

## **Rosa de los vientos: matrices de escritura en la poesía contemporánea**

–Por Alí Calderón, reconocido poeta, editor, académico mexicano–

Entre los griegos, *kanon* era una vara de medir. Lo ejemplar. Para el crítico norteamericano Harold Bloom, un poeta fuerte, aquel autor digno de la canonización secular en una literatura, es quien genera escrituras epigonales, un estilo susceptible de ser imitado. La influencia es, según sus últimas elucubraciones, “un amor literario atemperado por la defensa” (*The Anatomy* 14). Es así que un poeta, ante todo, es deudor de una tradición y de una manera de leer. “La poesía mantiene vivo su pasado y lo trae a su presente” (*The Art* 16).

Un poeta hereda y aprende temas, procedimientos y una concepción de la poesía de sus maestros para, posteriormente, a través de un acto de malinterpretación creativa o amorosa defensa, tratar de constituirse él mismo en un poeta fuerte, un autor capaz de ejercer el *clinamen* y separarse de su tradición inmediata<sup>1</sup>. Su particular modo de separarse es, justamente, aquello que un poeta “aporta” a su tradición o, mejor, a su momento estético. En el *clinamen*, en la peculiar manera de alejarse de la norma, se juega la

---

<sup>1</sup> Harold Bloom explica que el *clinamen* es “la malinterpretación o equívoco poéticos. Tomo la palabra de Lucrecio, para quien significa una *desviación* de los átomos que hace posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía de su precursor para ejecutar un *clinamen* en relación con él” (*La ansiedad* 63). En una conversación entre los poetas españoles Pedro Larrea, Fernando Valverde y Harold Bloom, el crítico norteamericano explica con mayor detalle el concepto y dice: “Ese ‘Diluvio’ de defenderse uno mismo contra los logros del pasado ha estado presente en la cultura occidental desde el comienzo. Se relaciona con el hecho de que toda la cultura griega antigua está fundada sobre el concepto de *agon*. Es decir, ‘lucha’, lucha por el puesto principal, bien entre individuos, o bien entre el presente y el pasado” (84). Y profundiza: “la competencia se funda en un intento desesperado para evitar no tanto la muerte como el olvido” (85). Bloom abomina de la sociología de la literatura propuesta por Bourdieu pero pareciera que lo anterior está directamente vinculado con la intención que anima todo proyecto creador: la legitimidad cultural.

trascendencia de un proyecto creador, de una obra, de un estilo. Por algo nos recuerda Jeannette L. Clariond que “para pertenecer a una tradición hay que tener una voz propia” (12). El poeta débil o epigonal, el imitador, se pierde, naufraga, en las aguas crueles y sin piedad de la historia literaria. Se le condena al olvido porque está domeñado por aquello que Severo Sarduy llama “pulsión de simulación”. La pregunta en este punto es ¿cómo un poeta logra transformarse, dejar su condición de imitador y volverse fuerte en su tradición, es decir, influenciar la manera en que escriben otros autores y aún incidir en el modo en que se entiende el género?

En una reflexión distinta a la de Bloom, pero muy cercana a la noción de “amorosa defensa”, Roland Barthes dijo: “lo ajeno adorado me impulsa, me conduce a afirmar activamente lo ajeno que está en mí, el otro que soy para mí” (*La preparación* 197). Ese impulso es el que lleva a un poeta a asimilar su tradición y, al propio tiempo, a transformarla, a dotarla de algo nuevo, algo más<sup>2</sup>. Por ello, en *La preparación de la novela*, Barthes explica que “algunos autores funcionan como Matrices de escritura” (196), producen un modo de discurso imposible antes de ellos.

### **Ser contemporáneo**

El filósofo italiano Giorgio Agamben se pregunta ¿qué es ser contemporáneo? Se responde: “lo contemporáneo es aquello que fija la mirada sobre su tiempo percibiendo no la luz sino la oscuridad” (*Qu'est-ce que le contemporain* 19). Y aquí una hipótesis de trabajo: una manifestación de esa oscuridad es la ruptura de imagen de mundo que produce una

---

<sup>2</sup> ¿Qué es lo que se le aporta a una tradición? Milan Kundera, en *El arte de la novela*, piensa que la función primordial del arte es develar zonas inéditas de la existencia, “descubrir tal o cual posibilidad humana” (46). Alcanzar hallazgos espirituales. Se trata también, por supuesto, de construir nuevos vehículos de significación (o de recordarlos) entendiendo, con el Octavio Paz de *Los hijos del limo*, que “lo nuevo es nuevo si es lo inesperado” (10).

fragmentación del sujeto<sup>3</sup>. Agamben argumentará, asimismo, que lo contemporáneo es un espacio en vilo entre el “no aún” y el “no más” y recalca, para ser contemporáneos, la necesidad de volver a un presente en el que no hemos estado jamás. Sugiere que “lo contemporáneo encuentra su fundamento en una cierta proximidad al origen” (36) y que, ante todo, “la vía de acceso al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología” (37). Es el tiempo de lo post-utópico.

La poesía post-utópica, según explica el poeta brasileño Haroldo de Campos (2000), es una poesía del ahora (del tiempo actual, el *jetztzeit* benjaminiano), es “la aceptación de una historia plural (que) nos incita a la apropiación crítica de una ‘pluralidad de pasados’, sin una previa determinación exclusivista del futuro” (47). En materia de poesía, esa apropiación crítica de la pluralidad de pasados, reconstruir –o elegir– la tradición, no es otra cosa que emprender la arqueología del presente y de sus estilos, remover el pasado inmediato y distinguir las matrices de escritura, los nodos de los que se desprenden las tentativas de los poetas de hoy. Al glosar a Benjamin, Meschonnic dice: “el tiempo del ahora es el que rehace continuamente el pasado, lo olvida o lo redescubre según lo que busca un sujeto” (*Modernidad* 31). El poema, por otro lado, sería “el breve minuto de plena posesión de las formas” (158), “el cristal de la totalidad de los acontecimientos” (159)<sup>4</sup>. Ya

---

<sup>3</sup> Escribe Barthes: “Lo moderno es lo que deja ver, da a ver que el sujeto –el sujeto del lenguaje– está hendido, es esquizo” (214). Y más adelante: “La razón *moderna* es la complejidad de la red de enunciación, es decir, de los empleos, de los roles del *Yo*: complejidad en capas” (277). La poeta argentina Diana Bellessi, en ese orden de ideas, dice: “el yo se despliega en una vasta producción travesti de iconografías, es otro a través de sus máscaras” (17). El yo contemporáneo, fragmentado, dividido, anónimo, escindido, deprimido, desorientado debe encontrar maneras de explicar el mundo y relacionarse con él a través del lenguaje, establecer el “diálogo interior que dé cuenta de su división y desorientación” (Maulpoix, *Pour un lyrisme* 79).

<sup>4</sup> En una exégesis de la Tesis XVIII de Benjamin *Sobre el Concepto de Historia*, Michael Löwy escribe que “el tiempo mesiánico en el que se resume toda la historia de la humanidad no deja de recordar, literalmente, el concepto cristiano de *anakephalaisios*, “recapitulación”, que aparece en una de las epístolas de San Pablo” (*Aviso* 158). La pregunta en este punto es si no, a semejanza de lo propuesto por Benjamin, el poema del tiempo actual también es un centro de energía que condensa virtualmente la historia de la literatura y, al propio tiempo, las distintas maneras en que se lee la literatura. El poema, entonces, podrá ser entendido como

Eduardo Lizalde había definido la tradición poética como la suma de las experiencias técnicas de todas las épocas<sup>5</sup>. El poema, entonces, es un lugar donde, al modo de la teoría de la Resonancia Mórfica, están implícitos todos los modos de concebir la poesía en la historia de una sociocultura<sup>6</sup>. Lo post-utópico es la conciencia de esta virtualidad.

