

Tatiana Oroño

- * **Frida y México (de visiones y miradas)** (v. abajo)
- * [Desierto poblado de voces](#)
- * [Ganar el pan de las lenguas](#)
- * [Amanda Berenguer revisitada](#)
- * [Amanda Berenguer Bio-bibliografía](#)
- * [Discurso poético e insilio: Juan Carlos Macedo “De dónde en este punto sus plurales”](#)
- * [Durar en la poesía](#)
- * [El último libro de poesía de Ricardo Pallares - Las cajas del instrumento](#)
- * [Páginas facsimilares del diario de Amanda Berenguer](#)



Frida y México (de visiones y miradas) abarca, además de una lectura en clave poética de la pintura de la mexicana, (cuya peripecia vital imanta imaginación y pulso lírico de la autora), un abanico de mundos entornales que el título -con veracidad- sintetiza en el topónimo. Un México escudriñado con pasión exhaustiva, con avidez epistémica y, por fin -a través del diario de viaje- contemplado con extático, arrobado deslumbramiento. (“*Si cantan en Metepec/ la florecencia y el gajo. / florece la tierra en el aire/ y el cielo es plantado/ desde sus estrellas/ [...] Y una voz en off asegura/ que los dioses existen.*” “Frente al árbol de la vida de Metepec”)

El refinado diseño de cubierta reproduce fragmentos de un ornamento popular confeccionado por superposición y transparencias, (verde y rojo, que son los vivos colores de la bandera mexicana, pero aquí de intensidad suavizada, atenuada). Se trata de una pieza ejecutada en el llamado papel de China, de consistencia leve y quebradiza (con el cual se “pican” o recortan tradicionalmente guías, tiras, mantelitos, festones). Aquí se ofrece como una lámina traslúcida verde agua con incisiones y cortes que dejan ver otra u otras inferiores (¿o interiores?) rojas. El rojo está asociado a Frida y sus circunstancias vitales marcadas por el sufrimiento físico. Así se expone en el texto de Mariella: “[...] *fuera del retrato de bodas [...] ella recorrerá con sus pinceles/ dejando sus huellas rojas// y a los pies de la vida/ su rebozo de sangre*”. Convencida de que su viaje al “interior del mundo” de la pintora “no iba a ser corto”, Mariella Nigro también lo exploró a través del ensayo. Y de uno de ellos -“Frida Kahlo, el discurso del cuerpo” (2003)- extraigo este pasaje: “*En el arte de Frida, la semiótica de la sangre es compleja: conecta la sexualidad con la herida, el accidente con la pelvis destrozada y con la infertilidad. El rojo es allí indicio de una fatal asociación*”. Unas páginas más adelante leo: “*La abertura, la hendidura, la puerta entreabierto del cuerpo [este pasaje ilumina además, la opción de diseño de cubierta con sus papeles recortados, hendidos] son fundamentos de esta pintura en la que inevitablemente destilan los óleos rojos, solferinos, color de mole o de tierra, indicios de las secreciones viscerales del interior profanado.*”

El diseño (me) sugiere pues el palimpsesto de visiones, la ocurrencia de miradas múltiples, el desgarramiento con suturas de una piel delicada y rasgada y aun quizá (y de ahí, creo, el rebaje de las intensidades del color) el distanciamiento de una escritura excéntrica, extranjera al mundo al que es atraída por fascinación empática pero del cual no es nativa. De ahí, supongo que el color eluda la intensidad folclórica, la intensidad restallante que le es emblemática en el territorio mexicano y elija la sutileza del tono que evoca la prudencia del tacto y el contacto. Contacto donde se solventa, según expresara la autora en su prólogo a la primera publicación de **Impresionante Frida** en 1997, (poemario aquí reeditado):¹

“[...] *un diálogo entre trazo y palabra, haciendo fe en la correspondencia entre la pintura de Kahlo y [el verbo], atravesando varios y diferentes umbrales, en otro borde del tiempo y del espacio: al sur de su América, al final de su siglo.*”

El nacimiento de este libro hoy, julio 2017, según informa el prólogo reciente (“Crónica de una escritura”) es celebración del nacimiento hace 110 años de Frida Kahlo en la emblemática (indeleble en la memoria de quienes la pisamos) “Casa Azul” de Coyoacán² en julio de 1907. Ella lo establece en el párrafo final de esta “Crónica”:

¹ Nigro, Mariella. Crónica de una escritura. Prólogo a Frida y México.

² A la que el diario de viaje rinde homenaje (“*Tus alas de Fénix/ sobrevuelan las yucas de tu patio/ con fuegos verdes que nadie ve [...]*” Museo casa de F K”

*Este volumen, con la reedición de **Impresionante Frida** y la edición de **México en los ojos**, es una forma de celebración de los ciento diez años del nacimiento de Frida Kahlo. Son textos que entonces nacieron como flores, con el abono de la lejana tierra mexicana y el agua venida del conjuro de los tlaloques, y que están redivivos, palpitando con el viento que levantan aún los coletazos de Quetzacoatl.*

Pero también -no está dicho, pero es así felizmente-, conmemora los veinte años de aquella la primera publicación poética de Mariella Nigro, aquí recuperada y enriquecida.

Por su orden, la estructura formal del volumen abarca el citado prólogo -"Crónica de una escritura"-, **Impresionante Frida** Poemario al óleo antecedido por su "Prólogo vano" original; más el poemario **México en los ojos** Diario de viaje 2001, que cierra el volumen. Este (el libro) está dedicado a la memoria de Carlos Vargas Quijano, quien fuera director de *Cuadernos de Marcha* y editor de aquel primer opus de la autora, el cual ella, entonces, dedicara a su "hijo Agustín, a su esposo, Domingo y a la memoria de su hermana, Silvana" (una presencia ausente -omnipresente-, esta última, a lo largo de la obra de Nigro.)

Esa estructura externa -formal, digamos- a la que se recorre trasponiendo umbrales paratextuales (dos dedicatorias; seis epígrafes [Humberto Megget, Jorge Arbeleche, Federico García Lorca, César Vallejo, texto museal y texto autoral]; tres viñetas) en la trayectoria que inicia el prólogo reciente, más el primigenio, más el primer poemario (**Impresionante Frida**) subdividido en tres secciones, más el segundo poemario... (¡!), nos "habla" desde la forma, "a los ojos". Nos habla de la corporalidad que tematiza el todo textual. Un todo hecho de muchas partes, orgánicas, coordinadas en su "fisiología".

Un todo que induce -performativamente- a andar, a detenerse, a escrutar, a explorar, a inferir, a rumiar sentidos, acepciones, sonoridades, a desandar y a volver a andar. Casi como si el sentido del texto rezumara un arcaico desafío, la primera cifra de la desedinción del género humano. Como si rezara (o susurrara):

"parirás (el sentido) con el sudor de tu frente" (y con el alerta de tu oído).

Y esto me lleva a señalar algo más, algo ineludible para mí como lectora: aquí lo corpóreo, el espesor corporal, su densidad (la percepción de lo denso, lo grávido, lo macizo) se hace palpable en la textura de una poesía de dicción rotunda, en la contundencia de sus tenos remates, rasgo característico del estilo de Mariella Nigro.

"Allí quedo/ detenida sin saber/ en qué meridiano/ se partirá mi cielo/ suspendida en el minuto/ como una lágrima." ("El tiempo vuela")

"Esto no es un sueño/ estoy sosteniendo/ mi ramo sangriento." ("Hospital Henry Ford o La cama volando")

"Ausente el reo reiterante/ convicto el autor amante/ sin atenuante/ perpetuamente cautivo/ del fallo inapelable/ del amor" ("La mesa herida")

Y, de "Mi vestido cuelga ahí" (1933) este cierre: "[...] Lienzo con forma de mujer/ esparadrado, apósito,/ alforja de carnes encendidas/ La dolorosa vestidura/ es otra membrana/ cáscara de maguey que perdió el zumo/ escayola de tela, coraza orlada/ otro corsé que se desgarró,/ entelada matriz/ ajuar de la nada// Y ella sigue ahí."

Y aquí es pertinente preguntarse por qué nace este libro (porque para mí, para nosotros, nace ahora todo él). Antes que el arrobamiento por y con México, la epifanía fue obra de Frida, la produjo un cuadro de Frida contemplado en el MOMA. ¿Cuál es el designio que desafía a la autora y la impulsa a escribir sobre, a propósito de, motivada por, el corpus iconográfico de Frida Kahlo luego de aquella visión iniciática? ¿Cuál es el designio que la impulsa a sobrescribir la visión alcanzada y a perseguir con celo las casi doscientas obras de la mexicana?

"(...) Cierta empatía hizo que percibiera la filigrana delicada del trazo, aplicado entre la dedicación y los estertores, exorcizando los avatares del cuerpo y de la siquis" [explica en su "Prólogo vano"]. Y enfatiza: la [empatía] que otorga la forma en que nos vemos las heridas. Son expresiones clave los verbos: afiligranar, cincelar, exorcizar ("los antiguos signos del dolor"). Creo que ha sido la elegancia en la asunción, en la mostración asuntiva del dolor, el punto de identificación que desafiara a la poeta y la proyectara a la vela de armas de su arte, a la producción de su escritura. Una escritura que se inscribe en disposición dialógica con el corpus visual por ella reconfigurado.

"Concédeme el espejo / alucinógeno/ el vaho de cristal/ la ventana interior/ dolor del alter ego/ sufrida alteridad" ("Dos desnudos en un bosque (1939)")

Y creo también que la arrogancia autorreferente en la adversidad, -ese gesto vital, labrado con arte-, ha sido un rasgo temperamental y de carácter, altamente estimado por la voz autoral.

“Cejas y bozo/ esos pájaros andróginos/ del rostro/ te mantienen parada/ sobre Tenochtitlán. / Emperatriz guerrera/ legislas y condenas/ entre ahogos/ tan solo con mirar.” (“Autorretrato con mono (1940)”)

De ahí el “ponerse en el lugar” de un hacer; de un hacer de cierta forma (de un hacer *con arte*) a hechura refinada. De ahí la elaboración vicaria del dolor, de *“los penares”* que intuye e instruye. Por mandato de un refinamiento que, nacido a oscuras, intuitivo, [*entre el humo vertical de la vigilia/ el alma sabe su camino oscuro*] - cita oportunamente a Jorge Arbeleche] asoma, alumbra, irradia en la inspirada ejecución artística.

Solo para ir cerrando, me propongo señalar dos o tres cosas más.

Ya el título (del primer opus) propicia un comentario. Él ya es una composición acústica:

Impresionante Frida Im/pre/sio/nan/te/ Fri/da

El enunciado tiene la fuerza de una descarga. (Son siete sílabas y en la sexta, -primera del nombre de la artista-, se definen, cuajan, recurrencias sonoras que cohesionan el disparo: la vibración “pre/Fri” en 2ª y 6ª; el timbre agudo de la “i”, su percusión en 1ª, 3ª y 6ª.

Con el aderezo de que los sonidos consonánticos que preceden a la “i” -‘s’ y ‘f’- resultan ser consonantes fricativas.

El aire pasa silbando, friccionando entre los labios.

Demás está decir que la coincidencia de los fonemas en al ápice del nombre propio (FRI), en la denominación del adjetivo y en el del nombre del verbo, alienta a esperar otras y más coincidencias sibilinas en el transcurso de la lectura

El primer núcleo del libro, (subdividido en tres secciones, como ya dije) se titula *“Nace Coatlicue”*.

El nombre de la divinidad como umbral del cuerpo [del libro] es una apuesta osada, acertada - acertadísima- a que suene, resuene, a mínimo enunciado el tímpano del símbolo, corazón y cumbre del sentido que se aproxima: el sagrario del sentido que aguarda tras el paratexto, amparado por él, atesorado, brindado por él.

Coatlicue (“la de la falda de serpientes”) es la diosa tierra, la madre universal, diosa de la fertilidad, patrona de la vida y de la muerte. Guía del renacimiento, pero amenazada de muerte por la heredera que solivianta a toda la progenie contra el pecado de una nueva concepción materna (fruto de un contacto sexual clandestino). Coyolxauqui (“la de cascabeles en las mejillas”), es la hija temible a quien su futuro hermano Huitzilpochtli castigará con la muerte y el descuartizamiento. (Y no solo a ella; también a sus hermano/as estrellas en un ajusticiamiento fratricida.)

Así como la despedazada diosa connota los martirios del cuerpo y sus estigmas, ambas figuras (Coatlicue y Coyolxauqui) representan la díada del fracaso materno, un motivo recurrente en la pintura de Kahlo (*“Otro hijo inacabado. /expósito muñón perdido/un algo sin retorno/ llama sin ser oído [...]*” -escribe Nigro en el poema *“Mi muñeca y yo”*, p. 41).

El drama del/de los desdoblamientos y su misterio (así como la grandeza y opacidad de ese misterio) son anticipados por este subtítulo de sección que anuncia: *“Nace Coatlicue”*. Anuncia que “nace” la (vieja) fuente de vida y muerte terrenas, (un doble -o duplicado- oxímoron); la dadora de vida amenazada de muerte por su progenie a la cual el hijo “ilegítimo” fulminará.

El título de la sección preanuncia el clima de conflicto con que vida y obra de la musa inspiradora, - padecimientos físico-psíquicos, recidivos-, tensarán la poesía de Mariella.

Pero hay algo más a propósito de este punto de partida. Coatlicue (vida y muerte/ maternidad fallida³ // serpientes y calaveras por atributo) representa la dualidad en la cual se basaba la cosmogonía precolombina. Y eso del dos, del número dos, abona la dinámica dialógica que construye el poemario. La dinámica en la que se sustenta y construye la mirada en espejo que el texto explora y multiplica. Un juego de espejos al cual la autora en su ensayo “El tiempo circular o el espejo enjoyado”, de 1999, aborda al considerar la obra Kahlo en sus múltiples fuentes y derivas. Y del que tomo un fragmento:

“[...] su obra resiste y desborda el encasillamiento estilístico: mexicanista y comprometida con la raza, pero también crecida en la frontera del sueño y la realidad, da testimonio de su vida dolorosa y plena, a través de alrededor de doscientas piezas (óleo, lápiz) constituidas mayormente por autorretratos. En ellos descubre, y también construye, su identidad: un juego de espejos que la devela y la desvela. [...]”

³ Cuya progenie será aniquilada por el hijo “ilegítimo”: [nada menos que] el hijo solar. [¿Otro chispazo que aviva el juego de contradicciones e inversiones; otro leño al conflicto de potestades y jerarquías?]

Estos dos verbos son oportunos para cerrar mis comentarios. Los retomo puesto que ese ha sido también el trabajo de Mariella Nigro. Él la ha desvelado y seguirá develándola a sus lectores.

Tatiana Oroño
21 de julio, 2017



[Subir](#)

Desierto poblado de voces

Prologar una antología colectiva de poesía implica adelantar qué temple y contenidos informan el todo forzosamente coral que se presenta, y exige también llevar en cuenta universos contextuales a las voces que confluyen en la selección.

En *Las voces del viento* participan poetas nacidos en el Sáhara Occidental que formalizan su expresión en español, segunda lengua para ellos, cuya matriz lingüística está en el hasaní, variante dialectal del árabe. La opción no obedece a ninguna veleidad experimentalista sino a un propósito de reabastecimiento de la entidad política y cultural de pertenencia -amenazada por intereses neocoloniales y de la que han sido expulsados-, a través de una agenda de efectivo intercambio simbólico con el universo hispanohablante. Significa reterritorializar la cultura perseguida.

Se trata de hacer poesía (del griego: construir un canto) al mismo tiempo que construir identidad colectiva contrahegemónica. Dar pruebas de existencia en la otra lengua, lengua mayor tanto por sus millones de hablantes como por su peso en la historia política del territorio saharauí y en el imaginario de sucesivas generaciones, dado que durante casi un siglo ella fue código de barras de la dominación peninsular. Y también, por otra parte, lengua literaria establecida.

La apropiación por lo tanto del nuevo registro poético significa ampliar a gran escala los horizontes de recepción y, claro está, promover el diálogo intercultural que propicia el contacto con estos textos. Por si fuera poco, significa también retomar el gesto patriótico de tantos escritores iberoamericanos del siglo 19 que decidieron “hacer en cierta forma la nación al hacer la literatura”, como señalara Antonio Candido¹

Los latinoamericanos –numéricamente, mayoría entre sus destinatarios virtuales- poseemos un histórico de reelaboraciones locales respecto a la lengua impuesta por la conquista y la colonización² lo cual, pienso, nos da cierta ventaja como lectores.

Resumiendo: el contexto en el cual se recortan estos textos corresponde al de las literaturas llamadas menores, descritas por Deleuze y Guattari³, cuyo potencial consiste en desafiar la subalternidad del colectivo que representan con el uso competente de la lengua opresora convirtiéndola en vehículo de resistencia y prueba de existencia por parte de los oprimidos.

Tal como expresó Emir Rodríguez Monegal en el apartado “Literatura y patria”⁴ a propósito del mismo tema: “[se trata de un] gesto característico de los autores que pertenecen a una comunidad minoritaria, a un país aún no reconocido [universalmente] como tal, a una cultura periférica. Y la obra en la que este autor registra su origen está destinada, ella misma, a probar que ese país existe y a ilustrarlo con su valor.”

¹ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, p.18, Vol.I. San Pablo, Martins editora, 1969 (3ª ed.).

² El caso de sor Juana Inés de la Cruz es emblemático para el continente y, entre nosotros, resulta ineludible el de Isidore/Isidoro Ducasse -comte de Lautréamont-, puesto a escribir, en francés, que su patria está en “la desembocadura del Plata”. (*Lautréamont. Obra completa bilingüe*, p.126. Akal, Madrid. 1988.

³ Deleuze, Gilles- Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*, p. 31. Ediciones Era, México (2ª ed). 1990. [1975]

⁴ Rodríguez Monegal, Emir- Perrone Moisés, Leyla. *Lautréamont austral*, p.95. Ediciones de Brecha, Montevideo, 1995.

Esta colección, pues, se inscribe en una tradición literaria de alternativa que ha hecho ingentes aportes, algunos memorables, a la escritura del yo colectivo y a sus luchas por el poder interpretativo y el derecho a la vida. (“A falta de libertad/ hemos tallado un lenguaje”, escribe Salka Embarek.)

Los once poetas que nos interpelan desde estas páginas, han sido convocados por uno de ellos - Mohamed Adelfatah (Ebnu), Primer Secretario de la Embajada de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD⁵) en Uruguay-, miembro fundador del grupo de poetas saharauis que conforman la Generación de la Amistad, constituida en julio de 2005 en Madrid “mientras Aminetu Haidar y una veintena de presos saharauis mantenían una durísima huelga de hambre en las cárceles negras marroquíes”.⁶

La obra aquí reunida representa a autores nacidos entre 1954 y 1974, convulsionado período de veinte años durante los cuales la vida saharauí sufrió múltiples agresiones y cambios traumáticos en sus estructuras familiares y tribales tradicionales.

Sin embargo, en estos textos perdura la traza de aquellos rebaños que los pastores nómadas - beduinos- condujeron en busca de pasturas durante siglos; no se han borrado en ellos las huellas de incontables caravanas que atravesaron el desierto hecho de dunas barridas por los vientos; brillan en ellas las constelaciones que han estrellado por generaciones los grandes cielos; resuenan los nombres que articulan la geografía filiatoria: Saguia, Amgala, Tiris, El Aaiún, Guelta Zemmur.... El paisaje -ese posible rostro del país- se dibuja en dos trazos/versos rotundos: “tierra lisa y blanca/ inmensas estatuas negras”.⁷ Un contraste tajante que acaso ressignifica poéticamente -por connotación- el exilio y el drama de los desplazados.

Para la filosofía del lenguaje de John Langshaw Austin, estos textos estarían demostrando fehacientemente “cómo hacer cosas con palabras”. Y no solo en casos señalados como aquellos que sellan promesas que alían presente y devenir en el acto mismo de ser verbalizadas cuando -por ejemplo- el voto del padre hace ofrenda de su poesía a la pequeña hija (de la cual lo separa el océano), aunando expresión y acción: “aún te debo todos los versos”,⁸ o cuando el horizonte de expectativa se modela a nivel de subjetividad expuesta y puesta en juego: “buscaré refugio en tus ojos/ para ver a través de ellos/ la otra mitad florida de mi corazón”.⁹

También en casos en los que el espacio de interlocución modifica el papel de sus participantes (virtuales), toda vez que la distancia espacio-tiempo es abolida líricamente: “a veces de mis ojos me ausento para verme/ abrazándote [...]”,¹⁰ o aún cuando su caducidad es anunciada con acento profético: “dicen que la/ noche se adueña/ de tus tonos añiles/ violeta y cobalto // [...] volveré/ envuelta en mantos/ de estrellas rojas/ a sanar las/ aguas amargas [...]”.¹¹ (Esta composición, dedicada a la región atlántica arrebatada, cierra el canto con un acento reparador de epifanía.) Para estos autores, con sus singularidades y desemejanzas, decir es hacer.

Y en esa pragmática coinciden, más allá de cualquier propósito preliminar, con el británico autor de *Cómo hacer cosas con palabras*.

Y por cierto que hay cosas, otras cosas, otras zonas abordadas por los textos de esta antología donde, además de la reivindicación del pasado cultural con sus ritos y costumbres, su geografía y paisaje vividos, sus entrañables tipos humanos que la memoria reconstruye, hay una elaboración incesante de la pérdida (“en años de destierro/ he ido descifrando/ ancestrales jeroglíficos/ como un verso suelto/ anónimo/ sobreviviendo/ siglos de olvido”).¹²

La palabra, trasterrada, honra los vínculos de afecto y solidaridad que el dolor del destierro fortalece: “porque las mujeres y los hombres pesan/ cada día mucho en la conciencia/ mucho en el cuerpo”.¹³

⁵ en la noche del 27 de febrero de 1976 “en un acto de afirmación nacional frente a la traición cometida por el gobierno colonial español” -según se expresa en el apartado “A modo de introducción” en este volumen. En acuerdo con Francia y la monarquía marroquí, España abandonó el territorio cuya entrega al ejército invasor de Marruecos (el cual iniciara la ocupación en octubre de 1975) había pactado en secreto.

