

EN MEDIO DEL CAMINO DE LA VIDA, LA CELEBRACIÓN DE LA POESÍA

Rafael Courtoisie

Autoridades,
miembros del Cuerpo Diplomático,
señor presidente de la Academia,
señores académicos,
señoras y señores,
amigas y amigos:

Con alegría y humildad expreso mi agradecimiento a la Academia Nacional de Letras por haberme concedido la altísima distinción de recibirme entre sus miembros de número, y en forma especial al distinguido académico profesor Ricardo Pallares, cuyo gran conocimiento y cuya gran generosidad son apreciados por todos.

En particular, me ha tocado la enorme responsabilidad y la dicha de ocupar el sillón Juan Zorrilla de San Martín, el sillón del llamado “poeta de la Patria”, poeta mayor, poeta cuyos versos conocí en mi ya lejana infancia, aún antes de aprender a leer y escribir, de boca de mi abuela materna, quien los recitaba de memoria, *by heart*, “de corazón”, como reza, íntima y hermosa, la expresión en inglés. Mi abuela decía en voz alta aquellos versos con vehemencia y dulzura, tal vez para apaciguar, o al contrario, para exaltar, a uno de sus nietos más díscolos. Recuerdo esas sesiones vibrantes llevadas a cabo por mi abuela, extensas y gozosas sesiones, sesiones que marcaron mi vida y me señalaron muy temprano el camino indeclinable, luminoso y verdadero de la poesía.

Es una necesaria y buena práctica reconocer, en las letras, y en toda dimensión cultural, a los predecesores, a los maestros. Una antigua locución latina afirma: *nihil ex nihilo*, “de la nada, nada sale”.

Cada nuevo creador, cada nuevo aprendiz o practicante en el arte amplio de la *poiesis* (arte que abarca mucho más que el “género” poesía y que se proyecta más allá de las letras a toda manifestación cultural) es un continuador, un punto de expansión humana que, a su vez, será multiplicado en otros y por otros.

Es en ese sentido que, entre todos los maestros valiosísimos que tengo y que he tenido, quisiera reconocer y recordar al comienzo

de esta alocución al entrañable profesor de latín y maestro de vida, Vicente Cicalese, y a un académico y gran amigo, sapiente y en extremo generoso con su conocimiento, Juan Introiini, recientemente desaparecido.

Por otra parte, pero en esta misma línea que considera la actividad cultural como un continuo diacrónico, una línea que se prolonga, se expande y crece en el tiempo gracias a lo que otras generaciones sembraron y nos legaron, y que en su debido momento nos corresponderá acrecentar, legar y proyectar al futuro, a los nuevos, es costumbre establecida, sana costumbre de la corporación, evocar, recordar, rememorar a quienes nos precedieron en este sillón de la Academia.

En este punto es menester mencionar dos nombres.

Uno, el del ilustre Luis Bausero, ya desaparecido, a quien pude tratar y de quien aprendí mucho en mi juventud, una juventud que transcurrió en un Uruguay difícil, en un Uruguay aciago en que lo totalitario y despótico procuró sin éxito asfixiar el pensamiento y la creación. Bausero, entre otras cosas, me mostró el valor alto del método y la estrategia de la paciencia, tanto en la creación como en la investigación.

Además, quiero saludar la presencia viva y creadora de otro antecedente célebre en este sillón. Se trata de ese extraordinario narrador, hoy Académico Emérito, celebrado y aplaudido con justicia en Uruguay y en muchos países del mundo, que ha sido y que es un ejemplo ético y un modelo de coherencia y proyecto de creación, de talento al servicio del arte de la palabra, en particular de la narrativa. Hablo de don Tomás de Mattos: un académico que está en posesión plena de sus poderes de creador, que alterna su Tacuarembó natal con su Montevideo adoptivo y permanece incólume, vital, al pie de las letras, deleitando, provocando y haciendo reflexionar a quienes somos sus devotos y atentos lectores.

Primera parte: conocimiento y *poiesis*

El acto poético constituye una forma instantánea del conocimiento. Y aquí la partícula “instante” está empleada apelando al menos a una de las posibilidades bisémicas dentro de la amplitud dilatada de su polisemia: la poesía es conocimiento del instante y a la vez instante del conocimiento.