### **Matrices de escritura**

Dar cuenta de una poesía del “tiempo actual” sería imposible sin acercarnos a la noción de modernidad que, para Henri Meschonnic, no es sino “una función del lenguaje” (*Modernidad* 31). Según él, “lo moderno no es ni lo nuevo ni un carácter del tiempo presente, sino una forma-sujeto” (21). En la misma tradición francesa, Jean-Michel Maulpoix había escrito que “el poema produce al poeta. La figuración inventa su figura” (*Le poète* 211). En el telón de fondo de estas ideas está Rimbaud y de algún modo Harold Bloom. Esto se aprecia con mayor nitidez cuando el propio Meschonnic dice que: “si lo moderno es una función del sujeto, su sentido, su actividad, no es hacer lo nuevo, sino hacer lo desconocido: la aventura histórica del sujeto. Lo que permitiría retomar las oposiciones habituales entre la tradición y la invención” (31).

---

el punto donde convergen todas las posibilidades semióticas de significación, un espacio de semiosis total. Un tiempo virtual en que convergen distintos tiempos particulares.

<sup>5</sup> El poeta coreano Ko Un sostiene algo semejante al decir que “estamos llevando a cuestas la poesía contemporánea con sus más de 10 mil años de historia. Hoy en día cada poeta es libre de perseguir sus propios ímpetus poéticos que no se limitan a los temas de una época determinada... La poesía actual contiene el legado de todas las corrientes poéticas de todas las épocas” (“La poesía...”).

<sup>6</sup> David Peat, al explicar la teoría propuesta por el bioquímico Rupert Sheldrake, escribe que “toda materia está relacionada con un campo de memoria, que desempeña un papel activo en guiar la formación de estructuras y procesos. Bajo la acción de un campo mórfico, los átomos entrantes se dirigen en las direcciones apropiadas para que las moléculas se formen de un modo eficaz... De este modo, las moléculas, cristales, plantas y animales se desarrollan según su forma apropiada. En la ausencia de estos campos, habría demasiadas alternativas y contingencias como para que la naturaleza pudiese mostrar la clase de unidad en la diversidad, que se observa en las estructuras de la materia y cosas vivas” (188).

Vuelvo al eje del texto. En el tiempo de una poesía post-utópica es fundamental acentuar la historia de las diferencias de estilo, el derecho y la necesidad de ser diferentes, *otros* y no lo mismo. Y si participamos, y somos el resultado, de una pluralidad de pasados ¿cuáles son las matrices de escritura, las formas-sujeto, que han suscitado la poesía del presente?

Hay, en mi conjetura, por la influencia que han ejercido en el modo de entender actualmente el género, cuatro autores fundamentales que se constituyeron en eje modal de la poesía contemporánea. Procedentes de tradiciones diversas, con procedimientos, tópicos e intenciones distintas, Néstor Perlongher (Argentina, 1949), Efraín Bartolomé (México, 1950), Raúl Zurita (Chile, 1950) y Luis García Montero (España, 1958), durante los años ochenta y noventa del siglo pasado, publicaron libros que sirvieron como guía para poetas de la generación ulterior o, de algún modo, alcanzaron la máxima eficacia de expresión en su modo de construir la poesía. Son poetas fuertes, si no de su tradición, sí de nuestro momento estético en tanto podemos considerarlos matrices de escritura, poetas raíz de la poesía de hoy.

El crítico norteamericano Charles Altieri, en *Self and Sentivity in Contemporary American Poetry*, sugiere que hay presiones culturales que se manifiestan en quien aquí llamo Sujeto Modal (*Instancia de enunciación Locutor / Voz*) y que motivan sus elecciones formales individuales, lo cual apunta, por supuesto, a la existencia de lo que podría tipificarse como un “estilo de época”. Por ello dice Altieri que “al pensar que controlamos nuestras expresiones más sinceras, estamos propensos a ignorar qué es lo que habla a través de nosotros” (25)<sup>7</sup>. Hay entonces un estilo de época, una especie de poética implícita en la

---

<sup>7</sup> Al profundizar en las presiones culturales a las que se enfrenta un poeta y que perfectamente pueden determinar un posible carácter epigonal, Altieri explica que “al responder a las presiones culturales, los poetas

sociocultura, en la comunidad lectora, que modela la forma en que se escribe poesía. El crítico norteamericano detalla su concepto y explica:

hay verdaderos factores históricos y literarios oprimiendo la imaginación (...) Las presiones literarias aparecen a través de los predecesores o estilos más consistentemente combatidos o revisados en el trabajo del poeta; y las presiones históricas se revelan en los temas, los estilos, las situaciones enfatizadas así como en los medios elegidos para lograr la máxima eficacia de expresión. (38)

Los poetas que propongo aquí como raíz de la poesía contemporánea, de algún modo, escribieron desde la presión que su espacio de experiencia y el desarrollo de la poesía en español ejercía en ellos, la presión de las teorías literarias, filosóficas y sociológicas dominantes en su momento y, por supuesto, de las condiciones sociohistóricas particulares. Escribir con el peso de la tradición literaria, la historia de las ideas, la historia nacional y la coyuntura. Y la pregunta en este punto es ¿cuál es la respuesta de un poeta *fuerte* ante los peligros de la uniformidad e indiferenciación del estilo de época, de las escrituras epigonales, de la poesía del *uno* heideggeriano, entendida esta como la poesía de lo ya visto, lo ya dicho, lo ya publicitado?

Para dar respuesta al cuestionamiento, recorro a otro concepto de Altieri: la contrapresión. Explica que “mientras entendamos más la relación entre la presión externa y la contrapresión interna, seremos capaces de dar cuenta, de un modo más integral, de los logros verdaderamente distintivos de un poeta” (38). Este ejercicio de contrapresión pareciera vincularse con la *inventio* de la vieja retórica, con la noción de *ingenio* necesaria para resolver los distintos desafíos formales que se le presentan a un autor. Se trata, en realidad, de la capacidad de un poeta para construir no solo una voz propia o un estilo

---

se encuentran con fuerzas provenientes de las muy complejas filiaciones que tienen con la clase social, el canon y todo un conjunto de principios poéticos y sociales” (32). Abunda: “Los poetas están sujetos a presiones de su cultura, de situaciones personales, de los estilos que heredan y de las demandas inherentes a los contenidos, temas, que desean trabajar” (38).

reconocible sino, a partir de la conciencia de su tradición lírica y de su momento histórico, ofrecer una respuesta –para ponerlo en términos de Agamben– a la oscuridad de su tiempo. Es el modo de ejercer el *clinamen*.

### *Alambres*

El caso de Néstor Perlongher es singular. La tradición literaria lo presiona por dos vías. Por un lado, entiende el imperativo de combatir el coloquialismo latinoamericano que es ubicuo, que ha modelado el horizonte de expectativas del género, que ha vuelto a la poesía predecible<sup>8</sup>. El ejercicio de contrapresión es, por su puesto, urdir una poesía neobarrosa, neobarroca. En sus poemas, el español y sus muy variados sociolectos construyen un tejido lingüístico de gran complejidad. Además, la presencia del portugués y su sustancia de la expresión contribuyen a la confección de un *continuum* fónico detonador de la indecidibilidad en los planos semántico y lógico<sup>9</sup>. El sonido habrá de actualizarse únicamente en la sugerencia. Esto se advierte claramente en *Alambres*, publicado en 1987 pero escrito desde principios de los años ochenta. Ahí, explica Perlongher, “Se trata de

---

<sup>8</sup> El coloquialismo, vigente al menos desde los años en que Pedro Henríquez Ureña propagó la consigna estética de “escribir como se habla”, se convirtió en la *koiné* del siglo XX. Por ello, el poeta peruano Maurizio Medo explica: “Mientras el discurso heredado a los 60 y 70 (el coloquialismo, poesía cotidiana o conversacional, término acuñado por Roberto Fernández retamar) repetía una y otra vez los mismos procedimientos que le valieron para constituirse como eje modal, todos ellos carentes de sorpresa, hasta quedar reducido a una escritura saturada por el lugar común. Este tipo de discurso, temeroso de las zonas oscuras del lenguaje, que se esmeraba en no resultar nunca demasiado dificultoso, sea para la enunciación como para la interpretación de su mensaje, supeditándose al compromiso político y a ciertas categorías sociales, podría explicar de algún modo el surgimiento de la poesía neobarroca” (15).