⁶ *Aaiún: gritando lo que se siente. Poesía saharauí contemporánea*. Ricardo Gómez: “A modo de presentación”, p.13. Universidad Autónoma de Madrid. 2006.

⁷ Salem Iselmu, “Tiris”.

⁸ Mohamed Adelfatah (Ebnu), “Poema pendiente”.

⁹ Luali Lehsan, “Esperar el amanecer”.

¹⁰ Saleh Abdalahi, “Ya no tengo perlas”.

¹¹ Zahra Hasnaui, “Saguia”.

¹² Bahía Mahmud Awah, “Jeroglíficos del exilio”.

¹³ Salka Embarek, “Qué vacía mi vida”.

Pero también emplaza al demorado consenso democrático internacional, interpela a la conciencia moral, desafía la lógica de la fuerza (con la fuerza de la inteligencia), como en “Suposiciones”, de Luali Lehsan:

Supón que cada amanecer sea una puerta de acceso al día
Supón que los sueños sean armas de fuego
Supón que el alba sea un detector de sueños
Supón que algún día no te dejen entrar
[...]
Supón que seas solo una hipótesis, es decir, una suposición de dios
Supón que te descarte.

Expuse algunas de las reflexiones sugeridas por las voces saharauis reunidas en esta antología. Ellas -estas voces- han decidido presentarse bajo el lema *Las voces del viento*. ¿Por qué? Puesto que el viento es la fuerza más dinámica del aire y que aquellos que soplan en el Sáhara (a excepción del suave viento del sur) son agentes de mutación del paisaje de dunas, la invocación -que les atribuye ánima, alma (o acaso energía espiritual)- los inviste con el simbolismo de fuerzas transformadoras que les es atribuible. El motivo del viento recorre el volumen, tanto asociado a sus atributos sonoros (“el viento ruge”; “[la] sonata del viento”), como a la libertad de sus desplazamientos (“paso libre del viento”). Algunos son identificables, tal como “el siroco del este”.

Pero es un verso del poema “Nombres”¹⁴ (“victoria que sueñan las voces del viento”) el que señala cuál fue el punto de partida del lema común y desde qué punto de vista espera ser leído el conjunto: desde la esperanza en la victoria del sueño de justicia para los desplazados y desterrados. Esa es la legítima añoranza que postula el paralelismo psico-cósmico del verso citado. El libre recorrido del viento por los territorios negados convoca a la esperanza de las víctimas desterritorializadas. La voz de la poesía que como el viento evade cercados y alambradas, se hace, proyectivamente, su portavoz e intérprete.

Aun así, en pujante contracanto, también recuerdan dolientes, las voces, que la escena patria es “árido desierto/ de ardientes lágrimas”.¹⁵ Que el truncamiento de las vidas humanas que han flameado como banderas (“La vida a media asta”)¹⁶ determina duelos perpetuos, madres que pudieron ser abuelas y “viudas que no enviudan”. Que “hay relojes que no marcan la hora”.¹⁷ Que “la salvación no era mirar hacia las alturas/ sino ser árbol/ viento que mece la acacia” (“Para no ser divisado y blanco”),¹⁸ cuando los invasores hacían blanco -con fósforo blanco- sobre cuerpos indefensos “despiezándolos sobre las llanuras rojas”. Por eso, escribe Saleh Abdalahi: “estamos todos, los de antes, los de hoy/ sentados con nuestras desplomadas alas blancas/ esperando resoluciones”.

Una estirpe de sucesivas generaciones es retenida en la sala de espera de la coyuntura política internacional, atrapada en la intransitividad de una temporalidad pesante “que se entierra en la arena”. ¿Qué esperan? ¿Qué esperan mientras escriben en todas las conjugaciones de la espera? Acaso el aire de justicia -o un buen viento- donde volver a agitar las alas (blancas) de la vida en paz. La ansiada y merecida paz. En la que se den cita “los eruditos del agua [...] para contemplar las estrellas”.¹⁹

Horizonte ideal -idea maestra- que también esbozan estas páginas. Puesto que si bien hay “días en que la esperanza/ se cruza de brazos” -como explica Luali Lehsan- también hay días -circunstancias- en los que es posible sacarse el antojo de “diluir en una paleta todos los colores/ del arco iris/ pintar un mundo sin eje y con varios polos/ y jugar a los dados con las esquinas cardinales”. Así intentará el yo poético rehacer -el juego es cosa seria- la esperanza en el futuro de la humanidad redimida de unipolaridades. Dar nuevas alas al sueño cautivo de burós y lobbies.

Y hay otra posibilidad aún, estas páginas lo comprueban: la que ofrece el coro de voces dándole palabras a ese sueño. Son voces que emprenden la tarea de “espantar la soledad con un abanico/ de versos”.²⁰ Desgajados de fuerzas cósmicas los versos defienden los sentimientos de pertenencia al territorio, al grupo, a la comunidad imaginada, con un envión de sentido reducido, nada menos, que a fraterna voz de aliento.

¹⁴ Mohamed Salem Abdelfatah (Ebnu).

¹⁵ Bachir Ahmed Aomar, “Ausencia”.

¹⁶ Mohamed Alí Alí Salem.

¹⁷ Chejdan Mahmud, “Espera, me han dicho”.

¹⁸ Limam Boicha.

¹⁹ Ali Salem Iselmu, “El alma beduina”.

²⁰ Luali Leshan, “Tiris”.



Tatiana Oroño
27 de marzo 2014, Montevideo



[Subir](#)

Texto de la conferencia dicha en la Feria del Libro de San José el 23 de octubre de 2013, en representación de la ANL.

Ganar el pan de las lenguas

Tatiana Oroño

Soy de la tribu del libro, leer es mi manera de pensar
(“La paradoja de mi tribu”, Juan Forn, *Página 12*, 20.10.13)

Yo traigo aquí una historia, la historia de cómo fueron reescritos dos libros míos en otra lengua. Pero también vendrán a la historia intervenciones de personas que participaron entonces y antes. Porque las personas hacen la lengua. Son capaces de darle nacimiento, de enriquecerla. En esa relación también la lengua es capaz de enriquecer la vida humana. En ese sentido, el pan mentado en el título: el alimento fuente: lo hacemos y nos hace. Elegí para mi título la glosa de un texto literario que leeré. Me referiré hoy aquí también indirectamente a cómo me he ganado el pan (en la mesa de la literatura). Cómo he trabajado. Qué voces me alimentaron. El pan de las literaturas/el pan de las lenguas es un pan eucarístico: es amasado, recibido, vuelto a amasar, compartido.

El título de esta conferencia parte de un texto poético que me trajo buena suerte y me llevó lejos: de mi mesa viajó a la acogedora ciudad de Trois-Rivières a orillas del río San Lorenzo, en Quebec (Canadá); y del resto-bar quebequense donde lo leí -una de las muchas sedes del Festival Internacional de Poesía que allí se celebra- viajó a mi primer libro bilingüe nacido en Francia, en la ciudad mediterránea de Marsella. Ese texto es “Ganar el pan”¹ -“Gagner le pain”- y así, en su español original y en su versión al francés, lo leí una noche de octubre de 2001 en Trois-Rivières. Una noche mágica. “Gagner le pain” despertó una ovación, me abrió el corazón de los presentes. Entre ellos se encontraba Gérard Blua, poeta francés y editor de poesía que decidió publicarme en *Autres Temps*, su editorial. Al otro día, para mi incredulidad uruguaya, manifestó su propósito en voz alta ante Gaston Bellemare, presidente del festival que se celebraba y director de la más importante editorial de poesía de la francofonía canadiense -Les Écrits des Forges-, quien aceptó sumarse a la empresa. Y así había de empezar el viaje al libro titulado: *Todo tuvo la forma que no tuvo // Tout fut ce qui ne fut pas*.

¹ ¿De dónde viene acuñada, para nosotros hoy, la expresión “ganar el pan”?

Ese texto resulta doblemente inaugural porque no solo inició mi viaje a la francofonía² sino porque también acompaña este otro viaje, a mi origen, que esta presentación en San José (convocada por la **8ª edición de la Feria de Promoción de la Lectura y el Libro**), representa. Por esto es que, tras leer “Ganar el pan”, comentaré algunas cosas.

Ganar el pan

Ganar el pan de la poesía significa primero entender lenguas. Segundo, hablar alguna o varias. Chapucearlas al menos. Cómo se dice esto en esta. Así. Y esto en aquella: ¿así o así? A ver, fijate cómo dice la gente, qué no dice, cómo se calla. Por qué no dice. Porque hay cosas que no se dicen. ¿Por qué?

Ganar el pan con la poesía significa otra cosa. Quiere decir que la poesía se vendió. Con aquellos denarios o dineros se come sin necesidad de otras industrias. Hubo mercaderes que la compraron, ¿para ellos o para su señor? Quién lo sabe. Quizá esos mercaderes entiendan lenguas y busquen el pan de la poesía. Allá ellos, vos vas a comer. Pero seguirás viviendo en la plaza.

Ganar el pan de la poesía significa en segundo lugar vivir con el hatillo al hombro. No se conoce lenguas por pararse en la misma esquina o sentarse en el cordón de la vereda. Aunque se esté al desnudo. Hay que conocer los sinsabores del vagabundeo para gustar el sabor del pan de las lenguas.

Ganar el pan con la poesía también quiere decir que tu vida por un lado se complicó. Tendrás que decidir si, con vivir en la plaza entre las voces del ir y venir del mercado, es suficiente. O habrás de echarte otra vez a los caminos aunque se haga el silencio completo. Hasta el tintineo del bolsillo enmudecerá.

El pan el pan. Nadie hace pan para comérselo solo. No es lo mismo que hacer un churrasco. La poesía. Eres tú. La lengua que te ve. El ojo que te dirige la palabra.

Gagner le pain

Gagner le pain de la poésie signifie d’abord comprendre des langues. Ensuite, en parler une ou plusieurs. Les parler plus ou moins bien, du moins. Comment dit-on ça en celle-ci. Comme ça. Et cela en celle-là? Voyons un peu, regarde ce que disent les gens, ce qu’ils ne disent pas, comment ils se taisent. Car il y a des choses qu’on ne dit pas. Pourquoi?

[...]

Gagner le pain de la poésie signifie ensuite changer toujours d’adresse.

[...]

Le pain le pain. Personne ne fait du pain pour en manger tout seul. Ce n’est pas la même chose que faire un bifteck. La poésie. C’est toi. La langue qui te voit. L’œil qui t’adresse la parole.

Ganar el pan de la poesía implica no estarse quieto/a; afinar la observación; hacerse preguntas; estar dispuesto/a a correr riesgos (no inútiles); disponerse a compartir los frutos de esos desvelos, sacrificios y aprendizajes; disponerse a practicar la colaboración entre mirada y palabra; el *ojo* y la *lengua* -que no se inventó para el monólogo sino para entenderse, ida y vuelta, con los otros. Entenderse en la oralidad, entenderse en/con/a través de la palabra escrita.

La carta, la crónica, el relato, el poema, etcétera. Mundos simbólicos que viajan impresos. Mundos que, como escribió Juan Forn en la contratapa de *Página 12* el fin de semana, encierran la paradoja de la literatura: *cuando leemos, nos vamos del mundo, pero ese irse del mundo enriquece nuestra experiencia del mundo*.³

Ahora ya tenemos planteados los asuntos de esta charla: lengua(s) y poesía (en tanto variedad de lengua en todas las lenguas formales) y traducción. Mi punto de vista es contextual al aquí y al hoy, es decir, parcial, sin otra pretensión que ceñirlo a las circunstancias de este encuentro.

² Que comenzó en 2001.

³ Juan Forn, “La paradoja de mi tribu”, *Página 12*, 20 octubre 2013.

“El que escribe está como traduciendo, tratando de hacer transparente
una experiencia vital, no lingüística, que es opaca a la lengua.”⁴
Circe Maia

Hay una cosa que tienen en común la poesía y la traducción de una lengua a otra: ambas traducen. ¿Qué significa traducir? Preguntar eso significa preguntar al mismo tiempo muchas cosas. La cita de Circe Maia que oficia como epígrafe echa luz sobre una cuestión que va más allá de la etimología del verbo “traducir” y/o de sus prácticas.

Traducir (etimológicamente conducir de un lado a otro) implica desarrollar una actividad interpretativa, comunicativa, cognitiva. Implica *llevar* y *traer*, dos verbos de acción que parecen oponerse pero en la vida se complementan... Más allá de que al decir “traducción” pensemos en una disciplina consistente en pasar el contenido de un texto A a un texto B, traducir implica siempre -y ese es el aspecto que más me interesa- salir de sí, ejercitar mirada múltiple, pluricéntrica, estar en tránsito de uno/a a otro/a estado de conciencia, situación, experiencia o, claro está, lengua. (En cierto modo “lengua” -universo de signos [verbales]- es metáfora de otros códigos, de otros sistemas comunicativos.)

La lengua es campo de experiencia y es condición para la constitución de sujetos políticos. Nuestro español, pleno de variedades, modificado en tierras americanas por el contacto con las lenguas indígenas, africanas, las migraciones europeas, los intercambios fronterizos, los empréstitos y permutas que involucra la globalización y sus tecnologías -por nombrar solo algunos factores-, es experiencia del contacto, resultado de múltiples contactos.

Me referiré pues a ciertas decisivas experiencias de contacto que anteceden a éste de hoy en la Carpa de la Palabra. Estar aquí para tratar este asunto, en respuesta a la solicitud que la organización de la Feria cursó a la **Academia Nacional de Letras**, en representación de la cual vengo en calidad de Investigadora Asociada, es significativo para mí. Aquí conocí la lengua. Aquí hablé en mi primera media lengua. Aquí recibí y aprendí a amar mis primeros libros: mis libritos.

Aquí, en ellos, aprendí a leer antes de saber escribir: aprendí a leer de memoria siguiendo patrones auditivos coordinados a marcas visuales dadas por el hábito de la lectura en voz alta hecha por mis mayores, afectos a entregar sus voces al relato de las peripecias del *Osito que siempre decía que no*, del avestruz *Flechita que vivía solo, solito y solo, sin un amigo... porque los pajaritos del bosque no querían jugar con él*.

Aquí nació.

Tendré que dar un giro centrado en algunas de las letras/palabras/voces que me ofrecieron escalón a la identidad. Una parte fundante de mi historia de escritora. Porque aquí, en una casa que ya no existe, en Sarandí y Ansina, conocí desde temprano la caricia de la palabra:

[...] capullito de nardos
calladita
duérmete, como la abeja en la flor⁵//
los venados vendrán
a oír mi canción

Así cantaba mi madre. La voz se hacía más estrecha al mentar a los venados que vendrían..., los venados que *vendrán* por las venas, paciendo y esparciéndose, poblando el cuerpo de oídos que pacían en la canción de cuna. La voz de mi madre era un atributo de su cuerpo. Salía de él e iba envolviéndonos. El canto que iba abrazándose al rebaño de orejas vibrátiles puede haber sido, o puedo tomarla ahora como si hubiera sido, la primera vivencia de lengua, propiamente, de una variedad de lengua: la lengua materna. Cuando desperté, el rebaño se había dispersado. Pero el lenguaje no. Florecía. Bajo la forma de literatura se incorporó a la vida.

Hay/hubo otra persona. Porque había venido a vivir con nosotros una tía joven de trenzas largas y faldas lacias que me leía cuentos. Nos sentábamos una al lado de la otra e íbamos pasando las páginas de la colección titulada *La casita del bosque*. Venían los volúmenes, de formato pequeño y tapa dura, en una caja-casita de cartón y techo a dos aguas.

⁴ “El poeta es siempre un traductor”, Circe Maia entrevistada por Osvaldo Aguirre (*El País Cultural*, N° 243, 1° de julio 1994: 2).

⁵ Por Internet me enteré que el compositor de la melodía fue Brahms.

A los 3 años y 10 meses tu mayor gusto era andar con libros. La casita del bosque de Mirtana López. Hasta que para tu cumpleaños te lo regalamos.⁶

La tía, alumna del liceo Alfonso Espínola, también tenía vocación de editora cartonera. Escribió libros en tirajes de un ejemplar, los ilustró con acuarelas o témperas, los recortó y cosió. Las protagonistas éramos nosotras: madre, tía, hija y muñecas. A ella, Brenda Oroño, a mi madre, Elvira Coirolo (y también a mi hija, Lucía Landinelli), dediqué en 2004 un pequeño libro que quiero mucho: *Morada móvil*. El título se me ocurrió durante el velatorio de Marosa Di Giorgio, en los momentos que precedían el viaje del cortejo a su Salto natal. Entonces pensé que “morada móvil” era un buen título para el librito.

La imagen, me pareció, aludía a la carroza que transportaría a Marosa y sus flores. Pero en este momento, al escribir, veo que esa imagen escondía otra: la de Marosa morando (y no muriendo) para siempre en el paisaje floral de sus mundos simbólicos: su morada escrita, su casa de papel. Morada móvil son/fueron/serán las palabras que nos alberguen/gan/garán.

Para seguir con este recorrido de exploración (autobiográfica) en la cadena de vínculos y contactos, otro texto. Antiguo. (Fue publicado en Brasil⁷) Me parece que aquí también emerge la pulsión vital del viaje que toda buena lectura secundará, sin dejar en compensación de equilibrarla con su fuerza centrípeta al ampliar el espacio interior, espiritual, imaginario, simbólico. El espacio que se construye en la interacción verbal con sus lectores. En el texto siguiente el contacto infantil y juvenil con los libros se proyecta como antecedente ineludible de la vocación profesional:

Cuando elegí ser profesora de literatura era que buscaba a mi familia. La buscaba al trasluz de la invariabilidad de las líneas impresas y de la variedad de los tipos de letra. *Las aventuras de Naricita*, *El maravilloso viaje de Nils Hölgersson a través de Suecia*, eran títulos que atravesaban la cubierta -en movimientos de avance y retroceso- como miembros en ejercicio retraídos por una tensión dinámica que curvaba las cursivas y enderezaba las imprentas, aglutinando músculos en los puntos de la íes o en las diéresis.

Aunque las tapas se fueran destiñendo y en el interior aparecieran puntadas de humedad del tamaño de cabezas de clavos -desprendían un olor a destino al pasar las hojas del *Tesoro de la Juventud*-, el volumen era recobrado con silenciosa facilidad: abierta la misma página, decía lo mismo; ocupaba el tiempo de mirar las mismas viñetas; repetía el mismo fraseo mental.

Después, volvía al estante, dócil como un animal de caparazón. Aunque algunas cosas le cambiaran, él no me cambiaba: era un escape a mis sitios de partida, él me guardaba. O me aguardaba. Me era posible comprobar cómo mantenía fresca la última huella que yo había dejado cuando me encontraba con mi mirada todavía abierta adentro de aquellas hojas parpadeantes, ciegamente plegables en un cierre de manos.

Por eso digo, cuando elegí profesión, ya había elegido. En los libros había una suerte echada y, estando ellos por delante, yo no podía echarme atrás.

Habíamos tendido entre nosotros una correspondencia parecida a la de los asientos enfrentados del balancín o del sube y baja. Éramos dos polos entre los que era siempre posible un grado de reversibilidad en la dirección virtual del mismo eje: pasado o futuro. La corriente iba o venía, estaba dispuesta a seguir o a volver como si fuera de la misma sangre.

Así pues que yo no tenía otra dirección adónde enderezar mi futuro que la del eje abierto por las delgadas láminas de pulpa de papel prensada e impresa que, cosidas a los lomos, empezaron por ser mis compañías más frecuentes desde los tiempos en que leía las figuras de *La casita del bosque* en varios tomos, y siguieron siendo la más constante en el interior de las casas en que viví, alojándose en los estantes de las mismas bibliotecas que se mudaban seguido con nosotras.

Por eso digo, cuando elegí qué iba a ser -una elección de futuro [...] lo que estaba eligiendo era la posibilidad de un avance con transcurso hacia atrás: la libertad de avances y regresos. [...] Porque la literatura era ese espacio replegado que podía desplegarse en sucesivos enlaces como una prodigiosa matriz que me hubiera gestado sin necesidad de expulsarme.

⁶ Escribió mi madre en el álbum familiar.

⁷ *Continente Sul/Sur*, PoA, 1997

De San José me fui a los 5 años y hasta los 10 extrañé todos los días sus calles que dan al campo. Sus mañanas soleadas. Los porches abiertos y limpios de sus casas. Pero conmigo las páginas leídas y releídas continuaron abriéndose tras éste, en otros lugares; en aquel y en este tiempo.

En un lapso de 10 años -2002, 2012- dos editoriales francesas –Autres Temps (Marsella) y L'Oreille du Loup (París)- se interesaron en editarme sendas antologías: *Tout fut ce qui ne fut pas / Todo tuvo la forma que no tuvo* (46 txts) y *Ce qu'il faut dire a des fissures / Lo que hay que decir tiene grietas* (40 txts).

Pero, por cierto, antes de llegar a las editoriales hubo festivales internacionales de poesía: Trois-Rivières y Medellín. Los festivales fueron los verdaderos agentes editoriales. Canadá y Colombia resultaron ser los puntos (imprevistos) de partida que tuvo el viaje a Francia en versiones bilingües.

Gérard Blua (a quien ya nombré) y Stéphane Chaumet - Myriam Montoya, franceses los primeros, colombiana residente en Francia, ella, y socia de Chaumet en L' Oreille du Loup, tomaron a su cargo ambas empresas. Blua obtuvo el respaldo del Centre National du Livre, institución que luego, en plena crisis de la eurozona, a principios de 2012, abandonó a su suerte a mis segundos, irreductibles, editores.