Todo conocimiento es metafórico. Los sistemas metafóricos están en la raíz de cualquier corpus que organice una parcela de sabe-

res. Las metáforas regidoras ordenan la percepción del mundo por apelación constante a otros saberes anteriores, a percepciones que también se expresaron mediante el lenguaje y, dentro del campo del lenguaje, mediante la articulación de metáforas previas.

La intuición del tiempo y por tanto la intuición del instante es, esencialmente, una intuición poética. Se conoce “en el tiempo”. Solo es posible una forma del conocimiento, el conocimiento sumergido en la corriente del tiempo. No existe, al parecer, conocimiento puro. No es dado conocer “fuera del tiempo”. El tiempo no se detiene. La fugacidad se introduce en el saber, lo infiltra y corroe, lo come con su agua. Las palabras están en el tiempo, el tiempo está en las palabras. ¿Qué, si no tiempo? ¿Qué existe? Existe el tiempo. Y dentro del tiempo, las palabras. El tiempo va en las palabras. Las palabras flotan en el mar del tiempo. Al decir de Amado Alonso:

“Los abismos del mar son como el tiempo (son el tiempo) que se acumula sobre sí mismo y se convierte ya en eternidad; como los ojos fríos (muertos) del tiempo; tiempo por el que no pasa el tiempo, tiempo muerto. El tiempo ha muerto de agua muerta, de lo que ya era muerte, de tiempo hecho eternidad”¹

Pero Alonso habla de una de las formas del tiempo. El tiempo no solo es eternidad, es instante. El instante es el polo opuesto a la eternidad, está en un espacio del tiempo que se olvida del tiempo. El instante es tiempo sin tiempo, es tiempo vivo. En el instante no hay tiempo, cabe todo el espacio. El espacio de la palabra no tiene tiempo, carece de obligación, es un cielo sin voces, una estrella sin diámetro, una luna sin luz, una mujer sin cuerpo. En el instante hay una muchedumbre. La algarabía, la alegría del tiempo, el corazón del tiempo, laten en el instante. La ocasión hace indescifrable al tiempo. El nudo del tiempo es la ocasión. En un instante se pierde tiempo. Verbos y adverbios son parte del tiempo, expresiones de la acción del tiempo, hebras del tiempo atadas a las piedras sustantivas. El tiempo no tiene tiempo, no alcanza conjugación. Pasa y se hunde.

El tiempo, de algún modo, es el lenguaje.

La expresión del instante es, por naturaleza, poética. Al decir de Gaston Bachelard:

1 Alonso, Amado *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 55.

“Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas (...)”.²

Este éxtasis de la novedad de la imagen mencionado por Bachelard está en la raíz del acto gnoseológico: no se puede saber sin el impacto de esta novedad, no se alcanza a conocer sin el estallido de esta imagen en la mirada, un relámpago elemental, irreductible, instantáneo y paradójicamente duradero en sus resplandores de metáfora.

A la vez, la poesía logra una forma de conocimiento instantáneo, una actualización en la que figura e imagen alumbran y definen de súbito al objeto en trance de ser conocido, delimitan con nitidez sus bordes, marcan y recortan sus límites en contraste con la oscuridad innombrable, sobre la superficie opaca de lo que no ha sido dicho todavía. El proceso es en verdad un alumbramiento, puesto que el objeto o fenómeno nace vivo al lenguaje a través del acto poético en gesto orgánico. Es un fragmento, miembro u órgano viviente, palpitante, se integra a las demás cosas del mundo iluminado como una parte natural y necesaria, ajustado al todo expresado. A cada una de esas cosas corresponde una palabra o un sistema de palabras. Cada objeto se nombra o es aludido, cada segmento de realidad conocida, mutante y móvil, es apelado y hecho comparecer una y otra vez en mayor o menor grado de profundidad, directa o indirectamente, por denotación activa o connotación pasiva. Y el proceso se repite en forma indefinida: cada apelación deja lugar al siguiente acto cognitivo, pues la temporalidad instalada en la raíz misma del lenguaje por modificación y desplazamiento semántico supone un circuito abierto y dinámico, una cinta sin principio ni fin.