<sup>9</sup> La regularidad estilística fundamental de Perlongher será la isoplasmia, las isotopías del plano de la expresión. El Grupo  $\mu$  explica que “hace falta dar un lugar a las isotopías de la expresión (sintácticas, prosódicas, fonémicas)” (34). En *Rhétorique de la poésie* leemos sobre estas isotopías: “en su sentido más general, están esencialmente manifestadas por un fenómeno de recurrencia, isotaxia e isopasmia. Estas deben definirse como la repetición reglada de las mismas unidades del significante (manifiestas o no, fónicas o gráficas) o de las mismas estructuras sintácticas (profundas o de superficie) a lo largo de un enunciado” (36). La sugerencia suspende el significado y reivindica el sentido según, lo entiende el filósofo francés Pascal Quignard rememorando a Anaxímenes: “Lo que se llama el sentido consiste en pequeños coágulos morales no pensados. Desarrollar el sentido –pensarlo– es destruirlo” (*Retórica* 183).

deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados y simultáneamente dejarse arrastrar por lo que llega” (*Prosa* 140). El ritmo es ese imán que convoca las palabras, según la formulación de Octavio Paz. Se trata de un ritmo que, por cierto, no rehúye, no le dice que no, a la música velada de la silva y al eje acentual en sexta sílaba. Por ello leemos en “Frenesí”:

El enterizo de banlon, si te disimulaba las almorranas, te las ceñía al roce mercurial del paso de las lianas en el limo azulado, en el ganglio del ánade (no es metáfora). Terciopelo, correhuelas de terciopelo, sogas de nylon, alambrecitos de hambres y sobrosos, sabrosos hombres broncos hombreando hombrudos en el refocilar, de la pipeta el peristilo, el roero, el intraurar, el tauril de merurio. Y el volcán, en alunadas ágatas, terciopelo, correíta de nácar, el mercurio de la moneda ensalivada en la pirueta de la pluma, blanca, flanca y fumóla en el brumulo noctural. El saurio, al que te dije, deslelicorreaba. descoloría, coloreaba, las errancias gnomosas, como flatos de goma o silicone afluentes en el nódulo del ganglio lenitar, róseo maravedí en carbunclo alzado, lo prometido por las mascaritas, mascaba, macaneaba la mazota. Campanuela de telgopor y el frunce de la “imitación seda”. Tildaban lentejuelas los breteles, esmirna, pirca de lapislázuli, caramelo, cortióla rompiamor el encaracolado calacrí. El alacrán de la ponzoña abisagrada como esputo, o carpiólo, rompiometió en el carrancudo lince de los senos plastificados el estilete, en la cartera la tronera de una ventana vigilante, el signo del acuario en el mangle movedizo, oleante, arde de las ardillas casi encintas la delicia de la mentirilla linguajar, lúpulo del burdel, pupila de éter. Corceía el lanzaperfumes su pesadilla de putos ondulantes, como olas u onduelas bandidejas, bandidas. carricoche en la reja, el espumar, en runa la inscripción (borradiza) del himen de la verja, el alcahuete paga el servicio de la consumición, ahoga en cerveza lo furtivo del lupanar, tupido, apantallado por maltrechas écuyères en caballitos de espinafre, la pimienta haciendo arder el sebo carnoso del ánade.

Después de un poema como el anterior, no resulta extraño que, en una entrevista de 1987 con el poeta peruano Miguel Ángel Zapata, Perlongher explique que su neobarroco es “mezcla de jergas que pueden proceder de cualquier parte (en *Maitreya*, de Sarduy, un *chongo* — chulo o bujarra del argot rioplatense — emerge en una playa caribeña), pasados por la soledad ambulante del exilio, interior o exterior” (285). Ese “proceder de cualquier parte” pareciera ser el fundamento y el distintivo de la poética neobarroca del argentino. Es el *disrafismo* que va más allá de la lógica del montaje y que fue definido aquellos mismos

años por Charles Bernstein<sup>10</sup>. El término proviene de la medicina y refiere, según Susan Schultz, “a una palabra usada por especialistas en enfermedades congénitas para dar cuenta de la fusión disfuncional de las partes embrionarias. *Raph*, literal, significa “suturar”. Así que *disrafismo* es un suturar mal” (24). Enikő Bollobás, al glosar a Bernstein, y ya en el terreno de la poética, explica que “todo lo que es inusual o irregular cuenta como *disrafismo*, haciendo al lenguaje visible en oposición a la transparencia del discurso” (10). Es la búsqueda para explicitar o poner de manifiesto la textura lingüística, los andamios, los procedimientos de construcción, las costuras y, esencialmente, la materialidad del lenguaje.

El *disrafismo* de Perlongher, la signatura sonora que lo caracteriza, el sujeto modal, no estarían completos sin referirnos a su carácter polifónico. En este trabajo entenderé la polifonía como “la idea de la presencia de varias voces en ciertos enunciados” (Nølke 130)<sup>11</sup>. Esto se observa, por ejemplo, en el poema que abre *Alambres*, “Rivera”.

“Pardejón significa el macho toruno que suele encontrarse en las crías de mulas, tan malo y perverso que muerde y corta el lazo, se viene sobre éste y atropella a mordiscos y patadas; que jamás se domestica, y cuyo cuero no sirve, porque los padrillos de las crías lo muerden a menudo; que no tiene grasa y cuya carne tampoco sirve, porque es tan pestífera que ni los indios la comen...; y los paisanos llaman pardejón a un hombre perverso”

Saldías, *Historia de la Confederación Argentina*

En las carpetas donde el té se vuelca, en esos bacarats  
Vencías pardejón? O dabas coces en los establos de la República

---

<sup>10</sup> En una entrevista que me concedió, Bernstein habla sobre este concepto y dice: “Imagina una poesía que proviene de la fusión de lenguajes incompatibles e inconsolables, formando *collages* frankensteinianos. En alguna ocasión, le di un nombre: *dysraphism*. El *dysraphism* es una fantasía de la poesía de las Américas (*Web*). El neobarroco. Más aún: una poesía barroquizante y consciente de su condición post-utópica.

<sup>11</sup> Estoy más cerca de la nomenclatura de Ducrot que de la de Bajtín. Sobre este enfoque, vinculado también con la lingüística escandinava, Hanning Nølke explica que “la originalidad de su aproximación reside en la escisión del sujeto hablante al nivel del enunciado mismo donde ha introducido una distinción entre el *locutor* y los *enunciadores*. El locutor es quien, según el sentido del enunciado, es responsable de la enunciación (es “ese que habla” en Genette). Puede poner en escena diversos enunciadores que presentan diferentes puntos de vista” (130).