Éstos -Chaumet y Montoya-, a pesar de ese revés, sobrevenido cuando ya estaban las cartas echadas y la traducción del volumen a punto de completarse, siguieron adelante y, tras presentar el libro en la Maison de l'Amérique latine⁸, pudieron incluso dar cuenta de él en la ciudad de Ottawa, gracias a la conferencia brindada por su traductora en el marco del espacio académico "Salon double".⁹ Su título fue: "Traduire la poésie contemporaine, une expérience extrême".

Todo esto, obvio es decirlo a esta altura -si bien imprescindible, ya que es la sal del asunto- no habría sido posible sin la intervención, pues, de las traductoras: Laura Masello¹⁰, primero, Madeleine Stratford¹¹, luego. Para esta última la traducción de poesía especialmente en el caso de sus formalizaciones contemporáneas supone aceptar correr los riesgos (que aquella entraña) con temeridad.

Tomando como ejemplo la traducción de *Lo que hay que decir tiene grietas* desarrolla el asunto que anticipara en su resumen introductorio.¹² Para el caso, la intensidad de los intercambios traductora-autora / autora-traductora ratifican el calificativo de la experiencia como "extrema".

Traducir poesía se convierte a poco de haber empezado en una aventura extrema porque la lengua que es preciso transportar/conducir sufre las transformaciones del fuego: no es que se desdoble solo, se multiplica e inflama, y a la recíproca, la otra, acude encendiéndose y apagándose en incesante combustión que es preciso no perder de vista. ("Preguntas con filo" puede ser "Questions à tranchant" o "Le tranchant des questions", y así todo...) Cuando se traduce hay una trasmutación del estado de lengua... Se viven momentos aurales de redescubrimiento.

No todo es ajuste y corrección. Como cuando ante el título "Frutalidad", tras un segundo de vacilación, Laura largó "Fruitalité" (palabra que no existía). Y quedó así. Hasta hoy. Madeleine no encontró nada mejor.

Mi poesía, convertida en poesía en francés, ya no es mía sino de una lengua que la articula por primera vez... Pero esa lengua trae consigo un coro de voces. Las coordenadas de espacio/tiempo del archivo de lecturas (el coro de voces) al abrirse para recibir el nuevo texto proveniente de la lengua materna de la lectora -autora- uruguaya, se mueven.

Yo diría que se conmueven. Pero el archivo reacciona. Reactualiza su bagaje, rearma sus mapas, tira y recoge sus redes, salpica y fascina, se debate, da combate como la orilla del mar, se niega a abandonar su espacio.

⁸ http://uruguayosenfrancia.blogspot.com/2012_11_01_archive.html

⁹ <http://salondouble.contemporain.info/traduire-la-poesie-contemporaine-une-experience-extreme-conference-de-madeleine-stratford>

¹⁰ Laura Masello es Directora del Centro de Lenguas Extranjeras en la Universidad de la República.

<http://uy.linkedin.com/pub/laura-masello/39/121/21>

¹¹ Madeleine Stratford es profesora de traducción en la Universidad de Québec en Outaouais (Gatineau, Canadá). Obtuvo un Ph.D. en Traductología de la Universidad Laval (Québec). http://www.congreso-pizarnik.paris-sorbonne.fr/cv_madeleine_stratford.html

¹² *J'aborderai d'abord ma vision de l'acte de traduction de la poésie contemporaine, avec ce que cet acte comporte en soi de différent, voire de téméraire, par rapport à la traduction d'autres types de textes. J'enchaînerai avec un cas de figure: ma traduction française d'un recueil de la poète uruguayenne Tatiana Oroño paru en juin 2012 à Paris aux éditions de L'Oreille du Loup. J'exposerai en quoi cette expérience m'est apparue extrême en lien avec le contexte original dans lequel est née la traduction, la nature particulière des textes à traduire, et les échanges intenses que j'ai eus avec la poète au tout début puis au terme du processus.*

Pero su espacio ha sufrido mutaciones. Porque haber sido lectora -y tras ello devenir “autora”- en otra lengua comporta vivenciar extrañamiento y, en cierta forma, rozar el don de la ubicuidad.

Me detengo en un episodio ilustrativo. En 1947 (año en que nací) se publicó en Francia un libro que tendría su primera traducción tardía al español, aquí en Uruguay. Su traductora: Laura Masello. (Así habría de conocer yo, como lectora, a mi primera traductora: antes de conocerla.)

La especie humana, de Robert Antelme¹³, es un libro radical en todo sentido: su autor, sobreviviente al campo de Dachau, da cuenta de lo vivido. Fulgura en sus páginas la invención de estrategias de sobrevivencia. Entre ellas, evoco de memoria, la preparación de un acto cultural servido en versos que el narrador había aprendido en la escuela.

Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage
Ou comme cestui-là qui conquiert la toison,
Et puis est retourné plein d'usage et raison
Vivre entre ses parents le reste de son âge!

Reconocí esos versos. También yo los había aprendido. A los 13 años. La Pléiade, Joachim Du Bellay... La poesía, incluso en francés, construye fuertes lazos de identificación. Fuerte y firme lazo que, así como en tiempos de miseria dio en hacer de aquellas palabras familiares y su música, amparo (en las peores circunstancias), es capaz de oficiar aun en caso de lecturas desprevenidas, un precipitado de filiaciones, de arraigadas pertenencias simbólicas cuya fuente surte ella, la poesía (esa lengua-otra) en otra lengua. En otro tiempo. En otro lugar.

El trabajo de Madeleine Stratford, realizado a distancia (trabajó en Alemania y durante ese período nuestros contactos fueron los imprescindibles), estuvo marcado por la autonomía profesional. Cuando lo dio a revisar el intercambio se hizo intensivo. Tras unos días de vigilia electrónica el libro quedó listo. Hice cuantas preguntas y observaciones suscitó la lectura de su borrador. Ella respondió en un documento encabezado así:

Imprimí tus comentarios y me los he leído con mucho interés... Hay cosas fascinantes ahí. La riqueza de tus poemas está, sin duda, en la multiplicidad de lecturas que generan!

Eso fue muy amable. Pero el intercambio no estuvo exento de tensiones. El territorio del texto y el lugar de cada una en él -quien traduce y transcribe / quien ha creado- determina políticas de acuerdo en las que el profesional de la traducción tiene la última palabra. Ahí la autoridad (del autor/a) se desplaza, ya no es central. La autoría cambia de estatuto, se reparte. Haber tenido la primera palabra no da derechos extra.

Es posible ilustrar la dinámica de aquellas negociaciones (en las fronteras de la autoría compartida y de las lenguas) -seguramente ustedes saben más y mejor que yo de esto-, en las que traducir / ser traducida implicó aducir (etimológicamente: conducir a alguna parte): aducir razones, argumentar (desde mi lugar yo siempre en disparidad de fuerzas: emitiendo un discurso detallado, detallista; Madeleine con respuestas concisas). Aquello supuso conducir, entregar, transmitir, recibir opinión; y también dudas que, sobre todo, me asaltaban a mí.

Presentaré un ejemplo de aquella casuística relativa a cómo llegar a acuerdos.

Respecto a la traducción de “**magín**”(a propósito de “Marxismo cálido / “Marxisme chaud”, solo publicado en la segunda antología), estuve muy explicativa:

La idea en el contexto es la de la “piedra de la locura”. La piedra a extirpar del cerebro. Elegí “magín” porque es una palabra familiar para referirse a la cabeza como sede del pensamiento, pero con connotación afectiva: es una palabra afable. En su origen “magín” es apócope de “imaginación”, creatividad mental...

Creo que está cayendo en desuso y por eso tal vez también me gustó recuperarla.

¹³ Editorial Trilce, 1996. (Título original: *L'Espèce Humaine*.)

Todo esto para preguntar si la traducción por “**méninges**”, tan específica, andaría más cerca que el puro y llano “**cerveau**”, más genérico y familiar. No es que no me guste “**méninges**”. Pero no sé si en francés será la más adecuada para dar ese matiz de “**magín**” como podría darlo **cerveau**, **cervelle**.

Te cuento la historia del vocablo “**magín**” (tan bonito, se parece a “**mago**”), porque quizá ayuda. (**Cervelle** y también **cerveau** están asociados a usos populares, a “**sesera**”, también popular en castellano, como “**magín**”...)

Yo quería convencer a Madeleine, evidentemente, de que imaginara otra posibilidad acaso inexistente en el repertorio lexical de la otra lengua. (Acaso ya inexistente pero ¿...quién sabe?, en una de esas, buscando... Mi ancestro vasco no se daba por vencido.) Entonces ella, con elegancia profesional, puso freno a mis obstinaciones:

M.S.: Lo interesante es que la imagen de la “**piedra de la locura**” la vi muy claramente en el poema... Soy especialista en la poesía de Alejandra Pizarnik, y uno de sus mejores poemarios es “**Extracción de la piedra de la locura**” (con referencia al cuadro de Bosch).

Lo que hay que saber acerca de “**méninges**” es que también es una palabra familiar para referirse a la cabeza (como “**cerveau**” o “**esprit**”). O sea que sí, funciona muy bien “**méninges**” en el poema.

Esta instantánea procuró dar cuenta del voltaje de aquella puesta a punto. Alto voltaje porque el intercambio era a cuatro voces. Hablaban, con nosotras, las dos lenguas.

Lo transcrito es solo una ínfima parte de aquel valioso diálogo en el cual también tuve oportunidad de cerrar la boca encantada con los resultados de la traducción en muchos textos.

Porque el sentimiento que invade cuando el nuevo texto se muestra como el que es/era y a la vez como el que acaba de nacer, se parece a la felicidad. Es un texto a dos aguas, crecido.

Su doble luz (que irradia en las dos lenguas) revela su salud. Un crecimiento que revela el tacto con que fue tocado. El talante -el talento- con que fue traducido.

A modo de despedida tras esos días intensivos Madeleine escribió al cerrar uno de sus envíos electrónicos:

Este diálogo es muy enriquecedor... y hasta me da ideas de escribir un artículo sobre el proceso de reverbalización de tus poemas...

Con la primera frase daba expresión a un sentimiento compartido. Con esas “**ideas**” que anunciaba ya estaba abriendo una nueva etapa que -justo un año después- daría lugar a la conferencia en Ottawa ya citada.¹⁴

Y colorín colorado, esta historia no se ha acabado..., ¡pero nuestro tiempo sí!

Muchas gracias a la **Academia Nacional de Letras** y al **8ª Feria de Promoción de la Lectura y el Libro** cuyo lema de este año -evocativo de la mítica Torre de Babel- ha sido: “**el milagro de las lenguas**”. A él buscaron ceñirse estas palabras.

¹⁴ *Traduire la poésie contemporaine: une expérience extrême*. Otra etapa más ha sido la que se abrió en Montevideo con la convocatoria al **Primer Coloquio Uruguayo de Literatura Francófona Contemporánea** (20 y 21 de setiembre 2013, Sala “**Mtro. Julio Castro**”, Biblioteca Nacional), en el cual participé con la crónica de aquellas experiencias. Pero hubo/hay más: el 27 de setiembre 2013 l’Association de traducteurs et traductrices littéraires du Canada otorgó el Premio John Glassco a Madeleine por la traducción de *Ce qu’il faut dire a des fissures / Lo que hay que decir tiene grietas*. Con el añadido de que es la primera vez que el premio se da a un libro publicado fuera de Canadá. <http://uqo.ca/nouvelles/5491>
Y aun hay más: el 23 de octubre, en San José de Mayo, en la Carpa de la Palabra y en el marco de la Feria Internacional del Libro, se trató de “**traducir**” -hacer transparentes- ciertas experiencias vitales de una escritora que empezó por ser una niña lectora en esta ciudad.

Amanda Berenguer revisitada

Esta entrevista, que hoy reedita la Revista de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, se realizó en abril de 2007 y publicó en Buenos Aires¹ en abril del año siguiente. Ahora -revisada- ve la luz editorial en la ciudad donde nació, vivió y elaboró su obra la poeta que “hizo de [su] casa un mundo”, como le oí decir cierta vez (en diálogo con Mario Benedetti). La Academia Nacional de Letras, que le abriera sus puertas al otorgarle en 2006 el título de Académica de Honor por sus méritos relevantes, hoy le abre sus páginas. Y vaya coincidencia, también en abril, tiempo de “acariciante otoño” según escribió ella en su bitácora.

Tatiana Oroño

Con Amanda Berenguer

Una sola palabra donde apoyar el fondo del océano²

Tatiana Oroño

Amanda Berenguer (1921³) escribe casi sin parar en una habitación que da al jardín. “*Si no escribiera no sé qué me pasaría, escribo desde que me conozco*”, dice su voz de niña. “*Tengo además cinco o seis cuentos... Uno trata sobre las inundaciones y se llama Un negocio redondo⁴,... me lo va a publicar Brecha*”, anuncia con inflexión confidencial del tono expectante, como si la enunciación acompañara, en sus matices, el afán perseguido por toda su obra: abrazar el todo y la parte, hacer reversibles afuera y adentro a partir de un calculado punto de vista siempre al acecho. Lo cual explica su ambición de interlocutores, lectores. “*Sola no soy nada*”, registra en las últimas páginas de su cuaderno de notas cerrado sobre la mesa.

En *Canto de amor y muerte*⁵ -en memoria del compañero de su vida, José Pedro Díaz (1921-2006), escritor y profesor, a quien dedicara tempranamente *El río*⁶, cuyos primeros textos datan de 1949-, esa misma habitación entra a la literatura señalada por su dos “*palos de agua que buscan el cielo*”. Allí arrimadas a esos mástiles vivos, conversamos. El mini-grabador sobre el mantel impreso de enormes girasoles.

La palabra es resurrección

“*Palabra, te necesito, ayúdame a llevar el peso de la angustia – de la soledad – de la sombra de las cosas*” – escribió el 1º de abril de 2007, en una de las últimas páginas de su bitácora. Una de sus obras mayores lleva como lema “*el vocablo es el viaje*”. Es “*más que eso*”, puntualiza durante nuestra conversación: “*la palabra es el viaje de la vida*”. Y en su último libro me entrega al despedirnos una dedicatoria: “*la palabra es resurrección*”. “*Escribo en unos cuadernos de muchas páginas que vienen con animales en la tapa: la jirafa, el tigre, el mono...*” – me había advertido tiempo atrás por teléfono.

Éste, del que fotocopiaré las últimas anotaciones después de nuestras dos tardes de charla, no tiene fotografía de tapa pero sí muchas páginas y, dado que lleva escritas solo las primeras, su dueña lo abrirá por el medio, donde todavía está en blanco.

¹ A solicitud de Noé Jitrik en la revista *Zama*, Año I, Nº 1, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA): 115-130.

² «[...] escribir una sola palabra / y apuntalar el hueco / el desierto/ [...] una palabra por favor! / una sola palabra / donde apoyar esta terrible olla vacía / con el fondo seco del océano [...]»/, “Desde Arquímedes”, *Escritos* (2000), *Constelación del Navío*, (Poesía 1950-2002), H Editores, Montevideo, 2002.

³ Esta reedición obliga a actualizar cronología de vida de la entrevistada: 1921-2010.

⁴ “Una buena inversión”, *Brecha*, 11 de mayo 2007, 40: contratapa.

⁵ *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Cuarta Época, Nº 1, Octubre 2006, Montevideo, Uruguay: 13-22.

⁶ A José Pedro Díaz (“*Así vamos los dos como dos noches funerales y alegres...*”), *El río*, La Galatea, Montevideo, 1952: portadilla.

¿Para qué? Para demostrarme cómo se hace para escribir a dos manos sobre sendas páginas (en una suerte de escritura espejo). Una habilidad adquirida a causa de Leonardo da Vinci (¡dice así, textual!: “*Es fácil, hacés los mismos movimientos*” [con las dos manos a la vez]). *A derecha e izquierda* –dice, ¡y hace! ... Con asombro mío y como si tal cosa, para ella, vi crecer y desplegarse rápidamente las dos líneas simultáneas de escritura... “*Maripósate*”- pensé, repitiéndome un verbo de la propia Amanda. Pero eso ocurrió ya al final de la última visita, cuando declinaba la tarde del 29 de abril y no se veía más a los gorriones del otro lado del vidrio.

Punta Gorda, el labio del planeta

Montevideo se ha extendido tanto que ya Punta Gorda no queda tan “*cerca de un labio del planeta*” como en 1966, cuando Amanda Berenguer publicó “Las Nubes Magallánicas” en *Materia prima*. Vivía ya en esta casa pero entonces su calle tenía nombre guaraní. Allí estuvo Juan Ramón Jiménez en 1947, cuando aún la rodeaban arenales, en una visita que todavía le hace revivir los apremios de la sorpresa. “*¡No sabía qué les iba a servir!*” Allí leyó él con voz de bajo, “*rodeado de los que vinieron, ni sé cuántos eran, sentados en el suelo*”, fragmentos de *Animal de fondo*. Y fue, lo recuerda, “*muy caballero*”, porque pasó frente a la foto de José Bergamín, “*a quien él no quería nada*” -y sí mucho la dueña de casa-, sin hacer un gesto.

No puedo resistirme a preguntar qué terminó sirviéndole al ilustre Juan Ramón y su tribuna de oyentes. “*Oporto*” - contesta -, “*una bebida que ya no se toma. Y masitas*”.

Amanda Berenguer es una de las grandes voces de la poesía del 45 uruguayo y del siglo XX en lengua castellana. Publicó poesía a partir del mismo período en que se iniciaron Idea Vilariño⁷ (1920)⁸ e Ida Vitale⁹ (1923), también poetas mayores. Sus primeras publicaciones¹⁰, de muy escasa circulación y de las cuales abjurara luego, preceden a la *Elegía por la muerte de Paul Valéry* (1945) evocada por ella durante nuestro diálogo, así como también a *El río*, ya citada, radiante obra de juventud, amor y viaje. Conocí esa obra en su propia voz y en su casa de Punta Gorda. Algunos fragmentos de su lectura *in voce*, en 1977, cuando pisé por primera vez el estar donde ahora conversamos mientras transcurre el otoño, me conmovieron intensamente. Amanda me regaló el libro y su dedicatoria aquel mismo día.

Salí herida, entonces, bienherida. Luego me senté atrás -en medio de los respaldos de los asientos delanteros del auto de José Pedro Díaz (mi profesor de Literatura Universal y de Metodología y Didáctica en 1969 en el Instituto de Profesores Artigas)- para no perderme palabra de ninguno de los dos, en el viaje de regreso a casa, con el alma encendida. El contagioso ardor de su lectura poética fraguó en un poema que escribí la misma noche, “*Aquí*”, el primero de mi primer libro¹¹ publicado dos años después. Porque en *El río* la voz lírica nombraba uno por uno a sus jóvenes amigos, preguntaba dónde estarían en el futuro. En 1977 los jóvenes de entonces también nos preguntábamos, sin respuesta, por los nuestros, perseguidos o desaparecidos, dónde y cómo los encontraríamos, cuándo bajarían las aguas del diluvio de terror que el estado había desencadenado.

La pregunta no era la misma, la circunstancia era otra, pero era inevitable lo que aquella poesía hacía sentir. Despertaba afinidades contrapuestas: nos preguntábamos dónde estarían los compañeros al mismo tiempo que nosotros respirábamos el aire amplio de la poesía... ¿Qué aire respiraban...? ¿Cómo saberlo?

Cuando toco a su puerta se asoma el pelo y, tras él, los ojos de la figura pequeña, y ahora frágil, al ventanillo. Me reconoce y con leves movimientos abre, musita el saludo y me da paso, alegre. La que escucho es y no es la voz marítima de sus casetes y discos compactos (*Dicciones*; *La estranguladora*). Vocaliza con nitidez morosa como si acampanara la boca para emitir sus palabras, pero es otro el volumen. Son palabras sin velamen. Parece hablar al oído, aunque esté de lado o de espaldas. Para mi sorpresa topo con el original de tapa de *Declaración conjunta*¹², a la entrada. Un dibujo a tinta sobre papel de gran formato, no un grabado en linóleo como se informa por error en las sucesivas ediciones del volumen, en forma de espiral de escritura. La geometría, el cálculo de dimensiones de cada letra, de las cuales algunas a doble escala, otras a la mitad de la mitad, es la urdimbre en la que la poeta trama su discurso a dos voces, la del “tú” - que es el hombre -, y la de ella - “*yo araña*”, “*yo caverna*”-. Un discurso de reelaboración caligráfica cuya imagen visual evoca la telaraña, y una perspectiva de embudo, cavernosa.

⁷ *La Suplicante* (1945).

⁸ Esta reedición obliga a actualizar cronología de vida de Idea Vilariño: 1920-2009.

⁹ *La luz de esta memoria* (1949).

¹⁰ *A través de los tiempos que llevan a la gran calma* (1940); *Canto hermético* (1941).

¹¹ *El alfabeto verde* (1979).

¹² Ed. Arca, Montevideo, 1964.

Ese libro y el siguiente ya mencionado, *Materia prima*, fueron caracterizados por Enrique Fierro en su momento como “*arriesgada aventura de rechazo y destrucción del mundo tradicional*”.

Y *aventura* es la palabra justa para referirse a una obra incesante en alquimias de hallazgos y en combinatorias de búsqueda. Ejemplo conspicuo es *Composición de lugar*¹³. Sobre el motivo, clásico para el romanticismo, de los ponientes, hay sucesivas vueltas de tuerca: la producción textual, en su primera versión, buscó sincronizarse a la puesta de sol (ella *corría a escribir*); luego, un texto en segunda versión, libre del acicate cósmico de la hora; y una tercera versión de cada texto, en clave de poesía visual, enlaza códigos tipográfico y poético en el blanco de la página.

La tapa, como muchas otras antes y después, también es de la autora: sobre fondo blanco mecanografió una gráfica, enmarcada en rojo a su vez enmarcado en negro, donde se cruzan coordenadas de “*horizonte*” y “*tiempo*” / “*mar*” y “*horas*”, con la vertical de “*luz*”. En una entrevista de 1986 ella la caracterizó, a esta obra, como “*una hipótesis sobre la relatividad del encuadre*”.