El objeto recién iluminado pasa a formar parte de un universo predicable, decible, relacional, en el que cada punto entra en correspondencia con muchos otros, hasta conformar una red comunicacional de puntos y vértices análoga a la descripta por Michel Serres:

2 Bachelard, Gaston *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1965, p.7.

“En esos puntos de conexión se trata de recibir una multiplicidad de canales –cualesquiera que sean–, de flujos –independientemente de lo que transporten–, de mensajes –cualesquiera que sean sus contenidos–, de objetos –cualquiera que sea su naturaleza– ...y de redistribuir esa multiplicidad de una manera cualquiera. En el conjunto de los intercambios que afluyen en la red, un determinado nudo, un determinado vértice puntual, un determinado centro estrellado o polo, desempeña el papel de un receptor y de un redistribuidor, sintetiza y analiza, mezcla, clasifica y selecciona, liga y pinta.”³

Así, lo que podríamos denominar, basándonos en Serres, “punto poético”, núcleo viviente, pasa a formar parte del sistema neuronal y plurirrelacionado del conocimiento humano a través del lenguaje y a través de las imágenes construidas en el lenguaje en una estructura de verdad, en un constructo en evolución y riesgo en el que se entablan los flujos de sentido de la realidad.

Cualquier discurso, aun el discurso matemático y el discurso científico propio de las llamadas “ciencias duras”, requiere de este flujo de sentido que se convierte en un principio de realidad y que es un flujo y una actitud de naturaleza poética.

En cada uno de esos puntos o nudos de la red se verifica la función instantánea del acto sublimado, la consecuencia que sitúa el lenguaje mismo un palmo más allá y lo convierte en un hito exterior, instalado fuera de sí mismo, conspicuo, ajeno y también familiar, cercano pero impredecible, repleto de posibilidades que brotan de su causa interna.

En ese instante se produce el descubrimiento. La revelación sin piel muestra la carne viva, el acto de la verdad se convierte en un hecho insustancial, más singular y leve que el acto primigenio irrepetible: se transforma en otro acto, es un evento o un suceso del lenguaje. Se trata de una realidad de palabras, ni más ni menos que un acto comunicable, vivo.

La materia es el instante. Es una realidad procesal, una estructura de voces, un cuerpo de partículas habladas. El instante sumido en el lenguaje es un instante poético. La piedra de otra realidad se

3 Serres, Michel “El mensajero” en *Estructuralismo. Epistemología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p.173.

introduce en el mundo. Es una piedra poética. Es el punto, el guijarro de la poesía que comparece sin peso ni sustancia. La materia del hecho obedece a un orden diverso. Es un plano distinto de la libertad humana. La materia poética no pesa ni ocupa lugar. No tiene volumen pero sí exhibe forma. Y en la forma muestra el fondo desnudo del sentido, el hilo del conocimiento intacto. La materia poética es un tiempo sin espacio y un espacio sin cuerpo.

Nicolás de Cusa distinguió cuatro grados del conocer:

“Los sentidos, que proporcionan imágenes confusas e incoherentes; la razón, que las diversifica y ordena; el intelecto, o razón especulativa, que las unifica; y la contemplación intuitiva, que, al llevar el alma a la presencia de Dios, alcanza el conocimiento de la unidad de los contrarios”.⁴

Pero de esta lúcida taxonomía, arbitraria como todas, es la última especie la que resalta y cobra valor en relación al acto poético como acto único, como última y definitiva instancia.

En la clasificación cusana solamente alcanza el conocimiento de la unidad de los contrarios esa actitud y aptitud que el pensador llama “contemplación intuitiva”.

¿Es esta la verdad posible?

Otras formas diferidas del conocimiento, y de la expresión ordenada del conocimiento, tienen base en una fenomenología poética. No existe conocimiento sin lenguaje que lo exprese: el lenguaje no solamente descubre, sino que también construye la realidad.

La poesía entonces es posibilidad de conocer, acto sin tiempo, mirada sin ojos, ciencia de la intuición.

En el espacio sin lugar de la poesía nunca es tarde, siempre hay tiempo. La poesía va más allá de la razón, otorga agua fresca, da de beber sentido al mundo seco y desierto de los hombres.

Segunda parte: tres puntos del plano poético, el conocimiento por el oxímoron

Por un punto pasa un haz de infinitas rectas. Por dos puntos pasa una sola recta, la que definen precisamente estos dos entes sin cuerpo, sin diámetro, peso ni volumen físico.

