

De Silvio Mattoni, *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*,  
Alción, Córdoba, 2008.

**Raimondi: una poética industrial**

**San Cucurto**

**Schilling: variaciones sonoras del silencio**

**Arteca: la combustión de los nombres**

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

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

**Pavón: la expansión del instante**

**Rodríguez: el nacimiento del presente.**

### *Raimondi: una poética industrial*

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

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

Fuiste considerado  
tal como exigías,  
se te dio el reino  
preferido, el invariable, intangible

y perfectamente ideal;  
el otro quedó para tus lectores,  
dueños y destinados a regir  
territorios más concretos del planeta.

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

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

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

de los biólogos, de adaptabilidad y tolerancia.

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

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

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

Obviamente, esta interpretación, posible pero no necesaria, sólo se limita a fijar en algún punto medio la distancia insalvable que persiste entre la imagen emblemática y el lema latino. Por ese hiato, esa fisura entre imagen y palabra, decía Benjamin, entra la historia humana en las obras, su sentido siempre postergado, siempre por hacer. Del mismo modo, podemos leer en los poemas de Raimondi que enumeran fábricas abandonadas, actividades económicas en decadencia, desoladoras consecuencias de la historia financiera que conocemos bastante, no sólo un avatar de cierto neorrealismo

poético, que intentaría registrar la prosa política y las referencias sociales como objetos reivindicados por la poesía, sino también y sobre todo un polo marcado de la tensión que atraviesa gran parte de esta *Poesía civil*. Los efectos crueles de la economía sobre la gente y sobre el paisaje de un lugar determinado no se reducen a ocupar el lugar de realidades enfrentadas a un lirismo ingenuo y evasivo, sino que funcionan como emblemas del tiempo histórico y de su operación constitutiva: fabricar ruinas.

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

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

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

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

La ceguera del profeta autoproclamado, que en realidad excavaba su guarida a tientas en las zonas sepultadas de una cultura remota, se afirmaba en esa alegoría del templo, en las tentativas de elevación, de vuelo o de vanagloria. Pero aunque predicaba y pensaba con fe, según Raimondi, no olvidaba el barro, el suelo del cangrejo. En lugar de pensar

una cultura que debe construirse, ya sea templo, edificio o algún otro emprendimiento con ínfulas progresistas como educar al soberano, entre una alegoría y otras nuevas, que a la vez descifran a la primera y la vuelven imposible, se introducen las catástrofes de la historia, y entonces sólo es pensable una cultura como conjunto de herramientas o como restos de padecimientos infligidos y apoderamientos consumados, algo para tomar con pinzas aun cuando sea ineludible hacerlo.

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

Aunque esta periódica, inevitable vulnerabilidad le ha dado ojos al cangrejo, compuestos de “miles de ommatidios/ cada uno con un campo visual/ particular y una córnea propia”, más bien antenas que ojos, varillas minúsculas con mirada, que en la dispersión pierde agudeza para ganar velocidad en la captación de peligros cercanos. Pero esa aparente astucia de la razón natural para remediar un error, la coraza que no crece, con un suplemento de otra función, los ojos hipersensibles al movimiento próximo, no siempre se muestra eficaz. El poema termina con una nueva alusión a la

vulnerabilidad del crustáceo en observación. Pues todas sus prevenciones, su prudente acopio de defensas debidas al azar que lo adaptó a una zona, tanto la carcaza como las pinzas y los ojos compuestos, no le han evitado nunca ser fácil presa de sus enemigos naturales. Sin hablar de este animal que ya no lo es, que lo clasifica, lo estudia, y lo captura con extrema sencillez para fines naturalmente incomprensibles.

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

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

## *San Cucurto*

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

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

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

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

locura avasalladora de los enamorados. Construir esa fuerza con que el desolado héroe puede hacer maravillas en un mundo dado es quizás el trabajo y el goce del novelista. Tal vez por eso también Cucurto no deja de exhibir su fábrica de mundo, que no es una máquina de narrar, que nos devolvería a la tristeza de la combinatoria y sus razones, sino un organismo, algo que tiene un ritmo o un latido, aun cuando haya sido reanimado por una sustancia artificial que llamamos literatura.