## Cultura - Fundación Pablo Neruda

reducida a unas pocas calles céntricas – qué más–?  
coces a los manteles? aquellos que las chicas uruguayas se empecinaban en bordar?  
O era la tarde del gobierno con lentos trotes por la plaza  
Con el cerro copado por los bárbaros pasos de aya en la oscuridad  
Héroe del Yaguarón una historia que cante a los vencidos  
ellos se arrastran por las ligustrinas ocupadas acaso hay un linde para esta feroz  
profanación?  
Por qué Oribe no tomó Montevideo antes de que este amor fuera imposible?  
Mi muy querida esposa Bernardina:  
he perdido parte de la montura al atravesar el Yaguarón crecido  
te ruego envíes el chiripá amarillo y unas rastras;  
acá no tenemos ni para cachila, así que si tienes unos patacones  
me los mandas  
En qué cogollos andarás? mi ama, mi vecina  
Te entregarías a él, mi Bernardina? O a los muchachos de la Comisión Argentina, que  
miran  
con azoro cuando te beso?  
Sé que se urden a costa de mí infames patrañas dales crédito, algunas de ellas son exactas  
Hemos tenido con los unitarios relaciones muy íntimas  
Y si no los conociera tan de cerca, qué me uniría a ellos a mí, un gaucho bruto  
si fuera manso y no me diera corcovos en los rodeos  
Estamos sitiados, Bernardotte a dónde iremos  
después de esta película tan triste

Advertimos un Locutor, un autor modelo, que organiza el discurso. Es la inteligencia de construcción, la intencionalidad que, por ejemplo, decide citar *La historia de la confederación argentina* y utilizar el paratexto como símbolo. Ese Locutor emplea el monólogo dramático, un soliloquio. Decide iniciar con un endecasílabo sáfico. Construye al enunciador Rivera (Fructuoso Rivera) y configura, a través del apóstrofe, a un enunciatario, Rivera mismo, apodado “el pardejón”. Hay entonces un cambio de tono y de forma. Cuando el Locutor decide pasar de la *fictio personae* al discurso epistolar aparece el enunciatario Bernadette, Bernardina, la mujer de Rivera. Hacia los últimos versos, este nombre es motivo de un cambio de situación enunciativa. El enunciatario se traviste y se altera la propia identidad de la voz que emite. Ya no *habla* Rivera sino una especie de voz centrada en la reflexión histórica: “Estamos sitiados, Bernardotte a dónde iremos / después de esta película tan triste”. Bernardotte no me parece aquí el Bernardotte de las Guerras Napoléonicas, futuro rey de Suecia, sino el indicio del travestismo y de cambio de

contexto<sup>12</sup>. La película tan triste no es sino la referencia a los escombros de la nación, a la benjaminiana historia no redimida. La descomposición. Está podrida la historia de Argentina, la historia de los países de Latinoamérica, pero hiede también su coyuntura. Un poema como “Cadáveres” dará cuenta de ello.

No olvidemos que Perlongher, al propio tiempo, debe diferenciarse de los poetas neobarrocos a los que se adscribe como grupo en el campo literario. Comparte valores y *slogans* con ellos e incluso redacta el texto crítico fundamental que luego recogerá el *Medusario*, en donde uno de los puntos centrales es la censura al *yo*. Se trata, en el fondo, de una crítica a lo lírico y, más bien, a la idea de una poesía conversacional centrada en la anécdota y en un enunciador (que es siempre el sujeto del enunciado) poco complejo. Pero Perlongher miente. Es claro. Su poesía se distingue de otros neobarrocos justamente por la intensidad del *yo* en sus distintos niveles. Perlongher es un poeta de gran lirismo. Es un poeta de la urgencia interior.

Ay, en el quejido de esa corista que vendía “estrellas federales”  
Uy, en el pateo de esa arpista que cogía pequeños perros invertidos,  
Uau, en el peer de esa carrera cuando rumbea la cascada, con  
una botella de whisky “Russo” llena de vidrio en los breteles, en ésos,  
tan delgados,  
Hay Cadáveres

En la finura de la modistilla que atara cintas do un buraco hubiere  
En la delicadeza de las manos que la manicura que electriciza  
las uñas salitrosas, en las mismas  
cutículas que ella abre, como en una toilette; en el tocador, tan  
...indeciso..., que  
clava preciosamente los alfiles, en las caderas de la Reina y  
en los cuadernillos de la princesa, que en el sonido de una realeza  
que se derrumba, oui

---

<sup>12</sup> Henning Nølke desde la ScaPoLine explica que “la lengua misma puede construir muchos tipos de imágenes de sujeto hablante que corresponden a los diversos roles que es susceptible de jugar en su enunciación. Se distinguirán dos tipos principales: Locutor, que es una imagen del locutor en su rol de constructor de la enunciación (y por tanto de su sentido), y diferentes imágenes de él como fuente de los puntos de vista. Es entonces este Locutor quien construye la configuración polifónica de la que él mismo hace parte” (135). La Polifonía de Perlongher radica en la presencia de múltiples enunciadores en el discurso; múltiples puntos de vista (Rivera, la voz de reflexión histórica, la cita histórica) en el enunciado poético.

Hay Cadáveres

Si el ritmo es sentido, como sugiere Meschonnic (1970, 1982, 2014), la forma-sujeto Perlongher, su impronta, es la urgencia, la desesperación. Explica el crítico francés que “la temporalidad en el lenguaje, la materia rítmica de un sujeto, contiene mucho de la historia del sujeto, de su situación en su saber y su búsqueda, para ser repetible, y compartida” (*Modernidad*. 122). La urgencia del sujeto se advierte, por ejemplo, en el empleo de la anáfora, la persistencia de la isotaxia, en la rima interior (forma de isofonía) en que asoman la desesperación, los escombros y esa historia no redimida.

El lirismo de Perlongher está en su ritmo vertiginoso, en su desesperación frente a la historia. Pero el lirismo de Perlongher es también de carácter constructivo. Es la complejidad en la urdimbre del discurso: la intensa presencia del yo no es sino la *intensidad* de la enunciación y de la construcción del texto.

### ***Cuadernos contra el ángel***

El poeta francés Jean-Pierre Siméon ha dicho que, en la poesía actual, “la ley no escrita parece ser la de no pronunciar una palabra más alta que la otra; hace falta una fe en la poesía fuera de temporada” (22). La historia de la poesía del siglo XX es la historia de la lucha contra el canto y la grandilocuencia. La palabra sublime está pasada de moda, seguramente como consecuencia del abuso y el agotamiento de la estética del Romanticismo. Estamos en la era de la meditación, de la duda y la distancia crítica<sup>13</sup>. El propio Jean-Michel Maulpoix explica que, “cuando se hace crítico, el lirismo busca

---

<sup>13</sup> No por nada explica Octavio Paz que “a partir de *Une Saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se encuentra en la negación de la palabra” (Ollé Lapruno y Bradu 60).

constreñir la voz, siempre en oposición al exceso de *pathos* y de énfasis” (*Pour un lyrisme* 31). Lo pensó Zagajewski: esta es una época poco heroica. La época de las cosas que se dicen en voz baja. Pero la poesía no puede renunciar a ser poesía, quiero decir, a su historicidad, a ser la suma de sus posibilidades.

En 1554, Francesco Robortello redescubrió para la poesía de Occidente el tratado *Sobre lo sublime*. A partir de entonces, las ideas de Longino le dieron sustento a un modo de entender la poesía. Se trata del entusiasmo, el dios en nosotros, del que habló el *Strum und drang* en el siglo XVIII. El máximo voltaje lírico provocado por un poema. En 1948, Robert Graves publicó *La diosa blanca* y dotó de nueva vida a esta poética. Así, Adam Zagajewski, en su *Defensa del fervor*, habla de “las dos corrientes de la poesía del siglo XX (...) la corriente crítica, vanguardista, analítica y suspicaz, y la corriente (ésta con muchos menos adeptos) más bien reconstructora que destructora, más bien extática que sardónica, dedicada a buscar lo oculto” (57). El estilo alto o elevado, lo sublime, el fervor. Longino define este efecto del discurso como “intensidad ascendente” (31), aquello que “devasta como un rayo” (7). Pascal Quignard piensa que “lo sublime no conduce al oyente a la persuasión sino a la exaltación. El gran poeta o el gran prosista buscan la palabra extática. El lenguaje en su cima hace oscilar el *thauma* (el asombro, la admiración) y el *ekstais* (el éxtasis), y le procura al pensamiento la sensación de la luz” (*Retórica* 38)<sup>14</sup>.