⁴ Ferrater Mora, José *Diccionario de Filosofía Abreviado*, (11ª edición), Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p.81.

Por tres puntos no alineados pasa un determinado plano. Uno y solo uno.

No se trata del comienzo moroso de una lección de geometría para principiantes o iniciados, ni es un prolegómeno para adentrarse en los áridos callejones de un tratado con que hipotéticos versificadores cabalistas, probablemente pacientes, didácticos y asaz aburridos, ilustrarían los más diversos corolarios de la regla áurea.

Se trata de poesía, no de geometría.

Se trata de puntos espirituales y corporales, de signos, de señales poéticas aparentemente diversas pero que componen un plano peculiar por el que se trazan las letras de la resurrección y de la poesía, el renovado, carnal y espiritual misterio de la vida nueva.

De los infinitos puntos que conforman un plano poético aquí se mencionarán tres. Tres no alineados, tres distantes en el tiempo y en el espacio y sin embargo conjuntos, íntimamente relacionados, pertenecientes a la misma actitud esencial honda, creadora y humana.

Aquí se hablará del florentino Dante Alighieri (nacido en 1265, en el pequeño poblado de San Martino del Vescovo y muerto en 1321, a poco de regresar a Ravenna), del montevideano universal Isidore Ducasse, conde de Lautrèamont (nacido en 1846 en Montevideo, aunque hay quienes, como de Gardel, afirman que nació en Francia y muerto, dicen, en París, en 1870), y del estadounidense Raymond Carver (nacido en 1939, en Oregon, y muerto en Port Angeles, Washington, en 1988).

1. El hielo y el fuego

Dante Alighieri miraba la blancura imponente de los picos nevados en la lejanía, en un breve paseo por las afueras de Verona, ciudad donde había hallado refugio provisorio.

Dante Alighieri, el autor de *La Commedia*, más tarde y con intervención de los cultores del adjetivo calificativo, *La Divina Comedia*, miraba a lo lejos la irregularidad crespada de los picos nevados, canosos, puros. Miraba el hielo.

Miraba el hielo y pensaba en el fuego. No en el fuego espiritual, metafísico, conceptual, sino en las lenguas ardientes de las llamas, en el fuego del horrendo suplicio material al que había sido condenado en su ciudad, Florencia.

Dante miraba la frescura lejana del hielo y pensaba en el fuego, en el tormento, en la condena oprobiosa.

Dante no fue ajeno a su tiempo. La poesía jamás lo es. Al volver por la noche a su refugio en Verona tuvo una amable conversación con el obispo. Bebieron vino, un vino puro proveniente del lejano sur, un vino tinto, rojo, de alma rubí y destellos sangrientos.

Un vino del sacrificio y de la resurrección, un vino dialéctico.

De la calidez del trago pasaron de inmediato a la calidez de las palabras, a la tibieza del sonido, a las sílabas articuladas, pronunciadas, escuchadas y comprendidas, intercambiadas en conversación jocunda y fraterna.

Las palabras son otra bebida, una bebida sin cuerpo, una bebida distinta pero por demás fuerte y espirituosa que Dante y el obispo escanciaron y disfrutaron pródigos esa noche, hasta muy tarde, hasta que ya casi había desaparecido la misma luz de la luna y solamente se divisaba en los prados del cielo su hueco sin espíritu.

El exilio de Dante, como todos los exilios de todos los poetas que en el mundo han sido, fue un exilio repleto de palabras.

El obispo de Verona sostenía que existían pares, conjuntos de palabras opuestas. Así, por ejemplo: “blanco” y “negro”, según la cortedad de su entendimiento, eran atributos contrarios, uno la negación lexical del otro. Dante, por su parte, ejerciendo su lucidez e intuición, aseguraba que no, que “blanco” no era lo contrario de “negro”. Que se trataba de dos virtudes de la materia o de las cosas, de dos atributos separados, distintos, pero no necesariamente opuestos. “¿Por qué no, ya que hablamos de colores”, argumentaba Dante, “decimos que el rojo y el blanco son atributos opuestos? ¿Por qué no decimos que el azul y el púrpura lo son?”

El obispo, ante los sencillos argumentos basados en el sentido común, esgrimidos por el vate, quedó meditando. Se alisó con suavidad los cabellos, acercó de nuevo la copa a los labios arrugados, humedecidos y, mientras continuaba pensando, bebió otro trago.