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

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

mecanicidades de la narración, sin esas pobres lógicas. Pero en la voz que padece sus *Noches vacías* va más allá del saber y de lo que se cuenta.

Es una voz iluminada que llega a decir: “La noche me manda de nuevo refucilazos. Una ráfaga ocupa el espacio. ¿Será el cometa Halley? La luminiscencia me mancha la cara. Me agrieta los ojos. En el cielo están todos bailando, chocándose, haciendo explosión entre ellos. Los astros, las constelaciones, los planetas.” Una voz iluminada por el amor, que acaso encuentra en las bailantas y en las cogidas violentas y clandestinas lo que San Juan de la Cruz creyó encontrar al escribir:

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

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

### *Schilling: variaciones sonoras del silencio*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Y si la contemplación de las vanas formas de la materia no conduce a nada, el inventor, el versificador, ese personaje que sí habla y se dedica a suponer cosas sobre el otro, tendrá que registrar lo único que no es materia pura, las palabras, lo que éstas hacen con el mundo. Si dicen que el silencio es oro, habrá que pensarlo y comprobar que nadie le pagó al mudo y que no es rico. Una idea, se me ocurre, del poeta y su supervivencia en la época, o del antiguo bufón shakespeariano que lo representa con su

verborragia y su resentimiento, sería que le pagan para que no hable, no escriba; se le paga cuando hace otra cosa para vivir y se distrae de la voz hueca que pone en sus palabras y que las vuelve inutilizables, materia en descomposición a la que toda circulación se ve entonces reducida. Pero el bufón sabe que el poder es una atribución de las palabras y que un absurdo juego puede revelar en cualquier momento la impotencia y la nada. En el cuerpo del mudo, después del cosmos, se imagina entonces una política: países, territorios, mercados, dueños de palabras autorizadas. Aunque en un momento dado ese cuerpo deja de ser metáfora de otra cosa y se hace enfermedad literal.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Está pues, ahora interrogándose a sí mismo, el versificador. Él también calla, no se expresa, puesto que ha decidido comenzar donde la propiedad de su voz termina, ha elegido hablar del mudo, aun cuando ponga en la boca silenciada, en gestos o frases imposibles dentro de la cabeza ajena, toda su filosofía shakespeareana de la materia en mutación constante como la variación histórica de las lenguas, y también del idioma en su materialidad inestable como la composición y descomposición incesantes de los cuerpos orgánicos e inorgánicos.

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

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

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

Sería difícil encontrar entre los libros más cercanos uno que se planteara tan radicalmente los problemas del ritmo, en toda su complejidad que obviamente no consiste en contar o descontar las sílabas de cada renglón escrito. *Mudo* es a la vez el poema, la canción, y su explicación etiológica, la razón. De allí que a la versatilidad que se le encuentra o redescubre al endecasílabo en castellano, para hacerlo sonar en

múltiples registros y con las más diversas formas sintácticas, deba añadirse el pensamiento de la voz, de su doble fondo, donde a veces el sinsentido, que es sonido, expresa la verdad del decir así como lo involuntario puede expresar la verdad de la voluntad.

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

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

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

de ciertas frases violentamente encabalgadas no flotan en el aire, no vuelan hacia ningún lirismo. No se trata de espíritus búlgaros, yugoslavos o rusos convocados a una sesión por medio de un mecanismo repetitivo; son cuerpos, que antes de ser cadáveres perciben, piensan o alucinan algo, cuerpos dados en puntos dados del planeta. Puntos donde se da la miseria o el desasosiego bajo formas estadísticas o de política internacional, por ejemplo, cuando leo:

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

Y más adelante:

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

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

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

y todo sufrimiento a la bocanada.