He leído casi toda la obra de Amanda de modo irregular. Al menos lo creo hasta que me decido a recorrer las más de 680 páginas de su obra reunida en *Constelación del Navío* y constato que el largo poema y el libro inéditos que inauguran el volumen me los he leído sólo a medias desde su aparición a la fecha. También compruebo que aparece *El tigre alfabetario* en primera edición completa, y no lo leí. Y todavía, que hay zonas desconocidas de ciertos libros que he abierto muchas veces.

El voluminoso y bello tomo reúne casi veinte opus. Además, para completar, Amanda ha seguido editando. Y no tengo los últimos dos volúmenes. De modo que preparo la entrevista con sobredosis de lecturas disponibles, ansiedad y recrudescimientos de mi propensión fatalista. Lo primero que estoy resuelta a decirle es que es difícil entrevistarla, difícilísimo dar con un punto de partida, encontrar un hilo conductor flexible que guíe las preguntas.

Y entonces se me ocurre que lo mejor será ir proponiendo palabras suyas, versos suyos como provocación al diálogo. “*La palabra tiene una profunda abertura por donde se escapan los propios sentidos*”, dijo alguna vez Amanda refiriéndose a esa criatura del lenguaje. “*El monstruo incesante*” llamó a esa palabra entreabierta, como la mujer, o el oráculo. Y ese fue el título de su único libro de textos en prosa¹⁴.

Libro suyo y no suyo porque está hecho de reportajes y notas además de ensayo y crónica autobiográfica.

Cuando toco a su puerta, menos intranquila ya, pienso que las cosas serán como tengan que ser. Hace cinco años publiqué un trabajo¹⁵ sobre uno de sus poemas largos, el libro *Los signos sobre la mesa*. Entonces también la entrevisté. Pero, a diferencia de aquella vez durante la cual pasé por la sala-escritorio antes de entrar a la habitación de estar, ahora la sala, brevemente soleada y solitaria, vuelve pormenor cada paso, y cada paso, presentación de callados objetos.

Desnudos, retrato, bodegón con flores y un pequeño Nocturno pintados por la jovencita Amanda cuyo nombre ([le] *dijeron*) significa “*digna de ser amada*”. Sorpresas que la anfitriona multiplica ante el “Orante mutilado”, una escultura en madera dura, de desecho, sustraída al padre y tallada quién sabe con qué. Amanda lo ha olvidado.

Ya adulta, lo “coronó” con un regalo recibido de Ángel Rama como recuerdo de viaje: un aro metálico del que penden menudas réplicas de instrumentos de labranza - un arado, una pala - a modo de ínfulas sagradas. Bajito, como si rezara, me dice que rompió el *Molino del equilibrio*. Que lo rompió y lo tiró y que no sabe por qué. Prendo el grabador junto al “Orante mutilado” y le pregunto cómo era el *Molino*.

Era un libro. Contenía una pieza de teatro. “*Era lindísimo. Lo escribí a los 17. No sé por qué el otro día lo rompí. Pero guardé las tapas para que se vea que existió.*”

Adentro y afuera

La conversación continúa en el estar.

¹³ Ed. Arca, Montevideo, 1976.

¹⁴ *El monstruo incesante (expedición de caza)*, Arca, Montevideo, 1990. Prólogo de José Pedro Díaz.

¹⁵ Tatiana Oroño, “Los fueros del buen decir sobre los desafueros del mal hacer”, *El cuerpo como espacio político*, Sylvia Lago comp.. Serie Escritores Uruguayos, Universidad de la República, Montevideo, 2002: 156-180.

Apoyo mi bolso en una silla y el grabador en la mesa mientras rememoro versos de *La Dama de Elche*: “[...] yo estaba afuera y adentro / era la espectadora y el museo / era la piedra y su caverna y su oreja [...] y entro en los ruidos de la calle / de la casa / [...] sentí que salía por sus ojos / el aleteo asordinado de una torcaza”.

Tras la puerta-ventana pequeños pájaros veloces recorren el césped, revolotean en torno al sauce llorón. Los pájaros siempre han estado presentes en la obra de Amanda (“*un adónde de sombra, un pozo vivo / graznando como un pájaro violento*”¹⁶), pero los pajaritos casi nunca, creo. Un borbollón de píos y aletazos muy cerca del vidrio corredizo. ¿Grescas o euforia? (“*Pero otra vez el pájaro, este pájaro / en mi esqueleto, como una bujía / prendida en la implacable oscuridad* [...]”¹⁷)

Oprimo el botón y titila la luz roja del grabador, el micrófono orientado hacia la voz de Amanda que también aletea.

El infinito me apasiona

- *Te propongo dejar que las palabras elijan qué caminos tomar... Resulta difícil dirigir la conversación hacia algún punto de tu obra “rizomática”, según Hugo Achugar. Pero hay palabras¹⁸ que podrían leerse como umbrales de tu poesía: “[...] oh verbo enmadejado / átame al mástil / al tótem de la especie / al árbol de la ciencia [...]”. Vamos a empezar por ahí, ¿cómo hiciste para hacer congeniar ciencia con poesía, astronomía y métrica, o física con lírica...?*
- (Abre el último de sus libros¹⁹, me muestra la foto de solapa y lee el pie de foto: “*Amanda por teléfono, un poco antes de la Era Telepática*”). ¡La inteligencia humana es tan poderosa! Opino que vamos hacia ese terreno: todo a nivel de mente. Yo no creo en brujas..., pero creo en la comunicación cerebral, en esas ondas que hacen que yo pueda hablar contigo, o comunicarme con alguien que no está. Van a aparecer los científicos que lo abarquen al fenómeno. Eso se va a conseguir.
- *¿Y qué suerte les tocará correr a los poetas - pobrecitos - en la era telepática?*
- Y..., no sé. No sé cómo va a ser la transmisión de esas ondas. Va a cambiar el mundo entero. Será un desacomodo feroz.
- Volvamos a tu poesía en conexión con el conocimiento físico y astronómico. Tu Constelación del Navío remite a la galaxia, al planeta y a los oficios, entre otros, al de navegar. Escribiste en el año 2000: “*nombro y anoto aquí en la Tierra / cosas que pasan / cosas de entrecasa / y otras / con un ojo aquí / y otro allá*”. Háblame de esos ojos que no se conforman con mirar para el mismo lado.
- Sí. Eso lo escribí porque mientras comíamos había tanto que sobraba..., y hay tanta hambre en el mundo. (Toma el libro y lee: “*tanto sobraba / cuando hay tanta / tanta hambre sobre la tierra / [...] nos pasaba el tiempo / corriendo entre las piernas / [...] sin dioses ni cartas de larga vida / y nos parece posible y seductora / la estrella [...] que todavía no descubrió el ojo avizor / de mi amigo apodado el Hubble / que anda / viajando en el espacio exterior / ¿qué o quién lo reemplazará? / [...] ¿o misiles con pupilas de carga telepática / apuntando al infinito?*”)
- *¿Ves? Es lo que yo digo: un ojo en la mesa familiar, otro en la sociedad y otro en el telescopio...*
- Lo que pasa es que el infinito me apasiona. Las matemáticas son las que te llevan al infinito. Las matemáticas no tienen fin. La numeración no tiene fin. Las matemáticas me deslumbran. Implican la noción de futuro que siempre me cautivó. Por eso la ciencia me importó siempre, desde que me conozco. En mi casa, cuando era niña y después, se recibía *El Día* con el suplemento en huecograbado. Y aparecía Leonardo da Vinci: pintura, dibujos, cálculos. Yo había tapizado totalmente mi cuarto con la obra de Leonardo. Me había conquistado.
- *¿Y empezaste a escribir sobre él?, ¿sobre qué escribiste por primera vez?*

¹⁶ “La invitación”, *La invitación* (1957), *Constelación del Navío* (ob.cit.).

¹⁷ “La puerta abierta”, *La invitación* (ob.cit.).

¹⁸ *Poner la mesa del tercer milenio* (2002), *Constelación del Navío* (ob.cit.).

¹⁹ *Las mil y una preguntas y propicios contextos*, Linardi y Risso, Montevideo, 2005.

- Sobre tres cosas simultáneas que vi en el cielo, tres cosas diferentes ¡y tan juntas...! Tenía 10 o 12 años, salí a la azotea y vi una cometa que estaba remontando un muchacho y al mismo tiempo un sol voluminoso y pasando, en medio de eso, una gaviota. Una cometa, un sol y una gaviota. Salí corriendo a escribir por necesidad. Nunca me olvidaré. Es así, ves algo, y lo escribís. Después escribí sobre un perro muerto en la vereda. Esas son las primeras cosas que escribí. Si me quitaran las manos no sé qué haría. Escribir me pone los pies sobre la tierra. Para mí la escritura es una forma de salvación. Si no hubiera podido escribir no sé si hubiera podido estar viva. Por eso sigo escribiendo en estos cuadernos, ¿ves? (Abre el último, iniciado el 23 de febrero de 2007 y lee: “¿Acaso el abrazo de la soledad es tan venenoso como el de una serpiente que aprieta sus anillos hasta ahogarnos? Sentir la soledad absoluta transforma en Nada. Qué poderosa la presencia del mundo vacío. [...] He perdido la noción de estar viva. ¿Dónde? ¿Dónde la dejé? La soledad se encargará de encontrarla. [...] ¿Somos uno o todos en el Universo? Uni-verso - un único verso.”) Es una escritura al vuelo, escribo lo que voy sintiendo... ¡Estos sí que son “originales”!, ¿eh? – puntualiza.
- ¡Originales – originales! – confirmo con entusiasmo.
- Bueno, si querés te llevás uno... O mejor, me lo dejás corregir un poco.
- No, no. ¿Corregir qué? Me fotocopiaría dos, los últimos. Y me llevaría grabado este fragmento de otro, ¿te animás a leer aquí? Parece que aquí discreparas con aquello que escribiste en “Autobiografía”: “me disgusta recordar”...
- (Amanda lee en voz alta.) “No sé en qué vuelta del tiempo la memoria quedó enredada, ella, la segura y valiente, que lleva nuestra noción de ser y el olvido que la cubre con ojales sin botones. No sabía yo que era así. Perder el recuerdo es perderse en un bosque de niebla cerrada. ¿Ayer? ¿Era hoy? ¿Y hace un rato? ¿Qué pasó que no encuentro nada? Vivir sin memoria es vivir un presente desarraigado en medio de pálidos relámpagos. ¿Dónde? Y el presente se hace enorme como una catedral vacía. [...] El ayer y el mañana juegan con esa diosa Memoria, ella, la que no conoce el agua amarga del olvido.” Para mí la literatura es un refugio, es una necesidad. Una necesidad muy especial que tiene que ver con el adentro y con el afuera. Cuando escribís dejás algo tuyo, afuera. Es un modo de salir. De no dejarme arrastrar toda hacia la nada. La escritura tiene mucho de esperanza, de una cierta permanencia que nosotros no la tenemos porque la vamos perdiendo segundo a segundo, como seres vivos que somos. Hay que pensar hasta dónde es decisiva, ¿no?
- La literatura es un refugio muy especial porque tiene que ver con lo de adentro y lo de afuera, dijiste. Adentro y afuera ¿a la vez?, ¿como la Cinta de Moebius?
- ¡Ahí está! ¿¡Por qué me apasiona la Cinta de Moebius a mí!? Porque al mismo tiempo estás adentro y afuera. Los que la descubren son matemáticos. Y ya te dije que las matemáticas me apasionaron siempre. Por ejemplo, la famosa carrera entre Aquiles y la tortuga, “me puede”. ¡Tiene una fuerza, una potencia...! Porque además tiene, contenido: el infinito. Cosa que consiguen las matemáticas. Aquiles es el de “los pies ligeros” y la tortuga es lentísima. Pero si le das un metro de ventaja a ella, él no le puede ganar nunca. Cuando Aquiles hace un metro, la tortuga hace un centímetro; cuando Aquiles hace un centímetro, la tortuga hace un milímetro. Termina todo convertido en un abismo del que no podés salir. El tiempo se les interpone a los dos de manera matemática. Y te caés en un abismo que no se puede resolver. Te digo que los griegos se las traían, ¿eh?...
- Se puede decir que hiciste alianza con la bibliografía científica...
- Siempre me apasionó, desde chica.
- ¿Y cuándo o cómo descubriste la Cinta de Moebius?
- Ahí!, fue un descubrimiento por partida doble: Moebius y Klein, dos sabios geniales. Ya lo conté otras veces. Los titiriteros de la Edad Media jugaban con la cinta unilátera que torneada se corta a lo largo y queda anillada a la primera. Y quedaba enloquecida la gente porque los aros no se separaban, aunque los siguieran cortando. Así que el problema ya venía de lejos... Pero Moebius piensa el tema desde las matemáticas. Y el otro genio, Félix Klein, piensa el problema de la Botella de Klein que es un volumen sin separación entre afuera y adentro... En realidad el asunto es semejante al de la Cinta. Sólo que la Cinta es un plano. Los dos, desde que los conocí: amigos míos ¡así!, ¡a muerte!

- *Es decir que el interés por la ciencia fue correlato inseparable de la invención poética.*
- Creo que sí. Y sale de la lectura. Leí mucho desde muy joven. Era sobrina de José Pedro Bellán²⁰ y en mi casa los libros eran muy respetados. Me pasaba la mañana leyendo. Y mirando aquellas láminas -la obra toda de Leonardo- que recortaba y pegaba en las paredes. Después cuando viajé..., y fui a miraras, ¡no te digo! Con José Pedro hemos viajado... Mucho.
- *Y esa amistad tuya con los sabios, ¿la compartía él?*
- Creo que no. No le atraía. Su mundo era mucho más abierto.
- *¿Y tu mundo no es abierto? ¡Si vas desde el vaso de whisky a la nebulosa de Andrómeda!*
- No, lo que quiero decir es otra cosa. José Pedro se ponía a escribir un libro y lo escribía. Hacía un trabajo ordenado en una forma accesible a todos. Muy poca gente se ocupa de Klein o de Moebius.

Amandas

- *"Soy Amanda y voy hacia Amanda sin destino / apátrida / perseguida por un tábano dorado", escribiste en La Dama de Elche cuyo subtítulo es "el vocablo es el viaje". En el mismo poema²¹ hay otros datos - "Amanda hija de Amanda; Amanda madre de Álvaro"-, aportes a la filogenia del nombre junto a otros nombres, otras personas. Una historia puesta en circulación, la del nombre y la del ser, que posibilita el viaje hacia desprendimientos transformadores.... Pero hay un dato que por contexto singularizo: "soy Amanda mujer de José Pedro". A lo largo de tu obra y de tu conversación se destaca el arraigo a ese vínculo. Por eso te pregunto si me autorizás y con indiscreción: ¿José Pedro fue tu primer amor?*
- Sí, mi primer amor. (Pausa) El gran amor de mi vida. Nos conocimos en Preparatorios, yo hacía Medicina y él Derecho. A los dos nos gustaba la literatura. Y la declaración de amor de él, me acuerdo, fue el día que se presentaba a un examen de Filosofía. Eran muy pocos alumnos y el Instituto Vázquez Acevedo estaba desierto, arriba. La declaración de él fue con un pantum²²... Un tipo de poema que va repitiendo la misma frase con variantes. La va repitiendo, y repitiendo. Lindísimo... Qué lástima que no me acuerdo, que no me puedo acordar ahora. Lo recordé mucho siempre... A ver... (Mueve los labios.) "Tu carne de lunas morenas celebra litúrgicos himnos frutales". Ese era el primer verso. Después seguía... (No recuerda.) Era lindo... Íbamos a bajar las escaleras aquellas de mármol - estoy contando esto que son intimidades pero bueno..., a la larga... – y entonces José Pedro me va a dar un beso. Y a mí lo único que se me ocurrió decirle fue "¡cuidado con la pintura!". (Risas) Nunca me olvidaré. Era la época en que uno se pintaba mucho los labios. Todavía me río. ¡Qué horrible!, ¡las cosas que uno es capaz de decir...!
- *Y ya que entramos en esto..., ¿tuvo cuidado con la pintura?*
- No tuvo cuidado con la pintura...
- *Perfecto. Otra cosa: en ese mismo libro hay un poema, "Enamorada", en el que Amanda inventaría tres amores tempranos. Justo ahora no nos vamos a andar con vueltas para confesar a quiénes amó Amanda.*
- (Risas) Ah, es que me enamoré de todos, y en ese poema los puse a todos juntos. A Leonardo, a Bolívar, llamado El Libertador y al otro, el del submarino..., el Capitán Nemo de Julio Verne. Tres pasiones.

²⁰ Narrador y dramaturgo (1889-1930). Su obra de madurez comenzó con *Doñarramona* (relatos) en 1918.

²¹ "Avec les gémissements graves du Montevidéen" (Lautréamont), *La Dama de Elche* ([1987], Madrid; 1989, Arca, Montevideo), *Constelación del Navío* (ob.cit.).

²² Según Lázaro Carreter "Pantum es forma muy usada por los románticos franceses, a la manera de ciertas estrofas malayas, consistente en una serie de cuartetos de rima cruzada ABAB, BCBC y XAXA. El primer verso y el último se repiten por lo que la estructura es cíclica."

- *Es un hermoso poema. Pero tu memoria ha sido un poco ingrata con ellos al hacer el repaso. ¿Podrías leer unos fragmentos para hacerles plena justicia a los númenes y a tu texto?*
- ¡Claro!: *“me enamoré de Bolívar a los 11 / en la escuela del Reducto / en 6º año / rendida / medité sobre su biografía / nadie nos encontraría en esas horas [...] // quise con pasión al Capitán Nemo a los 13 / rostro / ilustraciones / cámaras sumergidas / y el ojo asombrado del Nautilus [...] me abracé a tus aparatos científicos / mis ojos te miraban Capitán / y había navegaciones [...] // caí en amor de Leonardo de Vinci a los 15 / caí en claroscuro dulcísimo / [...] yo estaría entre sus discípulos predilectos / era como su joven ama de casa / que hiciera trabajos de telepatía / y le sirviera inventos prematuros / [...] habité su color de bosque húmedo / su color para amarse sombríamente / yo estaba enamorada de ti / Leonardo / y aunque eras sabio / nunca lo supiste / me hubiera gustado ponerme tus alas mecánicas / y contigo sobrevolar Florencia / tan fácil era amarte desde Montevideo / hasta Vinci a los 15”...*
- *¿Y tus poetas?, ¿cuáles fueron?*
- Valéry, Delmira Agustini, Emily Dickinson, Neruda, y todos los españoles, como Machado, Juan Ramón Jiménez... Ay, vienen y se van los recuerdos y los nombres.
No pueden aparecer todos de golpe. ...En España, durante el primer viaje a Europa, en los años 50-51, nos salvó el pasaporte diplomático... ¿sabés de qué? ¡De la poesía! De leer a Machado.
Por haber comprado las *Obras Completas* de Antonio Machado. Un libro azul, un precioso libro... ¡Éramos sospechosos! ¡...Increíble!. No recuerdo en qué provincia - íbamos hacia el sur - vimos por esos días a un hombre sentado en algo así como un anfiteatro.
Estaba solo y nos acercamos a preguntar algo. “*No hablen conmigo*” - nos advirtió - “*porque contagio lepra política*”. ¿Te das cuenta?
En aquel viaje tuvimos algunas experiencias terribles con la palabra. Otras risueñas, como en Grecia...
- *¿Contarías una de las risueñas?*
- En Grecia estábamos en un hotel chiquito enfrente a una pequeña playa y José Pedro veía que se paraba un camioncito. Bajaba un hombre, se bañaba, se subía y se iba.
Entonces un día, con cuidado porque estaba todo en griego, empezó a leer lo que decía. Decía “Me-ta-fo-ré”.
- *Y él que ya sabía que metáfora quería decir traslación...*
- ¡Exactamente!, ¡era un camión de mudanzas! ¡Con la palabra “metáfora”!, que para nosotros tenía un sentido extraordinario..... Fue como vivir aquello de no saber “a dónde vamos ni de dónde venimos”. José Pedro leía y no podía salir de su asombro... (Ríe) ¡Ni yo! (Apago el grabador y ella prende su reciente “portable” (un “huevito” portacédés).
Entonces escuchamos música griega antigua, una música rara que cierra la jornada mientras cierra la noche tras los vidrios y en las manos friolentas de Amanda, quebradizas sobre la caja del CD, tímidas y posadas como pajaritos).

Amanda Berenguer Bio-bibliografía

1921. Nace en Montevideo el 24 de junio en medio familiar propicio.

1940. Publica su primer poemario, *A través de los tiempos que llevan a la gran calma*, del que abjuró en su madurez, junto con su segunda colección de versos (*Canto hermético*, 1941).

1944. Se casa con el escritor, crítico y profesor José Pedro Díaz. Instalan una imprenta en el garaje de la casa donde viven con los padres y el hermano de Amanda. Allí serán editados libros de sus amigos y sus primeras obras con el sello *La Galatea*, desde 1945 hasta 1961. El primer libro impreso será la *Elegía por la muerte de Paul Valéry* (1945).

1947. Conoce a José Bergamín, escritor español exiliado en Montevideo desde ese año hasta 1954, quien desde entonces integra el grupo que se reúne regularmente en su casa de la calle Mangaripé (hoy María Espínola).

1950/51. Viaje a Europa con su esposo. Conoce a Pablo Neruda, Tristán Tzara, Paul Eluard. Recogerá luego algunas de esas experiencias en "Autobiografía" (*El monstruo incesante Expedición de caza*).

1952. *El río*, aparecido ese año, recibe el Primer Premio del Ministerio de Instrucción Pública.

1954. El 2 de noviembre nace su hijo, Álvaro.

1961. *Contracanto*, publicado ese año, recibe el Primer Premio del Ministerio de Instrucción Pública.