De algún modo, el fervor es la tensión que impele las palabras, una particular “fuerza bajo la forma” (Derrida 44). Deleuze pensaba que “no se trata de reproducir o

---

<sup>14</sup> Pascal Quignard recuerda que “lo sublime es lo que sobresale, lo que tensa y se tensa como durante el deseo masculino” (39). Y Zagajewski pensará la poesía del fervor “como uno de los vehículos más importantes que nos trasladan hacia arriba” (26). Antonio López Eire entiende lo sublime como “un destellante y cegador relámpago momentáneo dentro del discurso” (149), de gran fuerza psicagógica puesto que lo sublime “sorprende, conmueve, convulsiona, entusiasma y pone en estado de estupefacción a quien con ello se topa y se precipita con fuerza irresistible sobre el lector o el oyente que no se espera ser arrebatado y arrastrado por tan impetuoso torrente” (153).



Estamos ante un poema que sustenta su efectividad en la compleja iteración de unidades a distintos niveles. Nos montamos en la música del heptasílabo. Si el ritmo es sentido, sujeto-forma, la recurrencia de heptasílabos acentuados hasta en tres ocasiones nos impone la intensidad. Hay una urgencia. Es el impulso que mueve las palabras y las tensa. Es una aceleración que se vale de la anáfora o la epífora, de la repetición de estructuras sintácticas para avanzar. Pero recordemos que “la prosodia es el rostro sonoro de la sintaxis” (Meschonnic, *Pour la poétique* 80) porque a lo largo del fragmento, del poema, del libro, nos encontramos con las isofonías, el juego aliterativo, los ecos, las asociaciones de sonidos (*qué derrumbe brutal de breves pájaros envenenados*). En Bartolomé, la aliteración recobra su dignidad. La exaltación de la violencia invocada en el plano del contenido, una elegía conmovedora y rabiosa, encuentra su correlato en la textura fónica del discurso. Fricativas, vibrantes múltiples y oclusivas sordas o sonoras que urden el tenso tejido textual y permiten la emergencia de la emoción.

Bartolomé escribe desde un lugar de enunciación muy claro: el deseo por alcanzar la gran poesía, la poesía con P mayúscula, la poesía vista en el espejo del Gran Otro que, desde el *movere* y el *delectare*, nos proporciona una idea más o menos estable de “literariedad”.

### ***Habitaciones separadas***

Luis García Montero publicó *Habitaciones separadas* en 1994. Con esta colección obtuvo el Premio Nacional de Poesía y el Premio Loewe, del que Octavio Paz fue jurado. Ya Nobel entonces, destacó sus versos diáfanos y al propio tiempo inteligentes. Escribió: “tono sostenido, poderosa nostalgia, emoción delicada que no alza la voz, poesía escueta, no ceñida” (*Habitaciones* 21). La importancia de este volumen, según creo, es que resume de

algún modo lo que se esperaba de la poesía en la España de aquel tiempo. Son poemas que codifican un horizonte de expectativas. Esta codificación de la poesía está vinculada con las ideas estéticas y la subjetividad que asociamos a *La Otra Sentimentalidad* (1983) cuyo discurso ya sofisticado conocemos bajo el nombre de *Poesía de la experiencia*<sup>15</sup>. Desde los años ochenta del siglo XX, esta tendencia, “la de mayor personalidad en nuestra lírica reciente”, dice Miguel García Posada, se convirtió en la norma poética. La poesía de la experiencia descansa sobre ciertas regularidades formales que han ejercido una gran influencia y se han incorporado a la poética no escrita, implícita, sobreentendida, de la España contemporánea. Se trata, en primer lugar, de un apego a los metros de la poesía culta: endecasílabos, heptasílabos y eneasílabos, fundamentalmente, que se convierten en el vehículo exclusivo de la dicción poética. El ritmo de la silva es el más socorrido. Hablamos de una poesía coloquial o conversacional, discursiva por supuesto, adscrita a un paradigma de imágenes concretas, más próxima a la meditación poética que a la urgencia interior del alto lirismo. No es una poesía de tono incantatorio sino, por sobre todas las cosas, se trata de poemas cuyo centro operativo está en la medida de la meditación, poemas en *sotto voce*. Ese no alzar la voz al que se refiere Octavio Paz. La poesía de la experiencia no aspira al máximo voltaje lírico, abomina la grandilocuencia, los lenguajes sublimes y halla su razón de ser en la mirada que descubre y reflexiona, en la construcción y búsqueda de pequeñas

---

<sup>15</sup> La poesía de la experiencia, bosquejada por Luis García Montero, tiene por fundamento “un tono de voz íntimo, el discurso de una persona dirigiéndose a otra” (*Confesiones* 176). Se trata de una poesía que gira en torno a “la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía” (186). En un texto que es, ante todo, una poética y una toma de posición, “Una musa vestida con vaqueros”, García Montero explica que la poesía de la experiencia es “la vuelta de los jóvenes a la realidad, asumiendo el tono de la verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana (...) Se perfila una recuperación literaria de la intimidad, abundan los temas urbanos, reaparece la voluntad civil, hay un gusto clásico por una poesía de dicción clara, con el vocabulario y los ritmos bien elaborados” (*Aguas* 69-70). Se trata, finalmente, de una poesía “cuyo protagonista no se representa a sí mismo como héroe sino como ciudadano normal, ciudadano que habla en el mismo lenguaje de su sociedad y que no se siente en la necesidad de inventarse un dialecto secreto” (74).

epifanías. La poesía de la experiencia fue oportuna. Dijo lo que tenía que decir del modo en que tenía que decirlo en el momento adecuado, el posterior a la dictadura. Dieron forma a la interioridad de los ciudadanos en una sociedad civil naciente<sup>16</sup>. *Habitaciones separadas* de Luis García Montero es, según mi conjetura, debido a la influencia que ha ejercido en otros poetas, el punto más alto de la poesía española de los últimos años<sup>17</sup>.

Los poemas de García Montero mantienen al lector en vilo. No se tiene bien claro si la identidad del sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado se sostiene en virtud de una pretensión fictiva o que, más bien, a lo Hegel, a través de hacernos creer en la falsa confesión, se instala en el orden de lo referencial<sup>18</sup>. El sujeto modal / voz de *Habitaciones separadas* no es particularmente problemático desde el punto de vista formal. La complejidad está en otra parte. En “Fotografías veladas de la lluvia” hay una voz meditativa que alterna o superpone planos temporales. Un adulto se recuerda niño. Al hacerlo reformula la realidad. Es la distancia crítica, el lirismo crítico de Maulpoix<sup>19</sup>. Esta es la temperatura que da unidad al libro.

---

<sup>16</sup> Esta es la verdadera función de la poesía, según piensa el poeta y crítico irlandés Paul Muldoon. Supone que, ante todo, “un poeta es necesariamente producto de su tiempo, es alguien que está tratando de explicarse a sí mismo en su tiempo; es a través de él que, de mejor manera, su época puede expresarse” (172).

<sup>17</sup> Presentes a lo largo de tres décadas, los autores de la poesía de la experiencia, llamados también “Generación del 80”, generaron una gran cantidad de escrituras epigonales, de imitadores. Los críticos, cuyo lugar de enunciación dependía del diálogo con las vanguardias, vieron en esta poesía una involución de carácter realista. Así las cosas, la poesía de la experiencia, de algún modo, dado su impacto y prestigio en la sociedad española, codificó la manera en que debían escribirse los poemas. Esta poética consagró su proyecto creador y, al hacerlo, instituyó, erigió y se instaló en una especie de lugar estético seguro.