El monóxido exhalado es prueba de mortalidad y se une a otros restos, sobras que buscan licuarse, pero que finalmente se acumulan, contaminan lo que tocan. Y cuando a

los cuerpos les falta el calor en medio del hielo invernal, se acarrea materia combustible y el carbón de piedra, entre otras cosas, agregará su residuo al aire, como el petróleo quemado por los barcos cargueros deja su huella en los ríos de la cuenca danubiana.

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

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

efectivamente es así: nadie que no tenga un cuerpo puede estar leyendo estos versos –es sabido que los muertos escriben pero no leen– y quien lee percibe el tiempo que pasa y su propio paso. Como íconos desdibujados de ese paso, los idiomas contienen nombres propios cuya falta de significación general permite conservar la ilusión de que no se está muriendo al respirar, es decir, al leer. Arteca escribe:

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

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

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



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

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

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

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

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

los instantes de una experiencia plena, de éxtasis, incluso cuando se expresan a través de personajes míticos porque un cuento demasiado humano no podría darles cabida.

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

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

Y al final del poema, leemos:

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

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

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

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

En esa forma tardía de la Antigüedad llamada alegoría, que acaso sea el origen de toda crítica, podemos suponer que la belleza mortal está sujeta por unas riendas a la eternidad, pero por otro lado lo divino, esa formalización simbólica de la necesidad, no podría aparecer si no la remolcaran unos cuerpos casuales, aleatorios. Muere la belleza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ahora, desde la animación intensa de lo antiguo que realiza Cassara, con su *carpe diem* a la vez tradicional y nuevo, pasando por las paradojas del deseo, la mirada y los sitios móviles de la pasión en Bossi, llegamos a la tercera estación de este itinerario por la experiencia poética más reciente. Hablamos del libro *agua salada* de

Carolina Cazes, también publicado en *Siesta* en 1998. Son poemas sobre la memoria y las sensaciones, atravesados por la imagen del agua. Los sentidos se piensan como vasos comunicantes con el líquido interior del cuerpo y los recuerdos flotan y avanzan como en oleadas, traídos por la misma acuosidad de las palabras. En ciertos pasajes, en ese mar de los fragmentos, se define la percepción que llega a intuirlo, y leemos:

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

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

todas las mujeres  
se acercan a hablarme.

Y más adelante:

piden perdón constantemente.  
caminan solas.

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

saliste del agua

los pulmones  
fueron lo último en formarse.

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

hay huecos  
en todas las paredes de mi piel.

están escandiendo el silencio.

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

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

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

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

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

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

En 1990, Fabián Casas publica *Tuca*, que el autor considera su primer libro, donde los poemas breves intentan al mismo tiempo mirar desde afuera, desde un punto de vista extraño, los avatares de un personaje, un yo melancólico, y componer una tonalidad que refleje los movimientos más íntimos, inaccesibles de ese cuerpo puesto en escena. Incluso el nombre propio sirve para mostrar ese exterior impenetrable, la identidad de un rostro, que sin embargo también define lo único de cada cual. Leo:

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

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

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

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

En 2004, Francisco Garamona publica *Una escuela de la mente*, su séptimo libro. Lo autobiográfico en su caso aparece de una manera mucho más velada, como rememoración de la infancia antes que como registro de lo inmediato. Abundan en sus poemas ciertas imágenes que hacen señas desde un pasado en trance de ser recobrado,

por fragmentos, por súbitas iluminaciones debidas quizás al ritmo, al fraseo que llama a las cosas, las cita en la página. Así aparece, aquí y allá, en distintos escritos, un colegio, sus paredes, el recuerdo imposible de las horas de ocio que lo ocuparon, pero es como si fuera un objeto hecho de pura memoria, los ladrillos se han vuelto papel; en todo caso, ahora es un adjetivo para muchos motivos de recuerdo: “lupa escolar”, “cigarrillo escolar”, los libros compartidos en el colegio pero no de lectura obligatoria. El título del libro de Garamona adquiere entonces el peso de una figura para representar el mecanismo de la memoria: la mente aprende a conocerse a sí misma en forma de palabras reconstructivas o restos de algo perdido, allí cada frase es signo de lo que no puede apresarse en su interior demasiado gramatical. Lo que explicaría cierta proliferación de deícticos en Garamona, como cuando se charla con viejos conocidos y se repite “eso”, “esto”, “aquel”, un “nosotros” de tiempo atrás. Precisamente, en el poema que se titula “La escuela de la mente”, el yo habla con alguien, acaso una nena, amiga de infancia, una chica, o una novia, para recordar no episodios ni anécdotas sino sus detalles, una sensación, alguna percepción particular. Leo:

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

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

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

dar con su forma verbal, su posibilidad de perduración. “Es un sueño.” –dice la voz que habla justo antes de que el “nosotros” de padre e hija vuelvan a separarse:

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

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

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

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

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

Sin o con público la actuación es igual

–es decir, es casi una actitud.

O en el mismo poema, hecho de diversos fragmentos y titulado “Dentro de casa”, dice: “Dormir, comer, jugar./ Todas cosas importantes.” La importancia de un bebé que debe cuidarse, su ritmo, su alimentación, pueblan la casa entonces y le dan otro sentido, con el cual lo escrito no aspira a competir. La poesía se revela entonces como una felicidad, puesto que en lugar de mostrar el sacrificio del tiempo propio, un supuesto tiempo para escribir que faltaría por las obligaciones que trae criar a un hijo, celebra en cambio la ganancia del tiempo colmado, ritmado, por así decir, por las actividades del día, el sueño, la comida y el juego. Frente a ese mundo en estado naciente, las palabras se aligeran, pierden peso, y pueden dejar traslucir lo que existe de verdad, lo que importa para alguien. Wittner escribe:

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

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

La coca chisporrotea  
en un vaso  
en la oscuridad.

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

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

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

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

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

### *Pavón: la expansión del instante*

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

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

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

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

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

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

nombre darle a alguien que habla y está muerto? Bueno, no es una pregunta absurda, tiene la respuesta más tradicional, eso es lo que se llama un autor, un escritor, un clásico: alguien que habla, dice cosas, y que probablemente esté muerto.

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

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

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

En los libros de Cecilia Pavón hay como un abandono, un entregarse a otro con quien habla o a quien hace hablar. En *Caramelos de anís* (2004), ciertas secciones tienen el aspecto de mensajes intercambiados, o los poemas se responden, los géneros se trasapelan: chica y varón, verso y prosa, canción pop y libro clásico. Como si recordara, ahora sólo con su firma, la extraña revista-libro titulada *Ceci y Fer* que fue un manifiesto y una muestra del aire que envolvía el proyecto multiartístico de “Belleza y felicidad”. En esa revista, donde la ironía nunca se despegaba tanto de sus objetos como para no amarlos, era una trampa y un placer tratar de adivinar a quién podía pertenecer

cada escrito, qué era de Fernanda Laguna, qué de Cecilia Pavón. Porque en realidad todo apuntaba hacia una fusión donde ya no hubiese nombres, o al menos no apellidos, únicamente chicas que hacen arte con la materia de sus vidas o haciendo imaginar a otros la diversidad de unas vidas, en el presente.

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

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

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

Por otro lado, esa expansión o éxtasis de momentos están ligados a un agrupamiento, una combinación con otros, los que participan de la fiesta. Pero en el fondo, la verdadera salida de sí se produce con alguien particular, un elegido o una elegida en el

coro que baila: una chica cuya intensidad se quiere seguir, un chico cuya fragilidad se puede tocar.

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

Es sólo engaño, lo que se ve.

Y detalles.

A veces me hielo

o imagino todo lo que sucede adentro

de mi cuerpo como cavernas.

O son los encuentros encantos

y las apariciones vírgenes o

desprendimientos de la carne

de los otros.

No alcancé a ver a un animal, por eso no sé.

Es lo asfixiante, es el destello

del querer que venga la fe.