1963-66. Intensa actividad poética signada por la experimentación y el cambio. Publica *Quehaceres e invenciones* (1963); *Declaración conjunta* (1964) y *Materia prima* (1966). Los tres en Editorial Arca.

1971. Viaje a Europa con su esposo e hijo. Visita la tumba de Paul Valéry en Sète.

1976. Publica *Composición de lugar* (Arca, Montevideo).

1979-80. Vive con José Pedro Díaz un año en Estados Unidos. Realiza presentaciones audiovisuales de su poesía en las universidades de Bloomington (Indiana), Pittsburgh (Pennsylvania), Austin (Texas) y otras.

En 1980 el volumen *Poesía (1949 – 1979)*, publicado por Calicanto en Montevideo, es destacado en el *Boletín Anual de Salvat Editores* como uno de los más destacados de ese año en Latinoamérica.

1981-82. Dirige (junto a Sylvia Riestra y su hijo Álvaro Díaz) los cuadernos *Delmira* [Agustini] y *su mundo*, editados por el Club del libro de Radio Sarandí.

Da a conocer dos cuentos en diferentes publicaciones periódicas.

En 1982, organiza el espectáculo *Lectura concertante*, con lecturas de poesía y prosa y música, junto a Marosa Di Giorgio, Miguel Ángel Campodónico y el músico J. José Iturriberry.

Es jurado del Premio de Poesía organizado por el diario *El Día* y la Embajada de España.

1983-84. *Identidad de ciertas frutas* (1983) es destacado por el *Boletín Anual de Salvat Editores*.

A medida que la dictadura cívico-militar implantada desde 1973 cede espacio, participa en lecturas públicas como las celebradas en la Casa del Autor Nacional y en la Alianza Francesa de Montevideo.

1985. Interviene en el Concurso Extraordinario de Poesía Interamericana promovido por la Fundación Banco Exterior de España, con su libro *La Dama de Elche*, el que fue publicado de manera especial, como finalista.

1986. Concorre como jurado del Premio Casa de las Américas a La Habana, en la categoría Poesía. Asiste también al Coloquio de Maryland (EEUU) sobre la cultura uruguaya, donde presenta como ponencia su poema *Los signos sobre la mesa*. Ese libro recibe el Primer Premio del Concurso “Reencuentro”, organizado por la Universidad de la República.
1987. Recibe el Primer Premio de Poesía del Ministerio de Educación y Cultura, así como idéntico galardón en el Concurso Literario de la Intendencia Municipal de Montevideo, los dos por *La Dama de Elche*.
1990. La segunda edición de *La Dama de Elche* recibe el Premio Bartolomé Hidalgo en categoría Poesía, otorgado por la Cámara Uruguaya del Libro.
1992. Es la única invitada uruguaya al “VII Encuentro de Poetas del Mundo Latino” que tuvo lugar en México, del 17 al 24 de octubre. Presenta su ponencia sobre el tema propuesto: “Autonomía poética ante el discurso del nuevo orden” (*Revista Graffiti*, N° 25, Montevideo).
1995. Publica los poemarios *La botella verde*, en Montevideo, y *El pescador de caña*, en Caracas.
1996. Recibe el Premio Morosoli en la categoría Poesía.
1998. Publica el largo poema *La estranguladora*. Su poesía aparece en traducción al francés en *Poésie uruguayenne du XXème. siècle*.
2001. Participa en el Encuentro Internacional de Poetas Chilepoesía, como única invitada uruguaya, junto a los poetas Juan Gelman, Ernesto Cardenal, Hans Magnus Enzensberger y Nicanor Parra. Se edita el disco *La estranguladora y Dicciones*, con lecturas de la autora.
2002. El Ministerio de Educación y Cultura le brinda un homenaje con motivo de los cincuenta años de publicación de *El río*. Recibe el Candelabro de Oro de la B’Nai B’Rith. Reúne toda su producción poética publicada e inédita entre 1952 y 2002 en *Constelación del Navío (Poesía 1950 – 2002)*, H Editores, Montevideo.
2005. Publica *Casas donde viven criaturas del lenguaje y El diccionario* (Artefato, Montevideo); y *Las mil y una preguntas y propicios contextos* (Linardi y Risso, Montevideo).
2006. Es designada Académica de Honor de la Academia Nacional de Letras del Uruguay el 21 de marzo (Día de la Poesía). En julio muere José Pedro Díaz. Publica “Canto de amor y muerte” en la *Revista de la Academia Nacional de Letras, Cuarta Época*, N° 1, Octubre 2006, Montevideo: 13-22.
2007. Durante el mes de abril, en sesiones vespertinas de los días 17 y 29, Tatiana Oroño realiza la última entrevista grabada (con destino a su publicación) concedida por la poeta.
2008. Dicha entrevista -“Una sola palabra donde apoyar el fondo del océano”- es publicada en abril por la revista *Zama, Año I*, N° 1¹, junto con las últimas páginas de su diario (“Páginas facsimilares del diario de Amanda Berenguer”) y ficha Bio-bibliográfica.²
2010. Se publica *La cuidadora del fuego*, recopilación y postfacio de Roberto Echavarren, entrevista por Silvia Guerra, La Flauta Mágica, Montevideo. Fallece en Montevideo el 13 de julio.

¹ Tatiana Oroño, “Una sola palabra donde apoyar el fondo del océano” / “Páginas facsimilares del diario de Amanda Berenguer” / “Amanda Berenguer. Bio-bibliografía”, 2008, *Zama, Año I*, N° 1, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA): 115-130.

² Actualizada a los efectos de su publicación en la *Revista de la Academia Nacional de Letras del Uruguay* en 2013.

Discurso poético e insilio: Juan Carlos Macedo

DE DÓNDE EN ESTE PUNTO SUS PLURALES¹

Tatiana Oroño

Un cierto rastreo
un adentrarse cierto al conocer
en el momento que golpea el afecto
e ilumina
"Poyesis", *Durar III*

Pero la palabra es también, y sobre todo, el rastro del modo en que se hace. Del sitio donde nace.

"Bases de acuerdo: Fragmentos", *Durar III*

Porque hablo de la risa.
Como formulación profesional de lo que vive, del acto
de reir,
sus coordenadas.
¿De cómo en este punto sus plurales?

"Acuerdo"; *Durar III*

Durar III (título que, a la manera de Roberto Juarroz y su *Poesía Vertical*, señala simultáneamente el opus y también el corpus, poemas y poesía "enhebrados" por una postulación de lo poético que se advierte como continuidad) es un libro que vio la luz en 1986. Se trata de un compendio de la obra (édita) de Juan Carlos Macedo (1943-2002). Su carácter ha sido resignificado por la muerte del autor y ésta permite actualizarlo como temprano testamento. El efecto "anticipatorio" que resulta casi inevitable atribuirle hoy no es, empero, fruto exclusivo de la contingencia: se trata de una escritura sentenciosa, apoyada en la combinación de heptasílabos y endecasílabos -unidades métricas de la mística- la yuxtaposición, el límite aforístico del concepto, la superficie anfractuosa de un decir trazado por el silencio y la falta, demarcado por intersticios y fisuras que abren espacio a la *mirada otra*². También por signos de puntuación que establecen separaciones equívocas. Por tanto, en este decir poético aprovisionado de no-decir, la tensión productiva ya emanaba de una discursividad -o estilo- que podría calificar como "oracular" o vaticinante, a falta de un término mejor e inducida, quizá, por textos como el que cito:

En Delfos, hay un lugar donde existió el oráculo más importante del mundo conocido. Muchos hombres sin saber de Delfos ni del mundo conocido, también se reunían a la hora del fuego o de los hijos; también amaron. En ese mismo tiempo: los hemos olvidado. En Mígues, Arroyo Blanco, y otros pueblos, hoy, hay quienes desconocen que uno y otros existieron. Entre los tres ninguno se recuerda. Dicen que hoy, comprende a todos en la misma fecha; que es la misma historia. No es cierto. No es el tiempo, sino la duración en la poesía, el sitio de reunión posible.

("Bases de acuerdo: Fragmentos")

¹ Revisión del trabajo publicado con el mismo título en *Revista Hermes Criollo* N° 6, Montevideo, Agosto-Noviembre 2003: 74-86.

² "C'est parce qu'il y a de l'autre dans les sociétés et dans l'histoire, qu'il peut y avoir lien, c'est à dire l'existence d'un rapport ouvrant la possibilité d'interpréter. Et c'est parce qu'il y a ce lien que des filiations historiques peuvent s'organiser en mémoires, et des rapports sociaux en réseaux signifiants". Michel Pêcheux, *L'inquiétude du discours*, 321.

El juicio es categórico y el acento, predictivo. El único “sitio de reunión” es (ha sido/será) la “duración en la poesía”. Paradójico: el *sitio* es *duración* colectiva en el discurso ensimismado, replegado, cifrado, de la poesía macediana. Paradoja y efecto de extrañamiento son frecuentados por esta poesía. Otros casos lo ilustran:

*Silencio son las palabras
que el poeta no calla.*
(“Homenaje a Guillermo Boido”)

[...]
*La palabra que cuenta en cada instancia
es el silencio doble de su compañía,*

[...]
(“Pueblos: Resistencias”)

Recepción

“Tres libros escritos en tiempos de dictadura (*Durar*; *Durar II*, *Referencial e Instrumentos*; *Durar III*, *Resistencias*) hicieron de Macedo un poeta casi secreto y fundamental para muchos”, escribe Alicia Migdal en “Muerte del poeta”³. Y agrega: “fue un poeta de la dificultad de ser poeta, poeta de la reflexión y la problematización del uso de lo referencial y sus instrumentos, de la ciencia del arte, de la alusión y la elipsis”. El *Diccionario de Literatura Uruguaya* señala que “(...) cada poema es un debate profundo con los propios límites de la palabra. Poesía que nos mira y nos construye, nos acerca a nosotros mismos en aquello que quizá nunca pudimos verbalizar-pensar”.

Con motivo de la publicación del último libro (elaborado ya a fines de 1983), Wilfredo Penco situó la obra macediana en sus coordenadas de época: “Irrumpió en la compleja encrucijada de dos décadas, en el desencuentro de dos mundos (...).⁴ Era la hora de la derrota, de la subsistencia después del naufragio”. El período del *naufragio* dictatorial (1973-1985) se caracterizó por la violencia del terrorismo de Estado y, en aspectos menos visibles, por el envejecimiento demográfico y la desruralización: “El centro del país pareció vaciarse”.⁵ En sus dos primeros años el país había perdido más población que toda la inmigración atraída en el siglo XX.

Diálogos plurales

La recepción de su obra es coincidente en el reconocimiento de la elaboración formal y ética -asuntiva- que supone y testimonia su poesía. Su breve obra dialoga con la de Salvador Puig, entre los uruguayos, con la de Roberto Juarroz y Guillermo Boido (a través de quienes escucha las Voces de Antonio Porchia), entre los argentinos, así como con la poética de Saint-John Perse, entre los “exiliados” o trasterrados distantes y también, significativamente, con el *Duro deseo de durar* (1946) de Paul Eluard, quien se mantuvo oculto, pero escribiendo, en el interior de la Francia ocupada. Macedo “aventuró una forma de exilio, tal vez la más trabajosa, silenciada y atípica”: en una pequeña localidad visitada por un solo tren -Migues-; “se afincó con su familia, instaló su consultorio de médico y recomenzó así, a la vez lejos y cerca, en el borde mismo de la inadvertencia, un modo de perduración que habría de traspasar los propios paréntesis de nuestra reciente historia colectiva”.⁶

A su vez, en la dimensión de la heterogeneidad intertextual, esta poesía -insular- entra en diálogo con las voces de los filósofos políticos y con la de los contemplativos, con el discurso histórico y con el de ficción, con el discurso médico y con el del inconsciente y los mitos. Es una poesía habitada por el silencio de la meditación en el período del silencio represivo, en un sostenido gesto de repliegue sobre sí misma al cual “pone fondo una corriente colectiva subterránea”, para decirlo con palabras de Theodor Adorno.⁷

³ Semanario *Brecha*. Montevideo, 23/11/02.

⁴ Wilfredo Penco: “Juan Carlos Macedo, poeta de permanencias”. *El Periodista de Canelones*. 11/9/86. Canelones.

⁵ César Aguiar, citado por Benjamín Nahum, *Historia del Uruguay 1903-1990*, T.II, 316.

⁶ W. Penco (op. cit.).

⁷ Theodor Adorno, “Discurso sobre lírica y sociedad”, *Notas de literatura*, 53-72.

El poema a considerar es un buen ejemplo de esta “paradoja” adorniana. Inspirado por una muerte singular (*doña Fonsa*: añosa mujer de campo) resuenan en él ecos del “cambio social más drástico y de mayor alcance de la segunda mitad del siglo XX: la muerte del campesinado”. Según Eric Hobsbawm, tal cataclismo “nos separa para siempre del mundo del pasado” dado que “desde el Neolítico la mayoría de los seres humanos había vivido en y de la tierra”.⁸

Se trata del segundo poema del libro (ya incluido en *Durar II* y en *Durar*, del cual es el primero): “Desnudo para instrumentar”. Inaugura la sección “Episodios”. El texto induce a la vivencia del duelo, austera, lacónicamente demandado por la voz lírica que interpela a un “tú” el cual, ante la página, sólo *puedo ser yo*. Una subjetividad caleidoscópica múltiple se desprende del movimiento de fluctuación en las instancias pronominales, lo cual, a los efectos de un abordaje crítico remite a la caracterización de Roman Jakobson⁹: los pronombres (“esos indicadores de la subjetividad (móvil) en el lenguaje”) como “embragues” (*shifters*) que trasladan el código en el mensaje, el proceso del enunciado en la enunciación, y viceversa. Julia Kristeva los llama: “lugares puntuales de un proceso, instancias de un flujo, presencias momentáneas donde la subjetividad se deja localizar un instante”.¹⁰ En el poema se verifica que la dialéctica intersubjetiva e interlocutiva reúne “la conciencia de sí y simultáneamente la concientización de la realidad del *otro*”, como advirtieran Mijail Bajtin y Emile Benveniste.¹¹ El paratexto –dedicatoria, “(por la muerte de Doña Fonsa)”, remite a las formas genéricas del planto, la elegía, o el elogio pero se aparta de ellas por la ausencia de retrato o anécdota y la “despersonalización” (deconstructiva) de la matriz monológica.

He tomado en cuenta la noción de *emergente metafórico* propuesta por Noé Jitrik y, como primer dato específico de observación e interpretación, la silueta textual ofrecida por el discurso poético. El rasgo *de movimiento que no implica movilidad* implícito en la etimología latina del vocablo discurso (lo que hace del *dis-curso* algo observable) se une al grado de máxima semiosis ya que se trata del discurso que exhibe el máximo mínimo de representación de objetos y acciones (“el que menos tiene que «dar a conocer»”) y, en el otro extremo, el que tiende al grado máximo de representación de sí mismo¹².

El paratexto título provoca un efecto de extrañamiento (*ostranenie*¹³) puesto que pone en relación sintáctica términos, si no antónimos como en el caso del oxímoron, al menos no asociados ni fácilmente emparentables, lo que determina primero desconcierto y luego incertidumbre, en la configuración de sentido (¿de qué *instrumentos* valerse estando *desnudo*?). Sobre todo porque el primer vocablo –“Desnudo”- resulta opaco: ¿hay un sustantivo elíptico?, ¿se ha elidido parte de un giro idiomático, como *poner al desnudo o puesta al desnudo*? ¿se trata de un adjetivo, de una partícula de frase adverbial o, más improbablemente, de un sustantivo? El vocablo, por otra parte, viene constelado de connotaciones culturales (sexo, mercado, ciencia, arte) y de sentido figurado: “Falto o desprovisto”; “Patente, sin rodeos”. En tanto sustantivo -el *desnudo*- remite al campo de las artes visuales. Éste, en calidad de ejercicio académico de representación del cuerpo humano tiene en Leonardo Da Vinci, según E. H. Gombrich¹⁴, un conspicuo exponente (explorador de los secretos biológicos en la disección de cadáveres y de los de la representación en aguadas a plumilla). Por otra parte, en el campo de las ciencias del lenguaje, *puesta al desnudo*¹⁵ refiere a la representación literaria, y significa lo contrario a la complacencia con la ideología impresa en las estructuras de las retóricas aceptadas. (Un procedimiento de “*puesta al desnudo* destruye constantemente la ilusión para recordar que se está ante una obra literaria” evitando así que el receptor naturalice o automatice su perspectiva.)

Preposición más infinitivo determinan finalidad: “para instrumentar”. Una finalidad paradójica: intermediaria. El verbo connota el campo de las técnicas. En ese sentido, desoculta el modo de representación -por “articulaciones”- en el que se inscribe el discurso co-textual. Y pone asimismo bajo una luz irónica “el reino de los fines” iluministas (fines subordinados a los medios en la sociedad moderna). Cuando el poema juega con la permutación del orden entre fines y medios delimita su campo artístico. El poeta es heredero de la experiencia de las vanguardias, consciente de sus recursos. Pero el juego conceptual autorreferente adquiere connotaciones sociales e ideológicas en el marco de la crítica de Adorno y Horkheimer a la sociedad occidental, cuya Razón es metamorfoseada en “razón instrumental”¹⁶.

⁸ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 291.

⁹ Roman Jakobson, “Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe”, *Essais de linguistique générale*, 176-196 (cit. por Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, 317).

¹⁰ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, 315.

¹¹ Martínez, Z. Nelly, “El carnaval, el diálogo y la novela polifónica”, *Revista Hispamérica*, Buenos Aires, 1977: 9 y ss.

¹² Noé Jitrik: Seminario *Campos Discursivos*. Maestría en Literatura Latinoamericana. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Montevideo, mayo 2002.

¹³ Bajtin, M (Pável Medvedev) *El método formal en los estudios literarios*, 21 y ss.

¹⁴ E.H. Gombrich, *La Historia del Arte*, 293-294.

¹⁵ Ducrot, O. – Todorov, T.: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*.

¹⁶ Horkheimer, M.- Adorno, T.: *Dialéctica de la Ilustración*,

¹⁸ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, 90-91.

Está fisiológicamente asociada a la emisión de la voz y de la palabra. Un término médico asociado a la semiología del tórax y la patología pulmonar introducido en la segunda estrofa determinó la emergencia de esta intuición interpretativa. Trataré de sugerir lo que interpreto bajo la forma de preguntas. ¿Cuál es límite entre la vida y la muerte, sino la acción de respirar? Así lo era para los antiguos quienes advertían que la vida había abandonado el cuerpo al “atravesar la barrera de los dientes”. ¿Qué aproxima, en el plano de las condensaciones metafóricas, *respirar a pensar?*, ¿se podría proponer: *poetizar?*

Si respirar consiste en inspirar y expirar (en ritmos variables: descanso y fatiga), si pensar no es otra cosa que *poner junto* y *oponer a*, si como escribió Mallarmé “la vida se alimenta de su propio pasado, o de una muerte continua”¹⁹, la dialéctica de las oposiciones parecería advertir sobre la inevitabilidad de su desaparición en la instancia de toda síntesis, insinuándose así la equivalencia entre síntesis y desaparecimiento (o muerte). Lo que supondría, por inferencia, advertir la condición inevitable de la vida: oposición, separación, conflicto. De allí, la condición de frontera de la escritura poética -un *non plus ultra* instrumental más allá de cuya efectiva puesta al desnudo no es posible lo imposible-, cuyo trazado demarca “nuestro límite” (la aporía constituye, quizá, uno de los núcleos más productivos del texto):

escribo Doña Fonsa

sombra

o triste

y tal define nuestro límite

[...]

Ese *límite*, espacializado en la página, pautado por el verso de arte mayor, individualizado por el timbre asonántico de las “ies”, induce a leer reflexivamente, a “la doble luz” aconsejada por Antonio Machado ([...] para que se lea/ de frente y al sesgo). Como todo límite, éste es bilateral. En la dimensión semántica significa un *no más allá* (de lo que pudimos llegar) pero también un *no más acá* (de donde pudimos llegar). La imagen, propuesta desde una matriz de enunciación interlocutiva, podría no leerse como aporética a condición de que el lector se identificara con el uso del (los) plural(es). Y asumiera, a partir de esa identificación, la lectura como acontecimiento del que participa; como realización de un acto de habla, donde escritura y lectura suman dos voces. La dimensión bilateral sugerida, vale la pena subrayarlo, se relaciona con la estructura visoperceptiva del texto a la que ya me referí. Y también con otras regularidades rítmicas que señalé, vinculadas a funcionamientos binarios y, a través de ese modelo, al del diálogo.

El primer agrupamiento estrófico consiste en la exposición de dos imágenes: la de “longitud de camino” y la de “un muro de concreto tan vasto como ahora”. A pesar de la conjunción copulativa, el impacto contrastativo de ambas “efracta” la lógica gramatical del nexo coordinante y las imágenes -más que surreales, desrealizadoras²⁰- se funden en un cruce productivo de irracionalismo y conceptualismo.

La emblemática correspondencia entre vida y camino, así como la contigüidad metonímica que puede establecerse entre este “muro de concreto” y el atributo más ostensible de un cementerio, permiten interpretar este contraste radical como representación imaginaria del conflicto pulsional latente: entre la pulsión de vida y la de muerte se establece la escritura. Es una frontera inestable.

Al final del segundo verso, el coloquial “-digamos-” disuena con el rango estelar del escenario convocado. El alejandrino del tercer verso *duplica* con su extensión silábica la “longitud” evocada antes, pero en cambio obtura la espacialidad imaginaria con la visión del “muro de concreto”. El efecto desrealizador de la comparación (“tan vasto como ahora”) se prolonga en el cuarto verso: “hasta abolir la altura”. Este “muro de concreto” resulta tan intangible o abstracto como el “camino” estelar. Ambas metáforas remiten a dimensiones, evocadas como inasibles por excesivas, del espacio -longitud y altura- en relación a un punto de vista: el que se hace “a cada paso”. El contraste entre las dimensiones correlativas se acentúa por la desproporción múltiple, exhaustiva: entre materia cósmica y edilicia; entre “muro de concreto” y presente efímero (tomado, éste -el “ahora”- como parangón incongruente de lo “vasto”). “Longitud” y “altura” son los vocablos que abren y cierran la primera estrofa. Son *palabras-llave* porque enmarcan y por lo mismo dan posibilidad de instrumentar descentramientos, verificar los varios planos de lectura a que induce la semiosis poética.