<sup>18</sup> Luis García Montero ha defendido que la poesía es, sobre todas las cosas, un género de ficción. Supone que “la verdad sentimental y biográfica no basta para elaborar un texto poético (...) El yo biográfico necesita hacerse verosímil para gozar de vida poética, para existir como una realidad textual, por lo que es imprescindible un empeño objetivador capaz de transformarlo en personaje” (18). Y abunda: “la experiencia personal, por supuesto, es utilizada, pero de manera libre, cambiando ciudades y disfrazando cuerpos, a través de un proceso de elaboración que acaba transformando los datos históricos en sucesos líricos y el yo biográfico en personaje literario” (*Aguas* 20). En cualquier caso esa tensión entre lo fáctico y lo ficcional, más que autoficción, nos remite al terreno de la autonarración.

<sup>19</sup> En García Montero hay una crítica a la reproducción ideológica. De ahí parte su idea de lirismo. Según Maulpoix, el lirismo crítico poco tiene que ver con el discurso del fervor. Por eso escribe Maulpoix: “El lirismo de hoy es crítico. Crucial, directo, más desnudo que nunca al momento de presentar la forma del

O tal vez aquel coche  
que regresaba de los merenderos,  
estampa negra, temblor cerrado a combustible,  
persiguiendo la lluvia con sus faros  
entre los quitamiedos,  
en los recodos de la carretera.  
Oigo ahora su estrépito, el de un motor antiguo,  
y lo veo que cruza  
el bulevar de los sueños perdidos  
hasta que se detiene delante de una casa.  
Paseo de la Bomba, 18.  
Alguien abre la puerta.  
Los niños corren y desaparecen.

Esa misma voz que medita aparece en el poema más complejo e interesante de esta colección: “*Life vest under your seat*” en el que el Autor modelo o Locutor propone una superposición de enunciadores (voces) y tiempos que producen el efecto de la congestión anímica propia de una especie de *descort* contemporáneo<sup>20</sup>:

Señores pasajeros buenas tardes  
y Nueva York al fondo todavía,  
delicadas las torres de Manhattan  
con la luz sumergida de una muchacha triste,  
buenas tardes señores pasajeros,  
mantendremos en vuelo doce mil pies de altura,  
altos como su cuerpo en el pasillo  
de la Universidad, una pregunta,  
podría repetirme el título del libro,  
cumpliendo normas internacionales,  
las cuatro ventanillas de emergencia,  
pero habrá que cenar, tal vez alguna copa,  
casi vivir sin vínculo y sin límites,  
modos de ver la noche y estar en los cristales  
del alba, regresando,  
y muchas otras noches regresando  
bajo edificios de temblor acuático,

---

poema. Menos celebrante, menos cantante, menos orante, menos crédula, menos armoniosa, menos consoladora, menos poética que nunca, la poesía le planta cara a su tiempo. Más interrogativa, más inconexa, más rápida, heterogénea y prosaica, la poesía ha decidido bajar sus pretensiones y esperanzas” (*Le poète* 358).

<sup>20</sup> El *descort* es una forma provenzal en la que la discordancia lingüística y el habla en distintas lenguas son empleadas para referir el grado de afectación del hablante dada la decepción amorosa. En el caso de García Montero, este poema funciona como un cruce de tiempos y sujetos que recuerdan el discurso *anómalo* que popularizó Rimbaut de Viqueyras en el siglo XII, que “utilizó una discordancia lingüística que se correspondía con el tema referido, la queja de un amante por ser abandonado por su dama” (Hirsch 160).

## Cultura - Fundación Pablo Neruda

a una velocidad de novecientos  
kilómetros, te dije  
que nunca resistí las despedidas,  
al aeropuerto no,  
prefiero tu recuerdo por mi casa,  
apoyado en el piano del Bar Andalucía,  
bajo el cielo violeta  
de los amaneceres de Manhattan,  
igual que dos desnudos en penumbra  
con Nueva York al fondo, todavía  
al aeropuerto no,  
rogamos hagan uso  
del cinturón, no fumen  
hasta que despeguemos,  
cuiden que estén derechos los respaldos,  
me tienes que llamar, de sus asientos.

El Locutor, el Autor modelo, es la inteligencia de construcción que dispone al menos cuatro voces, cuatro enunciadores. Una azafata da indicaciones a los pasajeros. El segundo enunciador medita sobre el encuentro amoroso sucedido de Nueva York. Recuerda. Aparecen entonces las palabras de una estudiante, una muchacha triste, en diálogo con una cuarta voz, el desdoblamiento del enunciador que medita, voz en el pasado y en otra situación de comunicación. Cuatro voces. Cuatro posiciones. Cuatro tiempos. Cuatro isotopías y cuatro puntos de vista. De modo disruptivo, desde la discontinuidad, las voces se yuxtaponen en el poema. A veces sólo una cesura da cuenta del cambio de una a otra. La experiencia del tiempo y de la reconstrucción de una anécdota solo pueden ser expuestos desde la focalización múltiple. Se trata de un poema simultaneísta, una forma de cubismo<sup>21</sup>.

Luis García Montero nos recuerda que el poema no es sino una ficción que, a través del empleo de las distintas máscaras del *yo* que asumen la palabra, multiplicación de

---

<sup>21</sup> Sobre el simultaneísmo, Octavio Paz explica que “dentro de las grandes conquistas de la poesía moderna se encuentra lo que los críticos llaman el *simultaneísmo*. Es decir, la tentativa por insertar dentro del orden lineal y sucesivo del poema un orden espacial: la presentación simultánea de distintas realidades” (*Cuarenta* 79). Si la enunciación es ante todo un lugar, una posición, “*Life vest under your seat*” es la presentación simultánea de distintos espacios que conviven para construir, reconstruir, el relato de una historia amorosa quebrada por el tiempo y la distancia. Se trata de reconstruir una anécdota en este tiempo de la pérdida de *Imago mundi* a través de la discontinuidad. Respecto al procedimiento simultaneísta, Paz dirá: “la dificultad de un poema simultaneísta es muy grande. El poeta debe romper los nexos sintácticos y utilizar como forma de composición la yuxtaposición y el enfrentamiento de un fragmento con otro, de una estrofa con otra” (80).

enunciadores, intenta problematizar, reflexionar y acaso dar respuesta a la pregunta central de la lírica contemporánea: ¿qué se dice cuando se dice yo? No por nada el propio García Montero hace girar su trabajo todo en torno a esta cuestión y explica que

decir *yo* siempre ha sido un asunto complicado cuando se toma en serio la palabra *yo*. Y tomarse en serio la palabra *yo* es la mejor forma de tomar en serio las palabras, todas las palabras. Decimos *yo* y ponemos en juego lo que pensamos ser, lo que fuimos y ya no somos, lo que pudimos ser y nunca fuimos, lo que queremos ser o lo que seremos sin saberlo. Es un verdadero abanico, un desplegable que no tiene fin cuando sitúa la identidad en los laberintos del tiempo. Convertirnos en un espacio, en un *yo* y en un *nosotros*, nos obliga de manera inmediata a ser tiempo. (*Un lector* 10)

### ***Canto a su amor desaparecido***

Raúl Zurita es uno de los poetas más leídos de la lengua española y uno de los más reconocidos en el circuito de la poesía internacional. El crítico chileno Fernando Alegría (2007) escribió que su poesía es “un lugar de reunión y culto” (366). Desde el habla lírica piensa la historia reciente de Chile y propone su reformulación. Zurita, como el *Angelus Novus* de Klee, el ángel de la historia propuesto por Benjamin, vuelve el rostro para mirar el pasado: solo hay ruinas, restos. Nietzsche, supone que, ante ese pasado, no queda sino “merodear como un turista en los jardines de la historia” (Vattimo 96). ¿Cómo hacerlo? Cuestionando los acontecimientos, ofreciéndoles una salida lírica. Más Marcel Schwob y menos Auguste Comte. Freud lo explica en una carta del 12 de mayo de 1934. El destinatario es Arnold Zweig. Se lee lo siguiente: “Nos encontramos con el problema de la libertad del poeta frente a la realidad histórica. Ahí donde, en la historia y en la biografía, se abre una laguna irremediable, el poeta puede intervenir e intentar adivinar cómo sucedieron las cosas. Lo mismo sucede cuando la historia es conocida, pero muy remota y ajena al saber general” (23). Así, según Vattimo, en la conjetura de Nietzsche, “la pregunta casi

unánimemente rechazada, sobre qué habría sucedido si esto o aquello se hubiese verificado es justamente la pregunta capital” (96).