Al fin, concedió: “Tienes razón, ilustre Dante”.

Dante pensó otra vez en el misterio dichoso de las palabras: “hielo” y “fuego” tampoco eran palabras opuestas. Aunque en el primer caso el vocablo mentara el paisaje y la lejanía frígida del exilio y, en el otro, el tormento esgrimido por sus propios compatriotas, por quienes, en la ciudad que amaba, en ese momento detentaban el poder; “hielo” y “fuego” eran palabras hermanas. Resultaban parientes.

Según versados especialistas, Dante había comenzado, no mucho después de 1309, a encontrar las palabras en medio del camino, las palabras que lo conducirían en azaroso desplazamiento desde

l'Inferno, pasando por el Purgatorio, hasta el Paraíso, hasta la cúspide de la vida nueva que otorga la poesía, vida nueva que había esbozado ya en título homónimo, compuesto probablemente entre 1292 y 1293. La célebre (aunque de menos predicamento que la excelsa *Commedia*) *Vita Nuova*.

Dice Dante al dar inicio al primer canto del *Inferno*, perdido en la selva oscura, inmediatamente antes de divisar la colina luminosa:

“Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Ah quanto a dir qual era è cosa dura
questa selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!

Tant' è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'io v'ho scorte.

Io non so ben ridir com'io v'entrai,
tant'era pieno di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,

Guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.”⁵ (5)

(“ En medio del camino de la vida/ perdido en una selva oscura/ había extraviado la vía recta.// ¡Ah! Qué duro es decir cómo se mostraba/ esta selva salvaje, áspera y fuerte,/ que todavía en el pensamiento me llena de pavor.// Tan amarga como la muerte/ pero hablaré de lo que descubrí/ para narrar del bien que al fin encontré.// No sé cómo entré en esa selva/ tanto sueño tenía en el

5 Alighieri, Dante *La Divina Commedia*, Milano, Ulrico Hoepli, 1925, pp.3-5.

momento/ en que abandoné la senda verdadera.// Pero al llegar al pie de una colina/ en donde terminaba el valle/ que de terror me había compungido,// miré a lo alto, y vi que en sus laderas/ asomaban ya los rayos del astro/ que guía a otros por la senda de la verdad”).

Divisar las laderas de esa colina, de esa elevación luminosa, es lo que permite la práctica de la poesía. Otra vez la actitud y el compuesto oximorónico: ver en la oscuridad, divisar, desde el infierno, la posibilidad cierta, segura, del cielo.

De la misma manera que se ansía, dando saltos angustiados y alegres, vacilantes o seguros pasos, el fin en ese juego feliz y extraño de la infancia que en el Río de la Plata se denomina rayuela (denominación y juego llevados a bizarro monumento por Julio Cortázar en su famosa novela disruptiva), para alcanzar la meta y hollar, con la planta triunfadora de los pies, las consonantes y vocales de la palabra “cielo” trazadas en grandes letras de tiza blanca sobre la irregularidad de la vereda.

En un inicio de milenio signado por las diversas marcas a fuego de arduas inconsistencias, la poesía aparece como una certeza sin poder, pero con mayor poder todavía, con otra clase más humana, menos rígida, más implacablemente flexible, de poder hermoso. Y aquí otra vez el posible planteo de una aporía: la Hermosura (así, con mayúscula) se aparta del Poder (también con mayúscula), y viceversa.

Pero el poder implícito en la hermosura, aun cuando su referente sea terrible o aluda al oprobio, es liberador, tiene una virtud evidente y a la vez secreta: la de la felicidad que se construye.

Cuando los artefactos y mecanismos, más o menos abstrusos, más o menos complejos, de otros poderes fundados en sistemas de formulación exclusivamente “racional” de prosecución de conocimiento, han declinado o caído, la poesía se levanta y divisa, al fin del valle infernal, los rayos luminosos, pródigos, sobre las espaldas de la escarpada colina, sobre la colina al fin clara de la vida.

La misma noche en que amablemente departió con el obispo, Dante Alighieri comenzó a garrapatear algunas otras líneas, unos versos diferentes, llenos de hielo y fuego en mezclanza, de densas y altas llamaradas de nieve. Versos que ardían lejos de aquella otra pasión diversa que confinó en su oquedad sombría, en un sitio o *locus* determinado del averno, a los amantes Paolo y Francesca.