¹⁹ Cit. por J. Kristeva: *La révolution du langage poétique*, 289.

²⁰ En el sentido que lo sugiere Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, 115 y ss.

En el espacio de la página queda simbolizado el paradigma de espacio por notación de sus dos dimensiones clave. En el de la lectura rápida queda la huella de una proposición o frase, compuesta por los versos primero y último: “Longitud de camino/ (...) / hasta abolir la altura”, con las eventuales configuraciones significativas que pueden desprenderse a favor de una movilidad o descentramiento del paradigma: el trabajo volcado en una dimensión traería aparejada (invariablemente) la desatención de la otra. En el plano de la lectura exhaustiva la experiencia es semejante a la de haberse “abierto a un mundo extraño sin quedar en él prisionero” para decirlo con palabras de Wolfgang Iser.²¹ Como también lo expresa éste “Si la lectura suspende la división entre sujeto y objeto (...) se sigue que el lector está ocupado por pensamientos que, a su vez, se convierten en la condición de un nuevo «tratado de fronteras». [...] Todo texto leído produce un coste en la estructura contrapuntística de nuestra persona.” Así, la controlada alogicidad del primer núcleo estrófico persuade de la inestabilidad puesta *al desnudo* y a la vez puesta en equilibrio por el propio verso, cuyo registro polifocal proyecta y multiplica perspectivas, es decir: alteridad. Puede ser momento de recordar que “el verso remunera del defecto de las lenguas”, como sentenció Mallarmé.

Descriptivamente, estos primeros versos en los que se fusiona lo dispar a la par que se renuncia al yo de “del lenguaje” hacen *un camino* que vincula la preposición de finalidad “para”, del título, con la imagen de “camino” angostado/bloqueado.

A continuación, el *momento fenomenológico* (W. Iser) del poema se actualiza como *secuencia lacunar* -según Kristeva²²-, sintácticamente no concluida. Está constituida por tres versos. El período introducido por el vocablo “como” es ambiguo ya que dispone a la recepción de una consecuencia pero tal *protención* (Iser) es modificada por el matiz temporal (“mientras”, “en tanto”) así como por un plus de modo o manera también sugerido (“conforme”, “según”). Aquí, la falta de elementos indicadores hace pensar en un caso de *supresión no recuperable* como el que analiza Kristeva. (Procedimiento indirecto de desmontaje de la construcción -etnocéntrica- de sujeto del cual es portadora la sintaxis, y que ya las vanguardias -y antes, los fundadores: Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé- habían puesto en obra.)

como la matidez deviene norma
que ya no reconoce relaciones
esta mujer que hicimos

Este núcleo, precedido por el único indicio de la separación a doble espacio, registra una primera correspondencia asonantada con el tercer verso (“ahora”, “norma”) y se distingue por la introducción de un vocablo si se quiere *opaco*, de acepción desconocida para el lector común -“matidez”-, proveniente del repertorio médico. El Diccionario establece: “Cualidad de mate (Opaco, amortiguado, sin brillo. Sonido mate. Oro mate.) // 2. Med. Sonido mate que se percibe en la percusión”.²³ Un Diccionario especializado²⁴, amplía: “Carácter del sonido obtenido percutiendo sobre una parte sólida incapaz de vibrar”. Se aplica con frecuencia a la semiología (estudio de los síntomas y signos) del tórax, el cual es normalmente sonoro ya que los pulmones son huecos, pero que se vuelve ‘mate’ cuando hay una zona patológica de neumonía que ocluye los alvéolos. Si el concepto está asociado a enfermedad que ocupa el pecho e invade el espacio de ventilación del cuerpo, su metaforización debe estar asociada a la pulsión de vida: dar alarma y, eventualmente, investir una conducta reparadora. Como postula Michel Le Guern²⁵ toda metáfora proviene de la necesidad de transmitir un sentimiento. Como señala Jean Laplanche: “el conjunto de las manifestaciones pulsionales dentro de una sola gran oposición fue tomada de la tradición mítica: el Amor y la Discordia”.²⁶ Sigmund Freud, en sus últimas formulaciones indica que el principio subyacente a las pulsiones de vida es un principio de *ligazón*²⁷: “El fin de Eros consiste en establecer unidades cada vez mayores, y por consiguiente, conservarlas: es la ligazón. El fin de la otra pulsión consiste en romper las relaciones y por consiguiente, destruirlas”.

Es necesario recordar el valor simbólico del aire o *pneuma* en el pensamiento clásico. (Según Nicola Abbagnano: “Para los estoicos es el soplo animador de Dios. Para los epicúreos representa el alma humana. Los discípulos de la escuela médica de Galeno lo identificaron con el principio de la vida”²⁸). Y también, las connotaciones del sonido, y sus vibraciones.

²¹ “El proceso de lectura” en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, 158.

²² Kristeva, J. *La révolution ...*, 281 y ss.

²³ *Diccionario de la Real Academia Española*.

²⁴ *Diccionario de Ciencias Médicas STEDMAN*, 1993, 25ª edición, Edit. Panamericana.

²⁵ Michel Le Guern, *Metáfora y metonimia*.

²⁶ Jean Laplanche – Jean B. Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, 327.

²⁷ Laplanche-Pontalis, 328.

²⁸ Abbagnano, N. *Diccionario de Filosofía*.

“La poesía es un hecho unánime [...] Lo acompaña una elevación o extremo vibrados del ser: la emoción”. (“Bases de acuerdo: Fragmentos”). Propongo interpretar “matidez” como *no-vibración* del *aire* (en la caja de resonancia de la vida que representa simbólicamente el pecho). Una suerte de atonía por asfixia pero no corporal sino vivencial, emocional y ética. Y consecuentemente como *no-poesía*, ya que no hay poesía “sin nociones de aliento”, sin “la ilimitada participación del aire” (“Preparación del llano”, *Durar III*). Si el proceso morboso, expansivo, de la “norma” (el término remite al campo de las reglas que, en el correlato histórico, eran las impuestas por el gobierno dictatorial) determina la disolución del sistema de *relaciones* preexistentes (“que ya no reconoce relaciones”), la poesía al remontarse a lo arcaico preservado en los sustratos de la lengua, se *liga* con lo reprimido y, al hacerlo, *reconoce relaciones*. Gestualiza la recuperación de relaciones primarias y, por ello también, inaugura algo más: “una especie de *lógica afectiva* da la norma de la frase poética”.²⁹ Es la función del lenguaje que ya Tudor Vianu había asociado a la metáfora: “el descubrimiento de la unidad de los distintos datos de la sensibilidad más allá de las diferencias entre las cosas”.³⁰ Podemos ir más lejos y reconocer que la sentencia de J. Cohen recupera algo de la clásica concepción aristotélica, a la vez en debate con ella: “La frase poética es objetivamente falsa pero subjetivamente verdadera”.³¹ Por lo tanto es ese movimiento de retorno (“todo verso es ‘versus’, o sea ‘retorno’”³²) e inmersión en la lengua lo que determina, si evocamos la reflexión de Th. Adorno, que “la palabra poética represente el ser en sí del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines”. Consecuentemente, a esa zona liberada por la praxis literaria es posible atribuirle, según piensa Gustavo Lespada, capacidad liberadora también en lo social³³.

El repliegue de la lengua sobre sí misma y en el espesor de sus sedimentos culturales, al postular su independencia de la razón instrumental inscrita en los demás usos de la lengua, representa una conexión si se quiere imprevista con lo histórico y a eso es a lo que Th. Adorno llama “paradoja específica de la formación lírica”.³⁴ Dado que la operación poética libera lo que la sociedad ha reprimido -y la primera lectura de este texto poético tiene lugar en el contexto del discurso represor oficial-, podemos leer cifrada en él la utopía de una comunidad libre o, para volver a los términos del texto que analizo: *re-ligada*.

Dado que lo no-dicho así como el querer-decir se recorta siempre sobre lo dicho³⁵ podríamos “leer” en la rima asordina, en el despojamiento austero, en el ritmo visualmente irregular o intermitente de la ordenación versal y estrófica, en las *supresiones* sintácticas *no recuperables*, trazas (rastros) del inconsciente pulsional *desnudo para instrumentar* su aliento vital y, junto a otro(s), la experiencia de la piedad.

A este sentimiento puede corresponder el hermético tercer verso (“esta mujer que hicimos”), en el cual se introduce la primera persona del plural y un plano cifrado del hacer. ¿El plano representativo?, ¿el del poder hacer con palabras, por escrito? ¿Quiénes hicieron? Se plantea la interrogante sobre cuál es la identidad de ese sujeto colectivo: ¿se incluye al lector como partícipe del acto?, ¿se trata de un plural retórico que enmascara la ilusión de sujeto universal tras la voz del yo hablante?, ¿o, por el contrario, da cuenta de la complejidad de la construcción de sujeto que toda voz virtualiza? No se explicita qué ni quiénes. El sintagma “esta mujer” remitiría por contexto a la figura identificada a través de su nombre y el tratamiento de respeto: “Doña Fonsa”.

Podríamos concluir provisoriamente que, aquello de lo que el análisis se hace cargo en esta estrofa es de observar una relación, un ritmo establecido entre los dos primeros versos y el tercero: se registra una caducidad (*algo que se deshace*), y lo contrario: *algo se hace* (“hicimos”) a una “mujer”. Este *hacer* (contrastado, contradictorio) conecta retroactivamente con la imagen de “camino” (contrastada con la de “muro”), en tanto hechura, y también con la de finalidad que la preposición “para” semantiza (finalidad contrastada -como dije- con el *hacer* intermediario que el verbo predica: “instrumentar”).

Vuelvo a preguntarme, siempre tras la configuración de sentido: ¿acaso -en el paradigma- respirar y pensar no equivalen a instrumentar y a hacer? Si hacer fenomenológicamente es hacer contra una resistencia u opuesto, ¿no es semejante “instrumentar” -hacer poesía- al “desnudo”? Cuando “la matidez deviene norma” ¿qué dificultades encuentra la acción de respirar? Cuando “ya no (se) reconoce relaciones”, ¿cómo hacer para pensar(las)?, ¿para vivir(las)?

²⁹ Jean Cohen, 208.

³⁰ Tudor Vianu, *Los problemas de la metáfora*, 79.

³¹ J. Cohen, 208.

³² J. Cohen, 53.

³³ “Parafraseando a Adorno: en esa zona liberada por la praxis literaria se encuentra cifrada la liberación de la sociedad.” Gustavo Lespada, “Atar a la(s) rata(s): escritura palíndroma y producción literaria (a partir del cuento “Satarsa” de Julio Cortázar), *Esa promiscua escritura*, 68. [El texto parafraseado de Th. Adorno es *Teoría estética*, (1983) Barcelona, Hyspamérica, 333.]

³⁴ Th. Adorno, 59.

³⁵ Paráfrasis de la cita de Louis Althusser (*Lire Le Capital*) que retoma M. Pêcheux, 315.

La tercera estrofa es inaugurada por una imagen de fuerte tensión interna, implosivamente oximorónica. El adjetivo pospuesto, interguionado, pone énfasis en el destierro y su incongruencia: lo desterrado es una vivencia de arraigo a la tierra, una certeza de pertenencia a la naturaleza, bien afincada en quien la siente. La figura tendría un dibujo quiásmico: desterrado es lo que está arraigado. El verso siguiente, en yuxtaposición, da cuenta de un hacer que se ejecuta también *contra*, antagónicamente a la perturbación subjetiva: escribir. El sujeto del enunciado deja la marca de la enunciación como si quisiera por medio de ese desdoblamiento duplicar el valor simbólico de la escritura. Dos versos bisílabos, breves, parecen caer, repitiendo el sonido “br”/“tr”. (El simbolismo acústico los asocia al verbo “quebrar”.) Las palabras son: sombra/ o triste. *Instrumentan* el responso fúnebre. Aquí se da a conocer el sentido del verbo del título, junto con el darse a conocer del pesar, de la piedad humana, en su desnudez. Las dos palabras muestran la desaparición de la campesina venerable, y su fantasma: un sentimiento triste, la memoria de una tristeza, la sensación perdida de una fugacidad. Un sustantivo y un adjetivo igualados en papel gramatical por la conjunción, por la medida silábica, por la sonoridad.

y tal define nuestro límite

Ese es el *hacer* del escribir: llegar hasta donde la escritura puede. Ese hasta dónde es definitorio de “nuestro límite”, de cierta relación de distancias, de un reconocimiento de relaciones. Tal reconocimiento es verificable en el espacio de la lectura. El texto se consume en un punto virtual, fuera de la página:

*a cada paso tuyo me acumulo o se pierde
Ella.*

Los dos últimos versos apelan al destinatario, interpelan su práctica de lectura buscando ampliar el límite, buscando definir un límite más allá del *ahora*. Una lectura que salte el *muro* del ahora (cementerio o prisión). Una lectura en la polifonía de las personas del verbo: tú, yo, ella. El pronombre femenino singular de tercera persona, con mayúscula, insular en el último verso, destacado en el punto central del eje de simetría de la silueta, jerarquiza simbólicamente la figura honrada por los instrumentos desnudos del poema: el *aliento* (que según el giro idiomático se *junta*, se *acumula*), la emoción, la palabra.

Bajtin (Medvedev) -el estudioso de la *polifonía* es sabido que “dialogaba” con sus colaboradores en la obra teórica- asedió la instancia de la conclusión en el discurso artístico (*conclusividad*³⁶), afirmando que ella es un rasgo exclusivo de éste. No se le escapaba que lo no-dicho y la reticencia elaboran supresiones decisivas en la configuración artística del discurso. “Existe el recurso de no terminar de decir las cosas (*priim nedoskazannosti*) pero esta inconclusión externa hace que destaque aún mas la conclusión temática profunda”. Dichas reflexiones puede oficiar como pórtico a la hora de concluir este análisis. Primero porque eximen de pretensión de conclusividad “sustancial” (“de hecho, el trabajo científico no concluye jamás: donde termina una investigación, empieza otra”³⁷). Todo lo cual se aplica obviamente al trabajo hermenéutico. Y en segundo lugar porque permite situarse más específicamente en el terreno recorrido para desde allí intentar dar cierre a esta exposición.

Dado que el espesor del discurso poético se manifiesta en el ritmo en tanto “confluencia de diversos niveles de un saber tanto consciente (el saber sobre las reglas) como inconsciente (las pulsiones)”, y que el ritmo “va remodelando la materia verbal y coadyuvando” a la producción del resultado (lo que Noé Jitrik ha llamado “*emergente metafórico*”³⁸), he procurado aproximar productivamente el reconocimiento del ritmo al de dicho emergente. Su percepción -para continuar con la idea de Jitrik- es lo que permite “captar la errancia entre lo denotativo y lo connotativo”; una “itinerancia” que desplaza *límites* y multiplica *puntos* de encuentro en la pluralidad de voces consteladas por el discurso de la poesía. En este poema el término científico actualiza la mirada diagnóstica sobre el síntoma y, con ello, actúa como disparador de mundos entornales imaginarios: la figura del *pharmakos salvador*, sacerdote oficiante de la cura; el dios de la medicina y la poesía, Apolo -míticamente justiciero pero sobre todo purificador, vicario del oráculo délfico-, que tenía por emblemas contrarios y complementarios el arco y la lira. El uso metafórico del vocablo técnico “matidez” lo “desmedicaliza” al descontextuarlo y hace que su densidad semántica resuene en un ámbito polifónico que, si bien ya por intertextualidad poética, casi desde el principio, remitía al campo del “diagnóstico” de la declinación del mundo de la cultura en la que la voz lírica se inscribe (*Miré los muros de la patria mía*³⁹), ahora se expande en pluralidad de registros.

³⁶ M. Bajtin (P. Medvedev), 207-210.

³⁷ M. Bajtin (P. Medvedev), 208.

³⁸ Noé Jitrik: Seminario *Campos Discursivos*. FHCE, UDELAR, Montevideo. Mayo, 2002.

³⁹ Francisco de Quevedo (1580-1645): “De cómo todo avisa de la muerte”.

Registro médico, estilo oracular y, como decíamos, sugerencia conceptista, confluyen en los niveles no horizontales del discurso, trabajando por elusividad en la metaforización de un mundo agónico cuya alternativa vital está en el encuentro *afectivo* de la palabra y su destinatario. De la palabra y *sus plurales*. Por mediación de códigos compartidos cuyas reservas son rescatadas en los poros *alveolares* del pensamiento -aunque recónditos o escondidos, ventilados por la memoria y la invención verbal- en el espacio de una lengua poética construida sobre la(s) posibilidad(es) de reinterpretar.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. (1976) *Diccionario de Filosofía*. F.C.E., México.
- Adorno, Theodor. (1962) "Discurso sobre lírica y sociedad", *Notas de literatura*. Ariel, Barcelona.
- Ayuso, María Victoria y otras. (1990) *Diccionario de términos literarios*., AKAL, Madrid.
- Bajtin, Mijail (Pável N. Medvedev). (1994) *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Alianza Editorial, Madrid.
- Blixen, Carolina. (1987) "Macedo, Juan Carlos". *Diccionario de Literatura Uruguaya* T.II. Arca-Credisol, Montevideo.
- Boido, Guillermo. (1977) "Juarroz" (Entrevista). *Hispanamérica*. Año VI. Nº17. Buenos Aires. Carta a Juan Carlos Macedo; 28/03/1978 (fotocopia de original mecanografiado).
- Cohen, Jean. (1977) *Estructura del lenguaje poético*. Gredos, Madrid.
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1978) *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor, Barcelona.
- Ducrot, Oswald - Todorov, Tzvetan. (1979) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, México.
- (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós. Barcelona.
- Friedrich, Hugo. (1959) *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral. Barcelona.
- Fontana, Hugo. (1991) "Durar III, Resistencias". *Diccionario de la Literatura Uruguaya* T.III. Arca, Montevideo.
- Gombrich, E. H. (1999) *La Historia del Arte*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Hobsbawm, Eric J. (1998) *Historia del siglo XX*. Crítica (Grijalbo Mondadori). Buenos Aires.
- Horkheimer, Max-Adorno, Theodor. (2001) *Dialéctica de la Ilustración Fragmentos filosóficos*. Trotta, Madrid.
- Iser, Wolfgang. (1989) "El proceso de lectura". Rainer Warning, *Estética de la recepción*. Visor, Madrid.
- Jitrik, Noé. (1984) *Las armas y las razones*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- Juarroz, Roberto. (1980) *Poesía y creación Diálogos con Guillermo Boido*. Carlos Lohlé, Buenos Aires.
- Kristeva, Julia. (1969) *Semiotiké Recherches pour un sémanalyse*. Ed. Du Seuil, Paris.
- (1974) *La révolution du langage poétique*. Du Seuil, Paris.
- Laplanche, Jean-Pontalis, Jean-Bertrand. (1994) *Diccionario de Psicoanálisis*. Labor, Colombia.
- Lespada, Gustavo. (2002) *Esa promiscua escritura (Estudios sobre literatura latinoamericana)*. Alción Editora. Córdoba. Argentina.
- Macedo, Juan Carlos. (1974) *Durar*. Aquí Poesía, Montevideo.
- (1976) *Durar II, Referencial e Instrumentos*. Ed. de la Balanza, Montevideo.
- (1983) "Poemas sueltos". *Concurso Poesía 1982*. Arca, Montevideo.
- (1986) *Durar III, Resistencias*. Arca, Montevideo.
- (1979) Comentario Editorial. *Revista Compendio*. Vol.2, Nº1, Montevideo.
- (1979) Comentario Editorial. *Revista Compendio*. Vol 2, Nº 2, Montevideo.
- Martínez, Z. Nelly. (1977) "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica". *Hispanamérica*, Año VI, Nº 17. Buenos Aires.
- Migdal, Alicia. "Muerte del poeta". *Brecha*, 23/11/02. Montevideo.
- Nahum, Benjamín. (1996) *Historia del Uruguay 1903-1990* T.II. E.B.O., Montevideo.
- Oroño, Tatiana-Silva, Elder. "La eterna novedad es la vida que no acaba" (Entrevista a Juan Carlos Macedo) *La Hora. Espectáculos*. 7/7/86, Montevideo.
- Parrot, Louis-Marcenac, Jean. (1964) *Paul Eluard Choix de poèmes, documents, inédits*. Poètes d'aujourd'hui 1. Pierre Seghers, Paris.
- Pêcheux, Michel. (1990) *L'inquiétude du discours*. Textes présentés par Denise Maldidier. Des Cendres, Paris.
- Penco, Wilfredo. "Juan Carlos Macedo, poeta de permanencias". *El Periodista de Canelones*. 11/9/86. Canelones.
- Porchia, Antonio. (1978) *Voces*. Hachette, Buenos Aires.
- Puig, Salvador. (1980) *Apalabrar*. Arca, Montevideo.
- (1984) *Lugar a dudas*. Arca, Montevideo.
- Saint-John Perse. (1961) *Crónica*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires.
- Vianu, Tudor. (1967) *Los problemas de la metáfora*. EUDEBA, Buenos Aires.

Durar en la poesía¹

Tatiana Oroño

Afecto fue la respuesta de Juan Carlos Macedo a su “diagnóstico de derrota” como él decía, en jerga médica². (“Sin oportunidades,/ nos han dejado apenas;/ abrazo en vuelo;/ la acumulada en otros construcción/ de qué victorias?”) El afecto fue cura, medida de la salud, *pharmakos* salvador. (“Y no hay voz duradera sin afecto”; “Y (vano) es el esfuerzo, basta/ que el amor no muera”; “[...] un adentrarse cierto al conocer/ en el momento que golpea el afecto/ e ilumina”).