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

¿Qué expectativa se abre como una pregunta amigable en los poemas de Cecilia Pavón? Recordar la felicidad y querer que vuelva siempre. Y la felicidad no puede ser

controlada; más que en la forma de poema en que se la recuerda o se la ansía, estaría en un más allá o más acá de toda estilización formal. El deseo se esconde en el animal que no se vio, que no se puede ser. ¿Hay una forma en el animal que pueda ser deseada, una promesa de felicidad para los que hablan? Si viven el puro presente, como se dice, los animales sólo sienten dolor o placer, intensidades simples. Mientras que el goce de recordar al ritmo de frases les estaría vedado. En un poema dirigido a un “ex novio”, leemos que “el pasado no es doloroso, el pasado es lindo”. Mientras la absorta en su rememoración viaja en el colectivo, acunada por la vibración debajo de su cuerpo, no puede haber sufrimiento: las imágenes que llegan, en cuanto tales, sólo son agradables, aunque emitan signos de momentos desoladores, del encapsulamiento del otro en el pasado. Si apareciera un cuerpo y su reclamo, ¿arrancaría otra vez la maquinaria cíclica de intimidación-distancia, placer-dolor?

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

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

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

Que implica preguntarse si existe el amor fuera del lenguaje, si no es en las palabras donde se afirma el deseo. Recordemos que en el cuerpo propio la protagonista de otro

poema no veía al animal, sino los meandros incantatorios de una especie de sueño, una imagen. Y esa imagen que se mira en el espejo puede responder:

Tengo 26 años y me quiero enamorar.

No quiero ninguna mascota.

El pasado es lindo, inocuo en algún sentido; el presente, intenso o imperceptible; sólo el futuro prometido en las palabras podrá resultar atractivo, imantar el lenguaje para que se precipite en busca de la forma provisoria del poema. Desde el pasado, como recuerdo de haber estado en algún lugar, el cuerpo puede parecer hueco, como un recipiente que contiene líquidos, que a su vez se pueden imaginar derramándose. Desde el presente, se ocupa de sus sensaciones, siente la lluvia que cae, busca a alguien que conoce para compartir ese tiempo, ese fenómeno que se llama “temporal” porque se prolonga en el cielo como si no fuese a terminar en la duración de un paseo o una distracción actuales. De pronto, en el acto, escapándose de la lluvia, la poeta ilumina su propia imagen en el último escrito de un libro:

En cambio se abrió un pequeño claro

en el ascensor,

había un espejo,

era yo.

“Yo”, esa gran plenitud.

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

“Yo”: cuatro corazones,

veinte brazos,

cien manuscritos,

idéntica a mí misma,

inmóvil.

Nacida para ser amada y defendida.

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

### *Rodríguez: el nacimiento del presente*

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

verdad total, indica tácitamente su más allá. Así como el vacío semántico del pronombre “yo” enmascara a cualquiera que hable, pero la literatura combina sus frases para que cada nombre no deje de ser un cuerpo particular, su imagen.

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

El presente, aquello que se busca representar, tiene su contracara en la moda, cuyo carácter trágico era claramente señalado también por Baudelaire cuando observaba los grabados de épocas anteriores a la suya, su conversión en máscaras petrificadas. ¿Cómo podían usar esa ropa –parece preguntarse– sin saber que estaban esculpiendo sus propias tumbas? Sin duda, esos personajes del pasado tenían ideas sobre lo bello que modelaban sus posturas, sus conductas, hasta los rasgos de sus caras. “El hombre acaba por parecerse a lo que desearía ser”, escribe Baudelaire. La moda a su paso va indicando el momento en que el presente deja de serlo, cuando la juventud abandona los cuerpos. Sólo un esfuerzo de imaginación –para Baudelaire, el teatro, para nosotros quizá la lectura– puede hacer revivir la sensación de presencia en el pasado, como si más allá de los datos de época, la moda, los gustos del tiempo, hubiese algo que nos igualara con los

mueritos y los que van a nacer, un elemento, dice Baudelaire, “cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar”. Sin la moda, es decir, sin lo efímero en el centro del presente, no podríamos tolerar ese fondo absoluto, que por otro lado se une como componente indefinible con la misma singularidad de cada individuo. Un nombre puede indicar entonces a la vez la circunstancia –lugar o época– y la singularidad de alguien, que en el fondo absoluto es cualquiera, otro que habla como yo, o mejor dicho: cualquiera que habló antes de mí. Pero ese hablante, en su presente, imaginó, se representó un interlocutor: alguien que iba a hablar después de él. De allí que el pensamiento del presente, como el pensamiento del nombre, se remonte en busca del origen hacia un punto en que no se pensaba. Contar el nacimiento, como todo mito, quizás sea la mejor forma de transformar lo más circunstancial, la fecha, la geografía, la lengua natal, en lo más determinante.