Las vocales, las consonantes, la materia pura del sonido escrito, los picos, sogas y el velamen de las letras entero, henchido, oscilaban, se movían en silencio.

No se escuchaba un crujir en la oscuridad de la noche veronesa.

El maderamen compacto del texto guardaba en el insomnio estricto voto de obediencia.

El viento vivo de la eternidad hacía ir y venir las palabras, las hacía deslizar como naves sobre las olas de un interminable océano, sobre el agua sabia e ignota de un mar nuevo y candente.

Esa noche, a la luz indecisa de un candelabro discreto, Dante añadió unas líneas de sentido opuesto solamente en superficie (otra vez la construcción oximorónica, figura y eje retórico de esta aproximación, de este ensayo que procura hablar de la celebración de la poesía), unas líneas a la vez heladas y calientes, unas líneas de felicidad y horror, de carcajeante tristeza, al dibujo trazado con concienzuda paciencia sobre la sustancia inasible del Empíreo, al paisaje feraz y beatífico a la vez, de *La Commedia*.

2. Un abuelo surrealista

Todos los poetas del mundo tienen un abuelo surrealista nacido en Montevideo, en Latinoamérica. Todos los poetas del mundo cuentan con ese ilustre y oscuro ancestro llamado en términos biográficos ordinarios, en nomenclatura de índice y listado propio de catálogo o archivo, celulósico o magnético, tradicional o informático, Isidore Ducasse; y llamado en la vida nueva en el sentido dantesco, en la nomenclatura de la vida poética y eterna, Conde de Lautréamont.

Esta última denominación, quizá la más auténtica, quizá la que posee mayor grado de realidad, puesto que participa de una condición superior, que es la realidad poética, también transporta en forma velada una estructura de apariencia lógico-contradictoria, una estructura a su modo oximorónica que oculta a la vez un relámpago de humor y un centelleo de verdad extrema.

Por un lado, la aludida, en petición de principio, en uso o abuso pretencioso, condición de conde, título que no menta otra cosa, que no alude ni más ni menos que a la nobleza extremadamente pobre, plebeya, proletaria y aristocrática de la poesía.

Una condición de conde que va en sintonía con la expresión de inspiración ética que eligió para verter su malditismo, un malditismo moral, tributario de su peculiar sentido de la deontología, en donde todo puede decirse, en donde todo, hasta lo más abyecto, al

nombrarse, al convertirse en material estético ineludible, se sublima, se altera y redime humanamente.

Todo dentro de la palabra. Fuera de la palabra, la nada que también se dice.

Este abuelo indócil, este abuelo *—enfant terrible—* es, además, conde de un lugar especial, de una suerte de no lugar en el mundo, sito en Latinoamérica: se trata del conde de Lautrèamont, de *L'autre à Montevideo*, del otro en Montevideo.

Es el conde de ninguna parte, del país de las maravillas, del reino del siempre y del nunca jamás.

Uno de los más conspicuos surrealistas, uno de sus celebérrimos nietitos, Philippe Soupault ha dicho:

“No corresponde ni a mí ni a nadie juzgar al señor Conde. No se juzga al señor de Lautrèamont. Se lo reconoce al pasar y se lo saluda hasta el suelo”.⁶

En la poesía de Lautrèamont toda forma, toda medida, alcanza su propio límite y lo rebasa. Pero no solamente eso. En la intersección de fondo y forma, en el punto exacto y caudal de su torrente léxico, desborda el líquido contenido: sangre, linfa y humores totales, humores mórbidos y humores vitales, savias extraviadas, halladas a tiempo y vueltas a extraviar enseguida.

Mucho antes de que se inventara como categoría académica y/o editorial, en las oficinas comerciales de algunas megalópolis o bien en los legendarios y, por lo general, cálidos y atiborrados despachos de los “Department of Hispanic and Portuguese” del sistema académico estadounidense, mucho antes de que se acuñara la expresión “realismo fantástico” o esa otra expresión próxima, análoga en la taxonomía propia de la crítica, pero a la vez diferente, que alude a lo “real maravilloso”, Isidore Ducasse, conde de Lautrèamont, inventó, nada más viendo el espectáculo fecundo y terrible de la Montevideo de la época, de la ciudad bárbara y celestial que lo rodeaba, una forma libérrima de decir la realidad.