Su prescripción -la del afecto- en tiempos de fracasos colectivos, excedió siempre la medida porque el afecto trasciende al sujeto, lo excede. Así como la poesía³ excede su estatuto letrado cuando se hibrida con el discurso científico, con el coloquio, hasta con el cuerpo de un telegrama:

“la poesía ordena./ Las palabras en el límite del desorden/ desorden del afecto/[...] no termina el abrazo que uno a uno/ hoy me comprueba./ La vida son ustedes y termino lo perdido/ y nada empieza/ hemos estado juntos para siempre”.⁴

Porque la poesía está hecha para “seguir viviendo”, escribe. (“Habiéndome ocurrido una afición temprana por el aire/ por los pulmones llenos [...] decidí que la poesía debe seguir viviendo/ al paso del que pasa,/ en el mismo camino”).

Decía que le costaba trabajo escribir. Que le llevaba tiempo. El tiempo fue tema y eje de coordenadas (*Durar* es título común de toda su obra). Y el lugar, también (la *Poesía vertical*, de Roberto Juarroz, es referencia cardinal en su producción).

La problemática de tiempo y lugar en su caso no puede considerarse al margen de la historia, ni fuera del territorio material y simbólico de la dictadura uruguaya, sino en el contexto de desplazamientos determinados por ese período de inseguridades. (“Y nace repentino/ He ahí que puede confundirse la morada/ con un golpe de suerte/ [...] / se hace lugar vecino cualquier parte”⁵) El camino del exilio interior, el inxilio o insilio, fue el que tomó. Macedo “aventuró una forma de exilio, tal vez la más trabajosa, silenciada y atípica”⁶: en una pequeña localidad visitada por un solo tren -Migues-. Su obra no puede ser considerada aparte de esa peripecia oximorónica: la de ser un desterrado de adentro, implosionando hacia el “afuera” del Interior del país.

Respecto a los patrones de diáspora que introdujo la Doctrina de la Seguridad Nacional su opción iba marcha atrás. El período (1973-1985), caracterizado por la violencia del terrorismo de Estado también lo fue, en aspectos menos visibles, por la desruralización: “el centro del país pareció vaciarse”.⁷

En sus dos primeros años el país había perdido más población que toda la inmigración atraída en el siglo XX. Entonces, al tiempo que migraba al pueblo donde instalaría consultorio público y casa, iba escribiendo en su personal fe de bitácora: “Periferias”, “Gracia es noche de nadie”, “Pueblos: resistencias”⁸.

¹ Revisión del artículo publicado en *Separata Revista Noticias del SMU*, coordinación de Ariel Rodríguez, con el título *Hemos estado juntos para siempre* (Montevideo, 2004).

² Nos conocimos personalmente en 1980 integrando un Jurado de poesía en la Asociación Cristiana. ¡También hiciste diagnóstico de derrota! –fue su saludo. Antes nos habíamos leído en Ediciones de la Balanza.

³ “[...] la poesía/ informa de lo que no se ve/ de lo que visto no puede ser igual/ Por demás, orden exagerado [...]”, “Reglas de juego”, *Durar III, Resistencias*.

⁴ Texto de un telegrama enviado por J.C. Macedo a la Asociación de Escritores del Uruguay con motivo de la recepción a tres escritores que habían sido liberados (1984). (*La Hora*. Montevideo, 7/7/86, p.2).

⁵ “Poema 8”, *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo sobre ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez*, Cal y Canto, Montevideo, 2003.

⁶ Como señaló con acierto Wilfredo Penco: “Juan Carlos Macedo, poeta de permanencias”. *El Periodista de Canelones*. 11/9/86. Canelones.

⁷ César Aguiar, citado por Benjamín Nahum, *Historia del Uruguay 1903-1990*, T.II, 316.

⁸ *Durar III, Resistencias*.

La opción macediana enraizaba en la construcción de breves capítulos de una ininterrumpida reflexión mitopoética:

*“Nadie puede probarse pequeño o extranjero/ desde que el trazo absorbe o recupera/ el espesor sin fechas del paisaje // Tampoco sobra entonces la sorpresa/ Son hombres en silencio/ en sus lugares”*⁹

El lugar que su vida y su escritura elevaron a categoría de *Aleph* fue Mígues, espacio multitemporal, enmarcado en el presente perpetuo de los pueblos olvidados. A él se refiere en “Bases de acuerdo: fragmentos”: *“En Mígues, Arroyo Blanco, u otros pueblos, hoy, hay quienes desconocen que unos y otros existieron. Entre los tres ninguno se recuerda. Dicen que hoy, comprende a todos en la misma fecha; que es la misma historia. No es cierto. No es el tiempo, sino la duración en la poesía, el sitio de reunión posible.”* Se trata de duración en el afecto sostenido en el decir poético. En la conversación, puntualizaba que *durar* ya era vencer¹⁰.

El lenguaje no puede ser el mismo¹¹

La poesía de Juan Carlos Macedo articula una lengua fronteriza. Su realización verbal fuerza normas gramaticales, límites disciplinares, códigos nosológicos. La versificación, sentenciosa, disocia concordancias (género, número, tiempo verbal) para instaurar un decir de sabiduría que establece zonas disonantes, de fricción, con la lógica sintáctica y, muy probablemente, con otros niveles pedagógicos estratificados en el discurso aforístico, que aquí suena distinto. De sus máximas no se extrae una regla así nomás: *“Ninguna claridad rinde el presente”*; *“La dignidad no es un asunto personal”*. Aunque era riverense, nacido y crecido en la frontera con Río Grande del Sur, no me refiero a interferencias del portugués en la norma de su español.

Sino a algo distinto, a una asunción de la complejidad representacional, y de la vida misma, que trae aparejada una localización cultural de aluvión, trasiego y migrancia (*“Como la tierra la verdad no nace,/ es sólo un crecimiento que transforma/ así el dolor en casa:/ América Latina”*¹²).

La noción de frontera comporta la virtual movilidad de los límites y/o su transgresión. Si se entiende por “límite” la divisoria establecida jurídicamente entre dos soberanías o circunscripciones, la “frontera” sería la dinámica zona de interacción entre ellas. La “frontería, antiguamente sinónimo de frontera -como recuerda Abril Trigo¹³- indicaba también la acción de hacer frente, de construir, abrir”, y por lo tanto sugiere “más espacio que línea, más territorio que mojón”.

En “Márgenes”, texto del primer *Durar* (1974) hay una reflexión abarcadora: *“En ajuste de cuentas/ el tiempo no es variable adecuada/ pero el ascenso/ la frontera quebrada-incorporada/ Toda acción las incluye.”*

Trigo señala que el intelectual latinoamericano ha estado “desde siempre condenado a los márgenes de la episteme occidental”. Se desprende que ha sido siempre un fronterizo a los núcleos duros de pensamiento dominante, “pero del lado de adentro”. Desde la perspectiva periférica la inversión es, como en el mapa invertido de Torres García, la imagen vista al derecho: *“un instrumento de medida inútil/ el centro”*, escribe, en “Alba adquirida”, el poeta.

Es posible medir esta afirmación de un Macedo fronterizo, en lucha de recuperación y conquista simbólicas, confrontándola con un tramo, significativo, de su obra. No es casual que su proyecto editorial, incumplido a la hora de la muerte¹⁴, haya sido el diálogo poético con las pinturas “*polifocalistas*” de Manuel Espínola Gómez. Un diálogo no solo, como es obvio, interdisciplinario, sino tensado por una vocación de ir más allá del cruce entre dos lenguajes artísticos hacia la articulación de una *koiné* transdisciplinaria.

Una lengua franca “hablada” tanto por la recepción poética de la obra pictórica, como por la puesta en página de cada texto, su diagramación e incluso su lectura.

⁹ “Serenísimo paisaje encabezado”, “Entrada Libre: lecturas”, *Durar III. Resistencias*.

¹⁰ “La eterna novedad es la vida que no acaba”. Oroño, Tatiana- Elder Silva. *La Hora*. 7/7/86, 2-3: “Porque los otros ganaron y vos perdiste. [...] Y partimos de la base de que si nosotros duramos, ganamos siempre.” [Entrevista]

¹¹ Primer verso de “Reglas de juego”, *Durar III, Resistencias*.

¹² “Cambio de frente”, *Durar III. Resistencias*.

¹³ “Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera”, *Revista Papeles de Montevideo*, N°1, Trilce, Montevideo, 1997: 71-89.

¹⁴ Tras más de dos décadas de preparativos truncos, la edición contó con la colaboración del Dr. Antonio Turnes en oportunidad del homenaje organizado por Elbio Chítaro y Tatiana Oroño (Casa de los Escritores del Uruguay) al que adherieron: SMU, CASMU y la comunidad de Mígues (31/05/03).

Una “lengua”, en el caso de ese libro (de formato octogonal) en colaboración, articulada para registrar tanto el derroche como la máxima economía semiológicos.

Una lengua que redefine su adentro/afuera, códigos de pertenencia y su comunidad de hablantes. Me dentengo un poco en este ejemplo porque este objeto editorial, atípico, propone un tipo de lectura multívoca. Sus elementos entrecruzados interpelan un universo específico y genérico a la vez: el de “*los plurales*”, para decirlo con una expresión del propio poeta¹⁵. Es decir, un universo donde el espesor semántico de las pluralidades intra y extra-artísticas se conjugan e intensifican. Tal libro es el contrapunto de dos lenguajes dominados con maestría.

Pero también representa una utopía de recuperación o amasado de identidad, trascendida a experiencia de diálogo, por parte de dos uruguayos que transitan la segunda mitad del XX provenientes de generaciones sucesivas. El contacto fue en 1975, el obsesivo “Año de la Orientalidad”, saturado de marchas militares. Las “Sonoras siestas lejaneras” de uno repican en el “*De Arroyo Blanco en siesta*”, del otro. Ambas infancias pueblerinas junto con vivencias del campo y de la cultura campesina se muestran configuradoras de estructuras de sentimiento. Y tal vez, de lenguaje.

Excéntricos a su manera, los dos, tuvieron en común patrones lingüísticos no estándar, usos de la lengua que, supongo, debieron inducir a proyecciones, identificaciones, al recíproco reconocimiento. La escritura de ambos (porque el pintor también practicaba la escritura, incluso la artística) registra particularidades que, quien los escuchó hablar, vincula a sus realizaciones orales.

Creo no errar si afirmo que coincidieron en la importancia dada a la emisión de la voz, al discurrir conversacional, al logos reflexivo y también, al silencio. “*Vuelve el silencio a consumir su acto/ de vasto peregrino*”, escribe el poeta ante el cuadro “La luz, las distancias y las horas”.

Y aventuro la hipótesis de que aquellos comportamientos relacionales fueron marca de culturas rurales que ellos, Macedo y Espínola, actualizaron con esmero, a la vez que efectuaban sus propias reinscripciones en la bohemia de tertulia de café, en la gestualidad pública del foro o la asamblea, en el ateneo profesional. Tal margen de afinidades se registra también en los ángulos escogidos para fotografiarse juntos: de espaldas, a contraluz.

Como en una foto-provocación surrealista forzada a otra vuelta de tuerca. Escribe Macedo en las últimas líneas del libro: “*La poesía es experiencia de los únicos puntos a los que nadie escapa, lo común: los límites. Poesía, es decir, ni más acá ni más allá, sino en el límite, de lo que por su presencia, ya no tiene. Es ese límite de lo ilimitado, que constituye una duración*”.

Esa es la dimensión de lo fronterizo en la poesía macediana: su praxis del contacto, su apuesta los intercambios que la inscriben. Su escritura es un sitio “otro” donde las voces de los vencidos se congregan, se entrecruzan y existen, resisten al temporal, duran.

“*No son ojos en fuga./ Es lluvia, [...] no cae, distribuye/ los fundamentos que aún nos perpetúan*”¹⁶. Y en el territorio de la duración ofician movimientos, despliegan estrategias vitales. Allí donde están y son actualizan la prescripción de construirse, ser, cifrarse, para poder darse a entender, darse: “[...] *que nada puede darse / si no lo que hemos sido / lo que somos* [...]”¹⁷.

¹⁵ “¿De cómo en este punto sus plurales?”: “Acuerdo”, *Durar III. Resistencias*. Arca, Montevideo, 1986. (Comentario en: Oroño, Tatiana. “Discurso poético e insilio. De cómo en este punto sus plurales (Sobre la obra poética de Juan Carlos Macedo).” *Revista Hermes Criollo* N°6, Montevideo, Agosto-Noviembre 2003: 74-86.)

¹⁶ “Primero de enero de 1976”, *Durar III. Resistencias*.

¹⁷ “Del amor”, *Durar III, Resistencias*.

El último libro de poesía de Ricardo Pallares¹

Tatiana Oroño



El diseño de tapa de este volumen anticipa asuntos y puntos de vista que recorren el nuevo libro de Ricardo Pallares. Varias filas de capuchones de lapiceras y bolígrafos sugieren la estructura de un teclado virtual y esta imagen se superpone a la de un texto incluido en el poemario (“Arte y ciencia”) que, sin embargo, resulta diluido parcialmente a la vista. La superposición de planos, que vela y devela los signos escriturales, también vela y devela sentidos de ese título: *Las cajas del instrumento*. En traslúcido juego de aproximaciones, “las cajas” (lapiceras, teclado, texto) componen “el instrumento” (poesía, libro, vehículo de signos).

Los instrumentos del diseñador² -también poeta- demuestran aquí su plena afinación. Porque ha elegido una de las composiciones que mejor sugieren el asunto que ocupa la poética de R. Pallares o, mejor dicho, uno de sus asuntos, modular en este libro: el de los imprescindibles (tanto como imprevisibles) contactos/contratos de lectura.

Sin contactos (y ojo, que el texto no los facilita) no hay trato. Así, en esta tapa, el ojo sugiere cuál es el universo en el que hay que internarse: del facsímil interceptado por las teclas-capuchones casi el único verso que se deja leer entero, dice: “*lo que dice no es todo cuanto afirma*”. De ahí puede inferirse un paralelismo: así como en la imagen hay zonas de invisibilidad, en la poesía (habrá) hay zonas de indecibilidad.

¡Ojo! -parece decir desde la tapa este quinto libro de Pallares³: meterse con la poesía equivale a meterse en el palimpsesto, en “*ese doble mundo que nos lleva*”⁴, en el laberinto multidimensional. Pero hay que dar algo, a cambio. Hay que dar oído. Afinar la vista.

Es posible que alguna de *las cajas* del entendimiento humano, en contacto -y fricción- con estas zonas del decir/omitir, libere -y al liberar, revele- secretos donde reanudar la tarea colectiva de la poesía. Esa tarea, esa tentativa, esa prueba -la poesía-, *dura de roer*.

¹ Pallares, Ricardo. *Las cajas del instrumento*. Yaugurú, Montevideo, 2013

² Gustavo Wojciechowski (Macachín).

³ (2002) *El lugar del vuelo*; (2004) *Razón de olvido*; (2007) *Ceniza del mar*; (2010) *Amante geología*; (2013) *Las cajas del instrumento*.

⁴ Como ya escribía en “Encuentro” (*El lugar del vuelo*, 55).

En su libro anterior, *Amante geología*, el texto de cierre es justamente “Dura de roer”⁵, cuyo título acabo de glosar. En él se lee:

*ya soñaremos lo que no se nombra
moriría en el hueco de tus manos
mientras las cuerdas anuncian el canto*

*nada quedará en lo que perdura
lo sabremos un día sin querer
lo sabremos cuando no hagamos sombra*

*ya soñaremos lo que no se nombra
muriendo así en el hueco de las manos
cuando las cuerdas anuncien el canto*

La poesía de R. Pallares es poesía de la conciencia de los límites. Poesía del obstáculo epistemológico que representa ella misma. Poesía que no es coextensiva al sueño, aunque éste le ataña. (Ya que “el sueño” -así, entre comillas- es punto de partida, aliento en la travesía, y destino⁶.) Hay en estos textos algo de aquel desafío al todo o nada que lanza el marinero del viejo romance español⁷: “Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va”.

En Pallares no hay canción aunque sí hay desafío -o acaso invitación- a inclinarse al misterio que inviste todo lo que es mirado desde otro ángulo. Desde otros ángulos. A contraluz. Una invitación al plural de la mirada. Una convocatoria sin llamamientos. Quizá ese sea el sueño que alienta su escritura.

Mirar desde otro ángulo: antecedentes en el corpus de su obra

Resulta inevitable ir algo más atrás. Detenerse en la cita parcial de tres composiciones correspondientes a tres de sus obras anteriores.

a) “Cosas del oficio”⁸

*El centro de luz está en todos lados
el centro está en nubes blancas
muy altas/ en sus bordes negros contra el morado*

El “centro” aludido de luz está en todos lados, y también en los “bordes”. Hay difusión de la centralidad. Esa es la propuesta de mirada.

b) “No se sabe”⁹

*pero hay un silencio que me enumera
mientras dice y escribe
agua de luz sin sombra
sin umbral sin llanto
agua que no se sabe
luz que no se ve*

El hablante es “enumerado” (nombrado) por el silencio. Su nominación/ designación es elipsis, vacío de palabra. El hablante conjuga sus acciones en tercera: es como si fuera fantasma de sí mismo. Un yo difuso, difundido, desdoblándose, ¿desmaterializándose...? Un yo en forja de espiritualidad.

“Agua de luz sin sombra”; es luz sin opuesto, luz inconcebible.

“Agua que no se sabe” (hay un no-saber acerca del agua y un no-saborearla, un sin-saber y un sin-sabor del agua).

⁵ *Amante geología*, 89.

⁶ En el penúltimo poema de este libro, “Reflexión”, se lee “para que el arte solo tenga parte [...] hará de cuantas son sus muchas cajas/ una entrega al sueño [...]”.

⁷ “Del infante Arnaldos”.

⁸ *El lugar del vuelo*, 57.

⁹ *Ceniza del mar*, 69.

Hay un desconocimiento del agua, ese elemental símbolo de vida. ¿Es que acaso el poema previene contra el desconocimiento de la vida, de sus manantiales, sus cursos profundos? ¿O, por el contrario, pretende dar a conocer otra suerte de agua, otra suerte de vida?

“*Agua de luz sin sombra [...] luz que no se ve*”. Se trata de luz invisible. Luz imposible (en el mundo físico).

Ahora bien, en el mundo trascendido a construcción verbal tales imposibles fácticos son dichos y al ser dichos se producen: son. Son en la palabra, son símbolo.

c) “Como en la voz de Selva”¹⁰

*pero quedan las palabras
[...]
somos huérfanos
en caída libre hasta que volvamos a ellas
[...]
los poetas no quieren miel de hielo y roca*

Acá se expresa una poética. Hay confianza en las palabras pero, atención a la conjugación: dice “*volvamos*”. La confianza está puesta en una vuelta no solo individual. Está en un volver compartido “*a las palabras*”. Ellas maternarían una comunidad afianzada en el uso común. La pluralidad de usuarios fundaría la ciudadanía de los poetas; su auténtica, generosa, genealogía.

Leer otros ángulos. Rastreos, preguntas, conjeturas en torno al corpus de su obra

El Pallares poeta se da a leer no sin dificultad. Para su reconocimiento empecé por aspectos descriptivos tratando de abarcar toda la producción. Hice mi camino preguntándome y siempre que pude, respondiéndome. Lo que sigue da noticia de esa lectura.

Los términos luz, llama, jardín, flor, aire, vuelo, piedra, mar, abismo -y podría seguir- no comparecen en tanto referentes naturales, solo, sino que resultan invariablemente, además, entidades simbólicas que el hablante cifra en código místico y/o metafísico. (¿A la manera de la díada Natura-naturans/Natura-naturata de Leibniz?) Son elementos primordiales, remiten al origen, al principio en doble sentido: el inicio, el antes y a la postulación ética de la cual son investidos.

No hay sistema o tesis que se explicita pero hay marcas de una tesitura metafísica implicada radicalmente en la escritura. Un sustrato de presupuestos filosóficos con los cuales el subtexto dialoga permanentemente.

Se verifica cierto apartamiento del archivo letrado (humanístico y occidental clásico) y, en cambio, sí hay gestos de apropiación filiatoria en el campo de la poesía local (epígrafes, dedicatorias, intertextos). Marcas de un canon personal. ¿Indicios de aquella actitud apelativa que subyace al hermetismo del código? (A título de ejemplo el verso de Álvaro Ojeda: “*quien escruta carbón, diamante escruta*”¹¹. El cual enlaza en mi lectura con el martiano: “*Y todo, como el diamante, antes que luz, es carbón*”.)

Ostensible es el apartamiento de la poesía-canto. De la poesía-“canto y cuento”. De la confesionalidad. La propuesta, hermética, se solventa en la alusión elusiva, en la deriva semántica y el código múltiple. Hay un idiolecto Pallares. ¿Puedo pensar en un *ocultismo* Pallares¹²? Mi lectura registra un dar o un darse a entender vedado a los profanos. Es arduo el programa Pallares. Escarpado su tránsito. Exige iniciación. Hay marcas actitudinales que gravitan y pesan en el contrato lector.

“*un verso guarda un bien /en los duros adentros de su caja*”¹³

Pienso en ésta como en una lectura-peregrinación. Hay atributos del peregrinar que la acción de leer replica. Hay que suspender toda creencia (menor), seguir el camino trazado por el texto, esperar llegar.

¹⁰ *Amante geología*, 15.

¹¹ Que oficia como epígrafe (el tercero) a *Amante geología*.

¹² En “*Naturaleza oculta*” hay un particular juego de estribillos entre los cuales martillea el verso “*con la paciencia circular del humo*”, actitud que podría interpretarse como la que se requiere instrumentar por parte del intérprete (*Amante geología*, 27).

¹³ “*Arte y ciencia*” (*Las cajas...*, 49).

¿Cuál es el *programa* Pallares?