Lo anterior es muy relevante en el caso de Zurita. En 1985 publicó *Canto a su amor desaparecido*. Se trata de un libro singular que vuelve sobre la experiencia de los torturados en el golpe militar de 1973. El discurso está organizado por una inteligencia de construcción que elige la forma textual del testimonio<sup>22</sup>. Falso testimonio, aparente autonarración. Aparente y falso porque, como supone el *Medusario*, el yo “se transmigra esquizofrénicamente en los otros” (Echavarren, Kozzer, Sefamí 183). Así sucede desde las primeras líneas: ¿quién o quiénes hablan en el poema?

Ahora Zurita —me largó— ya que de puro verso y desgarro te pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?

La inteligencia de construcción decide que una pregunta detone el discurso de la voz testimonial: el enunciador Zurita, enunciatario de la interrogación. Esta voz, entonces, toma la palabra y asume la posición de torturado, de ¿sobreviviente? En la lógica de la autonarración, y valiéndose de la *enargeia*, pone ante nuestros ojos su testimonio:

Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, África

---

<sup>22</sup> Zurita ha explicitado en distintos momentos que su poesía participa de la autonarración, que se desprende de un poderoso vínculo con lo referencial. Escribe: “Yo trabajo con mi vida” (*Verás* 18). En otro momento: “Yo creo que llegué al fondo de mí mismo al volver sobre el 11 de septiembre, que no me lo sacaré nunca de encima. Esa mañana parto a la universidad a tomar el desayuno en la precariedad máxima, y como el Golpe comenzó en Valparaíso, muy temprano me tomaron preso” (28). Leemos, asimismo, que: “la dictadura y su sufrimiento no tienen remedio. Y esa pesadilla está en el fondo del Chile de hoy. Yo lo veo en el alma de los poetas y los artistas jóvenes, la poesía nacional no es precisamente feliz. Por eso creo que llegó el momento de no callar nada, de no reservarse nada. Lo que uno siente interesadamente, si es tan intenso, es que es compartido por muchos. En ese sentido un poeta es un portavoz” (29).

## Cultura - Fundación Pablo Neruda

y sudacas. Yo les canté así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor.

La inteligencia de construcción ha elegido echar mano de un tono testimonial. Un enunciador identificado bajo el nombre de Zurita será el Virgilio del lector en ese pasaje de la historia, en este momento del infierno. La elección del nombre Zurita se corresponde a la pulsión biográfica que apoyará el efecto de ilusión testimonial del discurso. Se trata de un guiño a la autoficción, a la “ficcionalización de sí o, mejor, a la proyección del autor en situaciones imaginarias” (Gasparini 297)<sup>23</sup>. El Locutor, entonces, decide dar la palabra a un nuevo enunciador, marcado visualmente por estar circunscrito a una especie de nicho que quiere, mediante una intención isomórfica (correspondencia de la forma de la expresión y la forma del contenido), semejar los espacios, los galpones de concreto, donde se detuvo a los torturados:

Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. Yo alcancé a oírte pero la luz se iba.

Te busqué entre los destrozados, hablé contigo. Tus restos me miraron y yo te abracé. Todo acabó.

No queda nada. Pero muerta te amo y nos amamos, aunque esto nadie pueda entenderlo. (p. 11)

---

<sup>23</sup> Todas las escrituras del yo están constituidas por una doble filiación: referencial (biográfica, testimonial) y fictiva. Hay entre estos polos una frontera difusa. Un espacio intermedio, un intersticio entre ficción y referencia que nos obliga a una lectura tensiva. Es una ambigüedad calculada que sucede en un espacio textual y de aproximación pragmática que Philippe Lejeune ha llamado espacio autobiográfico: “Las obras de ficción aparecen como fantasmas y proyecciones en el espacio autobiográfico” (Gasparini 299). El caso de la poesía de Zurita es singular en tanto escritura del yo. Ya Philippe Gasparini explica que “los temas relativos a la filiación, a la memoria colectiva y al luto caracterizan la escritura del yo contemporánea” (305). Es así que los enunciadores propuestos por un Locutor, más allá del efecto polifónico que producen, detallan también una subjetividad particular. El crítico marroquí Mokhtar Belarbi llama a este fenómeno del yo descentrado, alteridad-autobiográfica (*auto-alterbiographie*): “Estos personajes representan el envés del narrador, su contrapartida, y son proyecciones con un origen referencial real. (Villamía 46).

## Cultura - Fundación Pablo Neruda

Se trata de un enunciador percibido con una mayor implicación diegética. El Locutor da voz a los sin voz, a los torturados, les permite ofrecer su testimonio. Esto sucederá en el discurso con mayor intensidad. Hay una explosión de enunciadores que dan cuenta de su tragedia: no sabemos quién habla, indistintamente un hombre, una mujer, los arrasados por la historia.

—Sí, sí miles de cruces llenaban hasta el fin el campo.  
—Llegué desde los sitios más lejanos, con toneladas de cerveza  
—adentro y ganas de desaguar.  
—Así llegué a los viejos galpones de concreto.  
—De cerca eran cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos y olor  
—a pichí, semen, sangre y moco hendían.  
—Vi gente desgredada, hombres picoteados de viruela y miles de  
—cruces en la nevera, oh sí, oh sí.  
—Moviendo las piernas a todos esos podridos tíos invoqué.  
—Todo se había borrado menos los malditos galpones.  
—Rey un perverso de la cintura quiso lomarme, pero aymara el  
—número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó.  
—Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi  
—madre despellejándome a golpes.  
—En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos lindos  
—bajo la venda de los ojos.  
—Yo vi a la virgen, a Satán y al señor K.  
—Todo estaba seco frente a los nichos de concreto.  
—El teniente dijo "vamos", pero yo busco y lloré por mi muchacho.  
—Ay amor  
—Maldición, dijo el teniente, vamos a colorear un poco.  
—Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.

Estamos, evidentemente, ante un discurso polifónico. En la base de la polifonía, explica Dominique Rabaté, “se encuentra una indeterminación principal de la fuente de enunciación. No hay un lugar marcado en espera. El autor no está de antemano en su enunciado (...) cada sujeto es fruto de una dialéctica compleja de identificaciones, de tomas de la palabra en el sentido de que se adquiere una máscara” (*Vers une littérature* 47). Las muchas voces no son sino escombros, las ruinas de las que habló Benjamin en su novena tesis “Sobre el concepto de Historia”. Estas voces tienen la intención de redimir la historia,

de hacérsela entender desde el punto de vista del oprimido, del derrotado. “Una redención, ante todo, como rememoración histórica de las víctimas del pasado” (Löwy, *Aviso* 56). Ya Horkheimer decía que “es amargo ser desconocido y morir en la oscuridad. Iluminar esa oscuridad es el honor de la investigación histórica” (58). El Locutor de *Canto a su amor desaparecido* parece saberlo ya que lleva al extremo la emergencia de múltiples voces hasta que emplea la *sermocinatio* y hace hablar a los muertos, les devuelve la dignidad de la voz en el lugar mismo de su holocausto<sup>24</sup>:

Me derrumbé a tu lado creyendo  
que era yo la que me arrojaba.  
El pasto estará creciendo me imagino.  
En verdad me gustan más las  
piedras creí, no, el pasto.  
Creí que eras tú y era yo. Que yo  
aún vivía, pero al irme sobre ti algo  
de tu vida me desmintió.  
Fue sólo un segundo, porque después te  
doblaste tú también y el amor nos creció  
como los asesinatos.