Y toda forma libre en absoluto es, por su concepción, maravillosa.

Ducasse es un poeta de Latinoamérica y del mundo. Abuelo no solamente de Breton, Soupault y otros más o menos famosos pari-

⁶ Aspley, Keith *Historical Dictionary of Surrealism*, Maryland, Scarecrow Press, 2010, p.290. (“*On ne juge pas M. de Lautrèamont. On le reconnaît au passage et on salue jusqu’ à terre*”).

sinos. Abuelo –por intención, intensión y extensión– de todos los poetas pasados, presentes y futuros del orbe.

A la ciudad en que deambuló el pequeño Isidore llegaban, hasta las puertas reforzadas por gruesos bulones y tirantes de espeso hierro, carros repletos de cabezas, de cabezas cortadas, seccionadas, de cabezas redondas, con el largo pelo ensangrentado, lleno de coágulos frescos aún en sus jirones, de cabezas sin cuerpo, ayunas de pensamiento.

El pequeño Isidore vio aquellas cabezas, el espectáculo andante de las calabazas cercenadas, de los zapallos que se acomodaban en el carro, lenta, morosamente, a medida que se desarrollaba su trajinar sin mayor violencia, apenas un oscilar, un ligero y luctuoso bamboleo.

Por aquella época muchos cuerpos de personalidades ilustres y/o poderosas, por el solo hecho de serlo, como homenaje o recordatorio protocolar, de pompa y boato, se enterraban en el subsuelo de la basílica capitalina, en el bajo-piso de la catedral de Montevideo. La podredumbre de aquellos cuerpos despedía un perfume negro y pesado, agridulce.

Ducasse, el niño, el que más tarde sería conde de otro lugar, lejos, extraditado, exiliado, erradicado para siempre del país terrible y hermoso de la infancia, rememoraría el impacto que en sus narinas, en sus alvéolos y en el fondo oscuro de sus escuetos pulmones le habría producido la emanación larga y sombría de aquel aliento lleno.

El prolífico Roland Barthes diría mucho después:

“El derecho a delirar lo ha conquistado la literatura desde Lautrèamont”.⁷

Todas las formas, todas las muertes, todas las vidas. Las islas de la soledad y los continentes de la multitud conforman un solo cuerpo vital, una sola esfera. El manto de un mar enarbolado, ora furibundo, ora plácido.

El lúcido ancestro, el ancestro que fuera surrealista antes de que el surrealismo se levantara como bandera y ecuación programática, dice en su Canto Primero de los “Cantos de Maldoror”:

“Il n’y a pas longtemps que j’ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux et mes souvenirs sont vivaces comme

7 Barthes, Roland *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1994, p. 67.

si je l'avais quitée la veille(...) Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre zone, elles sont dans le calme le plus complet."⁸

("No hace mucho tiempo volví a ver el mar, a hollar el puente de los barcos. Mis recuerdos son nítidos como si provinieran de la víspera (...) Viejo océano, eres el símbolo de la identidad: siempre igual a ti mismo. No varías de manera esencial. Si tus olas están en una parte furiosas, en otra parte, más lejos, muestran la más completa tranquilidad").

La furia y la tranquilidad, oximorónicas pero a la vez complementarias como el hielo y el fuego dantesco, se hallan en la raíz más profunda de la verdad poética.

3. El verdadero héroe del poema

Poco antes de morir, Raymond Carver, el preciso cuentista y poeta estadounidense, reputado "minimalista" por parte de los aparatos académicos del Norte, fallecido luego de alcanzar un merecido prestigio en los ámbitos lectores y críticos de su país y cierta aura de "escritor de culto", en particular entre ciertos autores latinoamericanos de las más recientes promociones, le confió a un buen amigo lo siguiente: "Dos cosas han incidido en forma decisiva en mi vida y en mi obra. Una es mi padre, lo cual no deja de ser obvio. Otra, la poesía, el sentido y la profundidad que a mi vida, a ciertos momentos cruciales de mi vida, dio la poesía. Y no me refiero a la poesía como género, como mera experiencia literaria. Me refiero a una manera poética de ver las cosas, de sentir las o padecerlas. En general: de vivirlas.

Mi padre y la poesía son dos sombras y dos luces que me acompañarán hasta el último día, hasta la tumba".