Veamos por lo metodológico: es metódicamente austero; con evitación de la melodía y atención alerta al poso conceptual, al atajo posreflexivo. Habría un currículum poético cuya doxa parece ser "*cierto no hay casi nada*"¹⁴, "*nunca se sabe el fondo*"¹⁵. (Pero ¡cuidado!, porque habría que agregar una restricción siguiendo sus propios planteos: al menos en lo tangible, lo inmanente, lo contingente, lo histórico..., enumero categorías porque no sé cuál sería la más apropiada en este contexto.

Es decir: no se trata de negaciones absolutas. Cabe la posibilidad de que se admitan eventuales certezas.)

Me pregunto si la persistente elusión referencial puede responder al proyecto de producir hecho poético "puro". Me refiero a la intencionalidad de, a lo Huidobro, crear un aparato, un *instrumento*, autónomo, paralelo al mundo de la experiencia y paralelo al mundo de la poesía (al uso), un instrumento de producción verbal de sentidos. O mejor, de semántica del texto.

Acá, los sentidos que atribuirá la interpretación -o mejor, los significados que emerjan en la recepción- tienen algo de acertijo, de apuesta al desafío. Algo numinosamente mántico. Los contenidos no están dados ni explicitados. (A veces podrían estar incluso siendo controvertidos¹⁶.) Están contenidos, absorbidos por la materia textual que apenas los deja entrever y los reabsorbe o encripta o encapsula. La materia textual guarda (¿en *cajas*?, ¿de seguridad?) los sentidos que no deja escapar.

¿Por qué?

¿Porque no hay -no existe propiamente hablando- "libertad" del sentido? ¿Porque el sentido -la interpretación, más ampliamente-, está ceñida a los patrones de una época, de un campo cultural, de un "*universo letrado*" (...a cuyos *bordes* el yo hablante nos ve marchar a los poetas con "*una piedra en cada mano*"¹⁷)? ¿Será porque el criterio, el juicio, la visión..., según este punto de vista, vienen encajonados en el canon? (Acá me siento obligada a remitir al texto "*Paradojas*"¹⁸.)

O acaso, yendo un poco más allá, ¿será que el contrato se establece en base a un desafío (o duelo) interpretativo porque la auténtica posibilidad de "libertad" según se recoge en esta ardua experiencia de recepción, depende radicalmente de la asunción efectiva del compromiso de cada uno con su lectura, con la interpretación de aquellas marcas que la van orientando?

Es decir: ¿no será que no hay otra libertad que la de arriesgarse a asumir una lectura abierta al misterio de una escritura de la otredad, cerrada al facilismo? ¿No será que, en asumir el riesgo de una lectura abierta a las posibilidades de revelación de un texto-otro, se cifra la entrega/conquista de sentido?

De allí podría inferirse que esa vicisitud, de este lado del texto, sería capaz de ofrecer una instancia de comunicación o comunión, una *común-uniión*, entre la voz textual y la otra, silenciosa voz receptora/receptiva (mi propia voz) en la percepción de lo desconocido. De aquello en lo que parece no se hace pie del todo. Y que se conoce así, más ciertamente por lo que no es. (Más por *vacíos* que por *plenos*¹⁹.)

Qué relación tiene la poesía de Pallares con la poesía pura de españoles como Aleixandre o Salinas, por ejemplo? ¿Quizá tiene/tendría antecedentes en los libros sapienciales o poéticos...? En ese caso el proyecto Pallares es tremendamente riesgoso. Tremendamente audaz y riesgoso. Supone ir contra el tiempo en que escribe y vive.

Pero a favor del ser que es.

¹⁴ "El traductor" (*Ceniza del mar*, 61)

¹⁵ "Es posible" (*El lugar del vuelo*, 41).

¹⁶ "*Nunca se sabe el fondo*" / "*Hay también un más allá del fondo*" o, en los términos de un posible debate intratextual: "*Nunca se sabe el fondo*" / "*Nada hay en los libros que no esté en el fondo*". Los "libros", es decir la escritura, ¿llega entonces a *lo que no se sabe*? Esto confirmaría mi hipótesis: la de una escritura poética que sondea lo desconocido/incognoscible; escritura que con su instrumento asedia un universo reacto al asimiento cognitivo (en lo que concierne a lo lógico-conceptual).

¹⁷ "Como en la voz de Selva" (ob.cit).

¹⁸ "*Entre los cata logos de academia / valen más los estuches que las lentes / [...] // duele la afilada ceguera y su ego/ que escande siglos con dos alfileres*" (*Las cajas del instrumento*, 57).

¹⁹ Estoy glosando el título de una de las secciones de *Las cajas del instrumento*.

Las cajas del instrumento, este libro

Primero corresponde una ojeada a las acepciones de los sustantivos que conforman el, en cierto modo, enigmático título.

“Caja” es recipiente que se emplea para guardar cosas; (pero también es) superficie que ocupa la composición de un texto en una página de un libro²⁰... //“Caja de resonancia”: cuerpo hueco que forma parte de algunos instrumentos musicales, como piano, violín, guitarra y refuerza resonancias. (Esta última acepción induce a la idea de que la escritura procura ser también ella caja de resonancia: contraseña, código compartido, clave de reconocimiento.)

“Instrumento” es objeto simple o constituido por varias piezas que se usa para realizar trabajos generalmente delicados y de precisión²¹.

Enseguida me detendré parcialmente en algunos poemas.

Pero antes, un vistazo a los títulos de las secciones (en tanto inductores de lectura y habida cuenta de que la poesía puede ser considerada, y este es un caso propicio, como la proyección del eje del paradigma sobre el eje del sintagma).

El libro consta de siete breves secciones: En los abismos del mundo; Las suertes y los misterios; Resonancias; Otoño en palabras del paraíso; Plenos y vacíos; Del azar y del destino; Oficios sin final.

Entre estos subtítulos, dos aluden a los asuntos medulares de la semántica del texto: Plenos y vacíos, y Oficios sin final.

Si retenemos estas formulaciones iremos provistos de una guía de reconocimiento de ciertas marcas de hechura verbo-simbólica. Para mí, claves.

Otros tres -Las suertes y los misterios, Resonancias, Del azar y del destino- apuntan en dirección a la atmósfera que tematiza el volumen: la del misterio de lo que, por desconocido, es aludido y aproximado, no develado, no puesto en pantalla. Aproximado sí, pero de un modo atípico, en ejercicio de un pensamiento que aborda de modo no habitual el asunto. Ya no es el escenario de la agnosis vallejiana, ni ninguno de los otros, menos emblemáticos, en los que lo desconocido es escrutado, asediado, desafiado por diversas lógicas. (Muy lejos estamos también de la formidable, e inolvidable, omnipotencia del Ulises del Canto XXVI, claro...)

Porque aquí hay otro paradigma al cual el pensamiento occidental no frecuenta. Hay un tema de fondo que acaso se pueda formular engarzando el título de uno de los poemas finales -“Pensar lo imposible”- con el de la última sección: Oficios sin final. Porque el empeinado ritual de estas páginas consiste en proponer y poner pensamiento en el yunque. Forjar pensamiento en el oficio de pensar en la fragua. Un oficio sin final, sin fin de fiesta, sin guirnaldas... *Pensar lo imposible* -que es el propósito mayor no declarado del yo escritural- es, si reúno los dos enunciados en conexión sintáctica: *Oficio sin final*. Una tarea paradójica. No de Sísifo. No de condenación.

Acaso, acaso, lo digo con precauciones, acaso de purificación. Y pienso en purificación espiritual laica. Algo así. En un patrón ético que se insinúa como actitud que llama a construir un sentido libre, a condición de ser liberador de ciertas modalidades de pensamiento que lo inmovilizan.

De la sección Resonancias, elijo dos textos que recuperan la vibración de dos poetas: “PP en los archivos” y “La casa de Julio en verano”.

El primero, en dos tiempos, evoca a Pedro Picatto (1908-1944), muerto en plena y dolorosa juventud. Poeta de *El ángel amargo*, de *Las anticipaciones*²², por trágica ironía libro póstumo. Inspirado y certero poeta, Picatto es un olvidado (“con los ateridos nombres de Pedro/ vino con ala morada y tan rota/ el ángel frágil de su gran olvido”).

²⁰ La acepción, sorpresiva por olvidada, quizá no sea sustancial. Pero tampoco me resulta indiferente el hallazgo pues, al referir a las cajas de tipografía antiguas, constela de datos entornales (¿acaso fantasmales?) el mundo de la difusión de la palabra escrita que es, justamente, el territorio en que estamos.

²¹ También me resultó amigable la acepción vertida por el diccionario en este caso, al caracterizar los trabajos instrumentados como “generalmente delicados y de precisión”.

²² *Las anticipaciones* (Palacio del Libro, Montevideo, 1944).

Hay puntos de contacto entre ciertos tópicos de Pallares y la estética de Picatto: aquí concretamente se actualiza -sesgada- la comunión con el ámbito del jardín (*"una áspera flor de ausencia"; "flores de amargo almíbar en la mano"*). Hay inevitables resonancias de la mística de San Juan: huerto, coto cerrado (*"con los heridos nombres de este Pedro / lento zumban las cancioncillas/ junto a una gruesa y vieja pared"*) y también de vuelo (místico), que aquí es vuelo *de ala quebrada* (Picatto se habría quebrado la columna vertebral).

En un acto de justicia poética Pallares le atribuye altura, elevación cualitativa estética y espiritual: *"con poesía bien volada"*. La poesía supera la quebradura del ala angélica. Se enaltece al *"solitario poeta y su ángel incandescente / frágil / lastimado / con agudos sueños en la encía"*.

Leeré fragmentos de "La casa de Julio en verano".

*las cajas tienen taquicardia al fondo
con sus sigilos que retumban bajo
por las jeringas para el suave alivio*

[...]

*con este calor y desacomodo
van al agua las cajas de inyección
como botes de juguete encendidos*

[...]

*van al agua las cajas de inyección
con el calor de su desacomodo
porque se oxida al fondo el ser del canto
no es medicina el misterio de las cajas
apenas es el vuelo de un latido*

El poema se hace cargo del sentido de la inyección de morfina en el cotidiano de Julio Herrera y Reissig. Morfina no es medicina: es aliento. Y aliento es poesía. Eso permite que las pequeñas miserias de la vida evocada desde la materialidad de los restos del que fuera su mundo doméstico -en torno al asfixiante calor del verano en ese mismo inmueble- se constituyan en tributo a quien dio tan alta poesía a cambio de tan poco. Julio no debe inspirar compasión sino gratitud, admiración.

No hay en él insuficiencias de un padecimiento de enfermo ni menoscabo de su virtud. (Desde su perspectiva el texto da otra vuelta de tuerca al concepto de "ciudadanía plena de los sanos" enunciado por Susan Sontag, contra la menoscabada de los enfermos.) El enaltecimiento de las cajas de inyección es, una vez más, justicia poética.

La poesía demuestra ser calidad de visión, posibilidad de convertir la compra al boticario en el valor de un solo latido más del corazón del poeta. La epifanía que *"devela el misterio de las cajas"* es *"apenas el vuelo de un latido"*: es decir, lo que fue capaz de hacer el poeta con aquel.

De la sección Otoño en palabras del paraíso, leo en "Una orilla sin el río":

*si ver en el río es sentir su noche
dónde será que termina el mirar*

[...]

nombrar la orilla para hablar del río

El texto sugiere una poética del desplazamiento ya que la mirada no termina. La pregunta es retórica o por lo menos, solo escala transitoria del pensamiento. Ella posibilita la comprensión de que en la parte es posible advertir, imaginar o simbolizar, el todo.

Por eso también, en "Arte y ciencia" (de la sección Plenos y vacíos) dirá, como ya señalé al referirme al diseño de carátula, que *"lo que dice no es todo cuanto afirma"*. No hay alusión parcial que no acarree algo más: connotaciones; correlaciones paradigmáticas: misterio y enigma: las cajas y sus contenidos.

"Paradojas", también de Plenos y vacíos, destila ironía:

*entre los cata logos de academia
valen más los estuches que las lentes*

[...]

*duele la afilada ceguera y su ego
que escande siglos con dos alfileres*

El efecto paradójico se apoya en la descomposición del vocablo “catálogos” en sus componentes léxicas: cata (ver) y logos (saber). El texto “apresa” en un estereotipo -el taxónomo de laboratorio-, regímenes de pensamiento que inmovilizan a éste como a un cuerpo pinchado en el insectario. Son regímenes de pensamiento que no permiten ver ni saber.

La figura de la paradoja (esa aparente contradicción que encierra una verdad) encripta principios de la filosofía hermética más antigua (hinduista y taoísta). Es elemento presente en la filosofía de Hermes Trimegisto (“*Todo lo que sube, baja*”; “*Arriba es igual que abajo*”²³) y también en los libros bíblicos donde más de una vez expliqué giros paradójales a mis alumnos (“*El que no tiene nada, lo tiene todo*”). Representa una forma de conocimiento anterior a los patrones occidentales y cabe relacionarla, entienden algunos, con aspectos de la actual física cuántica.

Como vemos, también en sus paradojas, “*lo que dice no es todo cuanto afirma*” este texto.

“Pensar lo imposible”, de la sección penúltima (Del azar y del destino), junto con “Oficios y poesía” y “Reflexión” de la sección Oficios sin final, pueden leerse como culminación de este libro.

“*empequeñecer una infinitud es un imposible*”- declara el primer texto aludido. (En el cual se reconoce la misma preceptiva del texto “Paradojas”.)

“*no hay sentido si todo vale*”- asegura el segundo. Y la afirmación puede leerse en relación adversativa respecto a la primera: puedo intercalar un “pero” instrumental entre ambas proposiciones. De donde: aunque cuente con el infinito éste no da patente de corso. Hay vigencia ética en todo escenario. ¿Y cuál sería el principio legitimador en el campo de la poesía? Está dicho:

“*solo hay poesía si siente y sigue / si en alta letra algo hay que se incinera*”²⁴

Todo empieza en el corazón y pasa por el sacrificio de lo que se incinera, lo que se quema, lo que por reducido no se ve ya, ni es dicho: el resto invisible e indecible de lo que en el origen fue “sentido”, vivenciado: sentimiento.

(Esto estaba ya postulado en “Encajonado jardín”²⁵: “*nada es sin letra al pie y sin ser deseado*”)

Por eso, “*para que el arte solo tenga parte / nadará la angustia de su instrumento / y hará de cuantas son sus muchas cajas/ una entrega al sueño y al que ya es su engaño*”

“Reflexión”, poema que estoy citando, se hace cargo de los términos titulares (cajas e instrumento) para vincularlos en el quehacer del arte al sentimiento, a sus correlatos vivenciales: “angustia”, “sueño”, “engaño”. Este último, en eco replicante, hace resonar el “engaño colorido” de Sor Juana. Y el simbolismo de la imagen juanina se aviene al tenor del texto, a su escéptico mirar desde un ángulo lateral a la acción motivadora de la reflexión. Escepticismo o distanciamiento pudoroso, no sé.

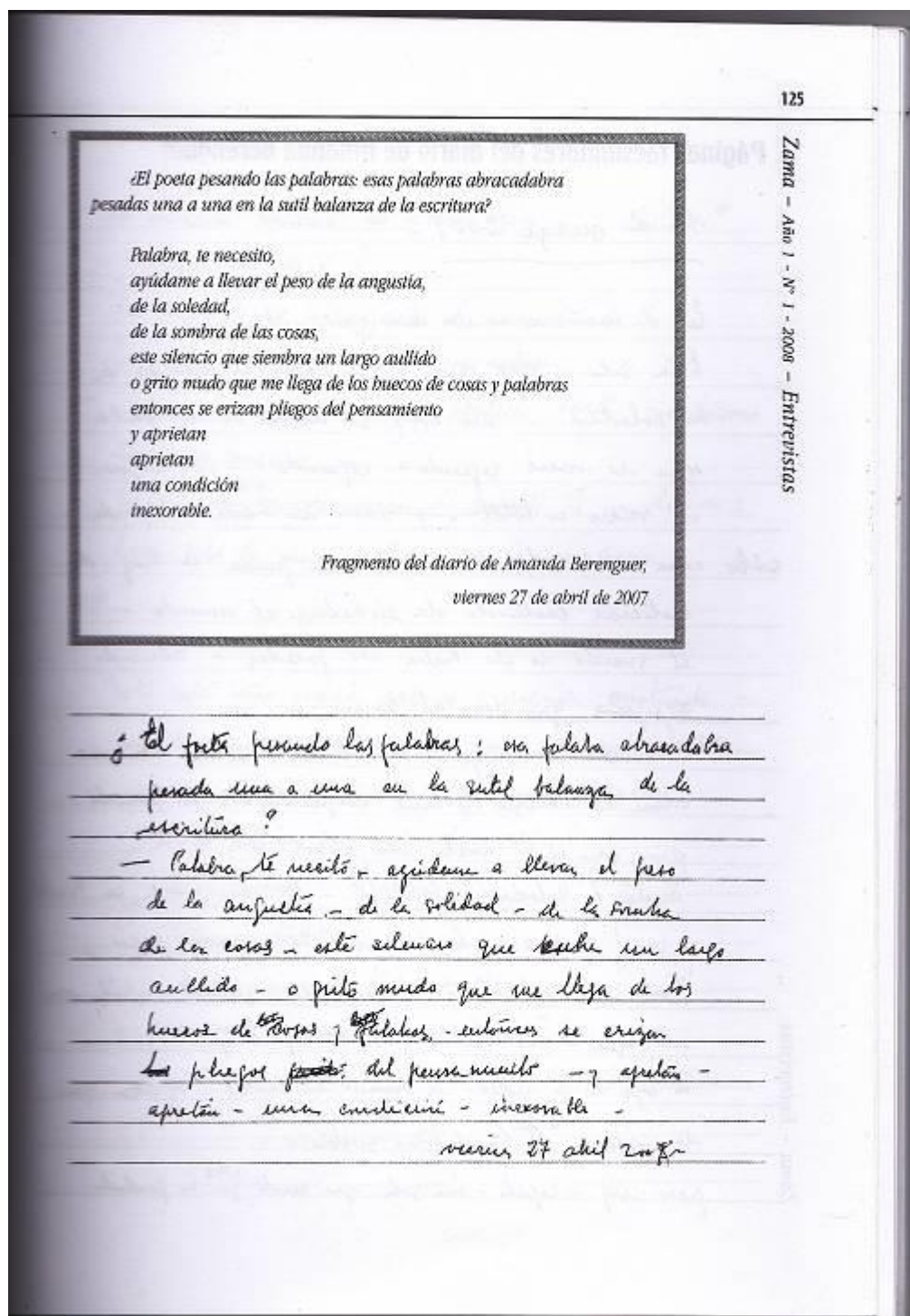
Lo cierto es que de todos sus contenidos y recursos (“*de cuantas son sus muchas cajas*”), lo que parece importar más en el arte de la poesía, es la entrega al sueño. Y ya dije que para mí el sueño que alienta en la poesía de Pallares es la convocatoria sin llamamientos al oficio sin final de pensar lo imposible.

²³ <http://www.oshogulaab.com/MISCELANEA/KYBALION.htm>

²⁴ “Oficios y poesía” (Las cajas..., 71).

²⁵ De la segunda sección, Las suertes y los misterios.

Páginas facsimilares del diario de Amanda Berenguer



Páginas facsimilares del diario de Amanda Berenguer

16 de marzo 2004 -

Es de mañana - un día gris infinito. -

Está solo es cosa seria - solo hasta la médula de
la soledad - así estoy en medio de esa "nada"
que se va re repando a repando ¿hay alguien?
el vacío es total - y nada me quiere responder. -

solo una radio absurda repite sin parar la voz de
noticias tratando de cubrir el mundo -
el sonido se da contra las paredes - abriendo
agujeros que dan al vacío. -

cuando el abrazo de la soledad - es tan pequeño
como el abrazo de una serpiente - que aprieta -
por aquellos hasta ahogarnos ?

Siento la soledad absoluta - & harto fuerza en Nada
¡ Qué poderosa la presencia del mundo vacío -

'Todo está' estético - vida - silencio - quietud - solo esto
está aquí - cuando me olvidamos la esperanza -

Se oye en la radio "el mundo en cuartos" ~~aparece~~ que
se oye "con conductores cuestionados. -

para vivir - repetir - tan solo que siento ^{que} he perdido

la novena misma de esta vida - ¿cierto?

dónde la dejó?

La soledad se encargará de enseñarla -

En tanto espero zapatas y ahora

ponerme a buscar a largo período hasta encontrarme

cuando mismo -

Están solo ^{la} ~~en esta serie~~ - repetido / ¿no cierran?

Están solo de escape y ahora - es una muy seria -

Solo esta buena podría seguir y seguir adelante -

no me puedo resolver en una fórmula - ~~esto~~

quiero que se trate de una bonda sensacional

Habría falacias para poder dominarla?

La soledad - la vida?

Una ~~en todos~~

Somos uno o todos en el universo?

Universo = un único "verbo"? -

Hoy es 1^o de abril 2004 -

Un día cruzado entre el sereno ^{calm} tranquilo y el otoño haciendo cálculos de tiempo. - Llamaré a esto - "estás en la paja" en desarrollo lento pero seguro - ¿hacia dónde?

Ah' se lo sabe - hacia un lugar que un espacio - entre los "fogates" saltados de San Juan - que vivís allá en Grecia en el camino que indica el aeropuerto. - "la noche de San Juan" - y la calefacción a todo gusto - (este año va ser casi imposible pagarla)

Pero volviendo al decible otoño - el despojado y deruido - aunque - finalmente caluroso - cuya luz es tan suave - exasperante disminuye que sofoca muchos sentidos naturales - y siempre se desvía - no hay duda - al de aparejando luz - ~~No hay duda~~ - Truena el tiempo en aire de "espera" ¿podríamos vivir sin tiempo?

¡Qué magnitud sagrada! hija de los Dioses que la reinventaron ~~el tiempo~~. - ¿No será que el tiempo los inventó a ellos? - a los dioses todos?