.13. En caso de conflicto entre opiniones de especialistas sobre un artículo determinado, la Dirección podrá optar entre someter el artículo a un arbitraje adicional o aceptarlo según la decisión que se tome luego de analizar las distintas opiniones de los evaluadores.
- B.14. En ningún caso, los especialistas recibirán compensación económica alguna por su trabajo.

EDITORIAL GUIDELINES

1. *Letras* was founded in 1981 by the Letters Department, Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. The journal publishes two issues per year and includes articles within the fields of philology, linguistics, literary theory and criticism or other disciplines related to discourse analysis, with special emphasis on Hispanic literatures. However it may include, under given circumstances, collaborations about other literatures. Owing to its scientific status, it is addressed to members in all areas of academic life: research, teaching and education. It has an *Editorial Board* formed by international specialists of known prestige in their respective areas. The members of the Editorial Board may advise on suggested themes and external assessors. They collaborate in the first reading of all submitted articles and advise the Director when there is a conflictive situation. The Journal also has an *Advisory Board* of professors occupying the highest positions in the Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. Its members collaborate in the reading of all submitted articles before they are sent to the assessors and, finally, in the proofreading process and the style corrections (see additional information on both Boards in points B.1. and B.2. of the APPENDIX. PEER-REVIEW GUIDELINES).
2. **Editorial Policy.** The articles are commended by the Director or spontaneously presented to the journal. All articles must be original and cannot be simultaneously evaluated by another journal. *Letras* uses double-blind peer review and evaluations remain anonymous (See the Appendix: Peer Review Guidelines). The journal eventually publishes special issues that include a selection of papers presented at a scientific conference organized by the Department of Letters and reviewed by a committee of experts designated *ad hoc*. Moreover, special issues may be devoted to a specific topic that has been prioritized by the University research policies. In such cases, the rate of external authors may diminish. The papers presented by UCA professors are also peer-reviewed by external assessors. The high standard of the editorial process governing the selection of articles guarantees the quality of each issue. The journal includes two sections: *Articles* and *Reviews*.
3. The official language of the journal is Spanish. Articles in another language may be accepted exceptionally, after consulting the Boards. Originals should be headed by the article's title, followed by the author's name(s), institution(s) and e-mail address. Additionally, they should include an abstract in the article's language and in English (between 100 and 200 words), with the corresponding *keywords* (between 4 and 6). The author's address, phone and fax number (institutional and personal) should be sent in an attached envelop.

4. Submitted articles must be sent as a Word file in the following format: Paper size: A4; Font: Times New Roman 12 pt; Line spacing: 2; Left margin 2.5 cm, Right margin 2 cm. The length of the manuscript should not exceed 25 pages.
5. **Short quotations** (up to four lines) will be included in inverted commas (“...”) within the body of the text. Longer quotations should be written in a separate paragraph with indentation of 3 cm on the left. Suppressions inside quotations should be indicated by this sign: [...].
6. **Footnotes** must be located at the bottom of the page. The font should be Times New Roman 10 pt. The purpose of footnotes is to provide additional explanations or complimentary information. Superscript footnote reference numbers should be written after punctuation marks.
7. **Bibliographical references within the body of the text** should be included in parentheses (not in a footnote) and indicate the surname of the author, the publication year and the pages quoted (Author, Year: Page). They can also follow the system (Author, Abbreviated Title, Page). Examples: (Genette, 1989: 127) and (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. All bibliographical references should be included in a **Works Cited list** at the end of the article, in alphabetical order, as shown in the examples below:
Books and chapters from a book, following the system (Author, Year, Page):
Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.
Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):
Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.
Journals following the system (Author, Year, Page):
Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.
Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):
Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.
9. The information and views set out in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the Editorial Board.

APPENDIX. PEER-REVIEW GUIDELINES

Aims and Status of Expert Assessment

- A.1. Expert assessors' main aim is to determine whether an article has significant value within the field of scientific research. They should evaluate the coherent development of ideas and their corresponding conclusions.
- A.2. Assessors may suggest some changes in order to improve an article as well as clarify certain obscure aspects, etc. They may also advise against the publication of an article.
- A.3. Assessors should support their opinions with enough arguments for the Director to decide how to proceed in regard to submissions.
- A.4. In all cases, the Director shall make the final decision regarding the publication of an article.

B. Procedure

- B.1. All submitted pieces are read by the Director, the Secretaries, the members of the Editorial and the Advisory Board, or any combination of them. In this first instance a contribution may be rejected due to scientific or formal reasons.
- B.2. Reasons for initial reject should be provided by the Director and at least two members of the Advisory Board, or a member of the Advisory Board and a Secretary. Some members of the Editorial Board or other specialists may assess on the matter. The Director shall always have the final decision.
- B.3. After being accepted, all articles should pass the double-blind peer review system. Therefore, the authors shall not know the identity of their evaluators and the evaluators shall not know the identity of the authors.
- B.4. Peer-review is carried out by national or international experts who specialize in the field of the submitted article.
- B.5. Peer-review is individually done, although the paper is presented to more than one assessor.
- B.6. In order to be published, scientific contents should respond to the following criteria and assessors should guarantee their fulfillment:
 - They should provide solid arguments to sustain their conclusions.
 - They should be original.
 - They should introduce significant contents in a specific area.
- B.7. Assessors should keep the submitted material in strict confidentiality and under no circumstances should they distribute it or share it with others.

- B.8. Assessors may ask to be excused within ten days from the submission of the material.
- B.9. Unless the Director decides otherwise, the assessors' comments should be sent to the authors. These should introduce the indicated changes. The Director may modify the assessments as to their tone or contents.
- B.10. Assessors may include confidential comments intended for the Director in their reports, but the main ones should be communicated to the authors.
- B.11. Final decisions regarding assessment shall lie in the Director's hands. They shall be nonbiding for the Direction.
- B.12. After receiving the assessors' evaluation, the Director may:
- Accept the article without the suggested changes.
 - Ask the authors to revise their articles, pointing out the assessors' comments.
 - Reject the article and explain the reasons for this. The rejection of an article does not imply that it may not be accepted in the future, after revision or in a different call.
- B.13. In case of different expert opinions about an article, the Director may request an additional review or accept the article after analyzing the assessors' reports.
- B.14. Assessors shall not receive any financial retribution for their work.

Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2014,
en los talleres gráficos de Erre-Eme Servicios Gráficos,
Talcahuano 277, piso 2º, Ciudad de Buenos Aires
(54 11) 4381-8000 - erreeme@fibertel.com.ar