Carver relató después una excursión de pesca en su lejana infancia, en compañía de su padre, un hombre a la vez incomprensible y entrañable para él. Raymond evoca en un conciso poema una imagen particular: "el reflejo de acero de las truchas". Luego continúa

8 Ducasse, Isidore *Oeuvres complètes, Les Chants de Maldoror*, Paris, Brodard et Taupin, 1963, p53, p.55.

en un inglés muy parco, sencillo y hermoso, y describe las aletas y la cola frenética, metálica y viva, golpeando una y otra vez la superficie del agua, luchando por vivir, por respirar un instante más. Carver recuerda el borde misterioso y dentado de las branquias sacadas a la luz del día, palpitando, agitándose una y otra vez por otra bocanada, la última.

Después de un período nefasto de decepción crónica y alcoholismo, la vida nueva de la poesía, la vida nueva de las palabras, dio a Carver otra oportunidad: la oportunidad que no tuvo aquella moribunda y frenética trucha, la oportunidad de respirar al menos una bocanada más. La vida nueva y su celebración, la que permite el misterio, la poesía. La vida nueva.

Quiero aquí citar otro poema de Carver, un poema muy diferente al glosado, y quiero citarlo más por el arte poética implícita que transporta que por la materia elemental y muy hermosa de sus palabras, en su original inglés o vertidas al español.

El poema se llama *The Baker*:

“Then Pancho Villa came to town,
hanged the mayor
and summoned the old and infirm
Count Vronsky to supper.
Pancho introduced his new girl friend,
along with her husband in his white apron,
showed Vronsky his pistol,
then asked the count to tell him
about his unhappy exile in Mexico.
Later, the talk was of women and horses.
Both were experts.
The girl friend giggled
and fussed with the pearls buttons
on Pancho’s shirt until,
promptly at midnight, Pancho went to sleep
with his head on the table.
The husband crossed himself
and left the house holding his boots
without so much as a sign
to his wife or Vronsky.
That anonymous husband, barefooted,
humiliated, trying to save his life, he

is the hero of this poem.”⁹ (9)

(*El panadero*: “Entonces Pancho Villa llegó al pueblo,/ colgó al alcalde/ e invitó al viejo y tembloroso/ conde Vronsky a cenar./ Pancho le presentó su nueva novia,/ junto al marido de la novia envuelto/ en su delantal blanco,/ mostró a Vronsky su pistola/ y le pidió al conde que le contara/ acerca de su infeliz exilio en México./ Más tarde hablaron de mujeres y caballos./ Ambos eran expertos./ La novia de Pancho, la esposa del panadero tembloroso/ sonreía/ y jugueteaba con los botones, perlas/ de la camisa de Pancho hasta/ que a medianoche Pancho quedó dormido/ con la cabeza sobre la mesa./ El marido de la novia de Pancho se persignó/ abandonó la casa/ sin mucho más que una seña/ para su esposa o para Vronsky./ Llevaba sus botas colgando en la mano./ Ese marido anónimo, descalzo,/ humillado, tratando de salvar su vida, él/ es el verdadero héroe de este poema.”).

Esa es la potestad de la palabra: la de rescatar de la vergüenza a aquel atemorizado y anónimo hombre, la de convertir al débil en fuerte en otra dimensión, en la dimensión textual que interactúa con la que puede llamarse, en términos positivistas, “fáctica” y que es tan real como ella.

La palabra mágica torna la cobardía en coraje, en un coraje de otra índole, ínsito, que surge en el acto mismo de pronunciarla, que cambia las cosas de una manera radical, aunque no definitiva.

La palabra, como el oleaje del mar de Lautrèamont, se hace y se deshace a cada momento, es una obligación, un placer y una comunión diaria con el misterio. La desesperación y la calma son dos instancias de su identidad.

Los tres autores citados, Alighieri, Lautrèamont y Carver, tres entre una multitud, supieron cómo levantar de la letra en apariencia muerta la vida intensa, la vida en vilo oculta en la palabra.

Esa vida es fiesta, celebración, parranda.

Vida nueva y buena para siempre.

Montevideo, 29 de agosto de 2013

⁹ Carver, Raymond *Fires: Essays, Poems, Stories*, New York, Vintage Contemporaries Books, 1989, p. 62.