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

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

Ese origen no puede sino ser lo que se llama un “feto”, antes larva, embrión, gusano del azar. Rodríguez escribe: “el feto es un campo abierto”. El nacimiento es un campo sangriento; las cosas se dividen, el mundo se separa en una apertura violenta. Y de repente el origen del sentido también abarca el producto del parto en su lloriqueo: “lo viejo y lo nuevo estaban queriéndose unir en él”. Ya lo azotan con ramitas genealógicas,

ya empieza el idioma a darle nombre, ya tiene una fecha y una relativa esperanza de vida que viene con una absoluta seguridad de muerte al cabo de los años. Rodríguez escucha entonces también las voces que ponen nombres, la definición del sexo, toda esa maquinaria de organismos y símbolos que convertirán un cuerpo en una persona, la carne en máscara. Y hay una enorme compasión en *Maternidad Sardá*, porque muchas de esas máscaras casi imposibles de cambiar no ostentan precisamente sonrisas.

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

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

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

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

Bautista es un nombre sacado de la biblia,  
al azar.  
También podría llamarse Ezequiel, o  
Lucas. La biblia es puro azar.

El azar destruye,  
en el destino un estigma. Dame un nombre,  
dame un talismán.

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

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

la calle de la maternidad  
calle de los perdidos

De pronto todo el ambiente alrededor de ese lugar de los nacimientos, de ese organismo del estado en su doble acepción, se impregna de una atmósfera monstruosa. Ahí, frente a esa locura y esa vida en ebullición, no se puede vivir. Los árboles de la

manzana, árboles de un urbanismo decorativo, se vuelven emblemas de lo que pasa o puede pasar adentro, donde la sangre se vuelca para que haya otros:

Las generaciones nuevas.

Los que llegan.

Los que traen noticias.

Los mudos, los albinos.

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

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

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

La sangre de los bebés es neutra,  
inocente,  
salta entre las piedras, de cuerpo en cuerpo,  
sencilla, mana de una mano que la lleva al mar

o se duerme en una bomba de agua, hasta que la despierta el sol  
y la seca...

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

Cielo claro: parto bueno. Semilla.

Una nube pasa y se acongoja  
sobre la terraza

tiene el capricho del cielo de llover.

tiene el cielo una lluvia detenida.

Tiene el cielo un pañal: esa nube.

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

El presente no puede afirmarse entonces en el tiempo, donde se reduce a una grieta ínfima hasta que desaparece entre lo que ya no es y lo que todavía no es, sino que se imagina en la carne, extendida a lo largo del círculo perpetuo que forman los dos horizontes tornasolados del pasado y del futuro. Si bien no conserva huellas, podemos

pensar que unos residuos impalpables de lo que pasó se han mezclado en la coloración de su imagen, y aunque no profetiza nada, tiene sed, se mueve ansiosamente hacia adelante, a veces. La carne sabe que no va a durar, no necesita un reloj que le dé esa medida. Por eso el cuerpo, con la ropa efímera de la moda, las maneras más actuales de escribir, le dice sí a un ritmo que no puede existir en el puro instante, sino que vive en la duración y en los sentidos de los otros. La poesía, que es esta afirmación, no surge de unos conceptos inimaginables de supuestos instantes detenidos, no se da como verbo absoluto, sino en cada cuerpo particular que ahora triunfa porque está presente, sin serlo, pero que en algún momento será derrotado. Hasta entonces, leamos, escribamos y gocemos, como decían los goliardos.