Si el *yo* puede caracterizarse en el discurso como supone Mutlu Konuk Blasing, Zurita plantea no la desaparición del *yo* sino su complejidad en tanto enunciación pero también en lo relativo a la materialidad del lenguaje<sup>25</sup>. El estilo Zurita se caracteriza por la iteración sintáctica. Este poema no es la excepción (recordemos las diferentes formas en que aparecen *los viejos galpones de concreto o a las rocas y al mar y a las montañas*). Pero se repite no como un gesto estilístico mecánico, como una fórmula. Esta sintaxis y esta

---

<sup>24</sup> La *sermocinatio*, como explica Lausberg, es una herramienta empleada para la “fundamentación psicológica se sucesos históricamente reales” (*Manual I* 263) y, “en cuanto soliloquio, sirve para presentar los pensamientos íntimos de una persona” (*Manual II* 241). Se le llama también *fictio personae*. “Pone un discurso en boca de los muertos como tales” (426).

<sup>25</sup> Según Mutlu Konuk, “La figura del “Yo” lírico gobierna esta operación intencional: tropifica – “metaforiza”, mueve y motiva– fenómenos acústicos a manera de fenómenos significantes y viceversa. La brecha “entre” las operaciones sistémicas del sonido y del sentido –o del sonido como sensación auditivo-oral y el sonido como sentido– es el lugar del “sujeto”, un hablante, una voz audible” (29).

materia fónica proponen un sentido alegórico. Se repite para no olvidar, para enfatizar el reclamo de justicia. Se repite para redimir el pasado.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot-Rivages, 2008.
- Altieri, Charles. *Self and Sentivity in Contemporary American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI, 2005.
- Bellessi, Diana. *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires: Taurus, 2011.
- Bernstein, Charles. "Alí Calderón conversa con Charles Bernstein". Alí Calderón. *Círculo de Poesía*. Territorio Poético A.C. Web. 25 enero 2018.  
<<http://circulodepoesia.com/2018/01/ali-calderon-conversa-con-charles-bernstein/>>
- Bloom Harold. *The art of reading poetry*. New York: HarperCollins Publishers, 2004.
- . *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009.
- . *The Anatomy of Influence*. Pensilvania: Yale University Press, 2011.
- . "Entrevista con Harold Bloom". Pedro Larrea y Fernando Valverde. *Poéticas. Revista de estudios Literarios*. N°4, 21 de enero de 2017, pp. 81-95.
- Bollobás, Enikő. "In Imploded Sentences: On Charles Bernstein's Poetic Attentions". *Arcade*. Standford University. Web. 13 nov. 2015.
- Campos de, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 2000.
- Castro Gómez, Santiago. *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Zizek y la crítica del historicismo posmoderno*. México: Akal, 2015.
- Clariond, Jeannette. "La ruptura del canon" en Bloom, Harold. *La escuela de Wallace Stevens*. México: Vaso Roto, 2011.
- Deleuze, Gilles. "Peindre les forces" en Francis Bacon. *Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

- García Montero, Luis. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993.
- . *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-textos, 1993.
- . *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor, 2014.
- . *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, 2016.
- Groupe µ. *Rhétorique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- Hirsch, Edward. *A poet's glossary*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. México: Vuelta, 1986.
- Longino. *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- López Eire, Antonio. *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. México: FCE, 2012.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Le poète perplexe. En lisant en écrivant*. Paris: José Corti, 2002.
- . *Pour un lyrisme critique*. Paris: José Corti, 2009.
- Medo, Maurizio. *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Ecuador, Ruido Blanco, 2011.
- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Modernidad, modernidad*. México: La cabra ediciones, 2014.
- Muldoon, Paul. "Go figure". *Strong words. Modern poets on modern poetry*. (W.N. Herbert, editor). Northumberland: 2012.
- Nølke, Hanning. "La polyphonie et la ScaPoLine 2011: l'héritage benvenistien, nouvelles perspectives, avancées théoriques et épistémologiques". *Benveniste après un demi-siècle*. Paris: Éditions Ophrys, 2013.
- Ollé-Laprune, Phillipe y Bradu Fabienne, *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*. México. FCE, 2014.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Colombia: La Oveja Negra, 1985.
- . *Cuarenta años de escribir poesía. Conferencias en El Colegio Nacional*. CONACULTA, 2014.
- Peat, David. *Sincronicidad*. Barcelona: Kairós, 2001.
- Perlongher Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Quignard, Pascal. *Retórica especulativa*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2006.
- . *Pequeños tratados I*. España: Sexto piso, 2016.

Cultura - Fundación Pablo Neruda

Schultz, Susan. "Of Time and Charles Bernstein's lines: A Poetics of Fashions Statemens".

*Jacket* N° 14. *International Journal of Poetry and Poetics*.

Siméon, Jean-Pierre. *La poésie sauvera le monde*. Paris: Le Passeur, 2015.

Zagajewski, Adam. *En defensa del fervor*. Barcelona: Acantilado, 2005.

Zapata Miguel Ángel, Perlongher Néstor. "Néstor Perlongher: la parodia diluyente" en *Coloquios del oficio mayor. Inti. Revista de Literatura Hispánica*, N° 26/27, Estados Unidos, Otoño 1987-Primavera 1988.

## Cultura - Fundación Pablo Neruda

Alí Calderón (Ciudad de México, 1982) es poeta y crítico literario. Es Doctor en Letras Mexicanas por la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (actualmente Nivel I) desde 2013. En 2007 recibió el Premio Latinoamericano de Poesía Benemérito de América. Fue merecedor, en 2004, del Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde. Becario de la primera generación de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de poesía (2003-2004) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2009-2010). En 2014 recibió en China y en Estados Unidos el *Poetry East-West Award* por su trabajo como editor de la revista *Círculo de Poesía*. Es autor de los libros de poemas *Imago prima* (Universidad Autónoma de Zacatecas, 2005), *Ser en el mundo* (UABJO, 2008; Ediciones de Media Noche 2011), *De naufragios y rescates* (FIP Granada, España, 2011), *En agua rápida* (Valparaíso Ediciones, España, 2013), *Perseguir la sombra* (el suri porfiado, Argentina, 2015) y *Las correspondencias* (Visor, España 2015); de los libros de ensayos *La generación de los cincuenta* (Tierra Adentro, 2005), *Del poema al transtexto. Ensayos para leer poesía mexicana* (Caza Libros, Colombia, 2015) y *Piedras para una refundación* (Buenos Aires Poetry, 2017). Compiló el volumen de ensayo *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (Valparaíso Ediciones, España, 2014; Valparaíso México, 2016). Ha sido coordinador de las antologías *La luz que va dando nombre 1965-1985 20 años de la poesía última en México* (Gobierno del Estado de Puebla, 2007) y *El oro ensortijado. Poesía viva de México* (2009) editada por la University of Texas at El Paso, publicada y traducida al macedonio en 2015. Es fundador de la editorial y la revista electrónica de literatura “Círculo de Poesía” ([www.circulodepoesia.com](http://www.circulodepoesia.com)). Es codirector Círculo de Poesía Ediciones con sus sellos (Valparaíso Mexico y Visor Libros México). Actualmente es profesor del Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.