

**YO, RETRATO. AUTOFIGURACIÓN, (I)LEGIBILIDADES Y POESÍA LÍRICA.
LOS CASOS DE BORGES, C. FERNÁNDEZ MORENO Y GELMAN**

by

Sebastián Daniel Urli

B.A. in Literature and Linguistics, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011

M.A. in Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 2013

Submitted to the Graduate Faculty of the
Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2016

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Sebastián Daniel Urli

It was defended on

April 7, 2016

and approved by

John Beverley, Ph.D., Distinguished Professor, Hispanic Languages and Literatures

Juan Duchesne-Winter, Ph.D., Professor, Hispanic Languages and Literatures

Aurea María Sotomayor-Miletti, Ph.D., Professor, Hispanic Languages and Literatures

Dissertation Co-Advisor: Daniel Balderston, Ph.D., Mellon Professor, Hispanic Languages
and Literatures

Dissertation Co-Advisor: Julio Premat, Ph.D., Professeur des Universités, Laboratoire

d'Etudes Romanes, Université de Paris 8

Copyright © by Sebastián Daniel Urli

2016

YO, RETRATO. AUTOFIGURACIÓN, (I)LEGIBILIDADES Y POESÍA LÍRICA.

LOS CASOS DE BORGES, C. FERNÁNDEZ MORENO Y GELMAN

Sebastián Daniel Urli, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2016

This dissertation focuses on the self-figuration processes of Argentine writers Jorge Luis Borges, César Fernández Moreno and Juan Gelman. Its principal aim is to analyze the paradox of a “lyric I” who portrays himself as constantly fragmentary, yet underlines his status as an author by using autobiographical references and remarks about his poetic practice. I argue that the figure of the author is constructed by using two modalities, or (il)legibilities. The first one includes a series of fictitious biographical references (biographemes) that are neither the coherent image of the “self” nor a subject in constant dissemination, but that still operate within the notion of plot as a discordant concordance (Ricoeur). However, the figure of the author can also be analyzed by using theories of the image (Nancy, Didi-Huberman), ideas of language as immediate mediation (Agamben), and the ambiguity of the lyric (Culler, Combe). These all posit that poems and images can exceed narrative representation and even representation itself.

The first chapter constitutes a theoretical discussion that analyzes the main concepts associated with these two (il)legibilities, while the remaining three chapters focus on the poets.

In Borges’s chapter, the tension between the two (il)legibilities is shown through the construction of an ambiguous relationship of the lyric subject with Buenos Aires; through his self-figuration as a poet that desires to live different lives but limits himself to his own practice; and through a projection of his own image onto that of others.

In Fernández Moreno, the self-figuration process deals with the figure of his father (also a poet), and with the limits and possibilities that constant displacement in space, the inevitability of time, and irony impose on language.

In Gelman, the process oscillates between the need of the subject to criticize social injustice and his use of “fake” translations and a very personal poetic language to give account of dictatorship violence and of the disappearance of his son.

By enhancing and reshaping the notion of the author, this analysis deepens our understanding of the three poets and of the challenges that the image and lyric discourse pose to self-representation.

TABLE OF CONTENTS

AGRADECIMIENTOS.....	IX
1.0 INTRODUCCIÓN GENERAL.....	1
2.0 ¿AUTO? ¿BIOS? ¿GRAPHĒ? LA AUTOFIGURACIÓN EN EL MARCO DE LAS ESCRITURAS DEL YO: ENTRE EL AUTOR, SU DESAPARICIÓN Y EL GESTO	10
2.1 LEJEUNE: EL PACTO Y SUS (IM)POSIBILIDADES.....	14
2.2 OSCILACIONES IDENTITARIAS: ¿NARRO, LUEGO SOY?.....	19
2.3 EL AUTOR: ENTRE LA IMPOTENCIA Y EL GESTO	45
2.4 DERROTEROS DE LA IMAGEN Y LA LÍRICA: EL GESTO DE AUTOR COMO EXCESO VISUAL Y MEDIACIÓN INMEDIATA.....	61
3.0 BORGES	105
3.1 UN LUGAR ENTRE LA NADERÍA Y LA PERSONALIDAD.....	106
3.1.1 “Yo he logrado un atardecer y una aldea”: Buenos Aires y la latitud de los biografemas.....	110
3.1.2 El deseo resignado o la resignación deseosa: los biografemas melancólicos de un viejo no tan ciego.....	136
3.2 “DE UN YO PLURAL Y DE UNA SOLA SOMBRA”: EL ARTE DE PROLONGARSE EN OTRO	155

3.3	“PENSÉ EN UN LUGAR PREFIJADO QUE LA TELA NO OCUPARÁ”:	
	LA (A)SISTEMATIZACIÓN DEL EXCESO	189
4.0	CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO.....	207
4.1	DE LA INTIMIDAD DEL AEROPUERTO AL ARGENTINO DE	
	VUELTA: EL AUTOR EN TRÁNSITO	209
4.1.1	“A mí me fundaron dieciséis”: cruces entre lo íntimo y lo público	218
4.1.2	Sic transit gloria mundi: o el autor como gesto singular del movimiento	
	236
4.2	“AL VIEJO HAY QUE DECIRLO” O EL TEMOR A LA ENUNCIACIÓN	
	244
4.2.1	<i>Sentimientos</i> o la crisis autobiográfica	246
4.2.2	La conversación y la red: Baldomero, Amorim y César o la dedicatoria	
	de Quiroga	260
4.3	“PASANDO IMPUNEMENTE TU LÍMITE DE AGUA”: EL TIEMPO DE	
	LA IRONÍA.....	282
5.0	JUAN GELMAN	303
5.1	“SU SANGRE EN CUCHARITAS”: ENTRE “JUAN” Y “JUAN” Y LA	
	TERNURA RESISTENTE	305
5.1.1	¿Juan o juan?: del epitafio a la cucharita.....	312
5.1.2	Avatares del gelmanear: la resistencia del yo entre la ternura y la	
	derrota	330
5.2	SIDNEY WENDELL Y JOSE GALVÁN: LA TRADUCCIÓN DEL GESTO	
	347

5.3	GENEALOGÍAS DE LA INFANCIA O EL GESTO DE LA VIOLENCIA	
	EPISTOLAR.....	386
6.0	CONCLUSIONES.....	404
	BIBLIOGRAFÍA.....	412

AGRADECIMIENTOS

Escribir un trabajo de esta magnitud ciertamente lleva tiempo e implica un gran esfuerzo. Sin embargo, ese tiempo y ese esfuerzo no son nunca exclusivamente individuales, sino que involucran a muchas personas sin las cuales tal empresa no sería posible. En este sentido, y aún a riesgo de olvidarme algún nombre, quisiera utilizar estas breves líneas para agradecerles a aquellas personas que, cada una a su manera, contribuyeron a lo largo del proceso de investigación y de escritura.

En primer lugar, y sé que no se estila comenzar de este modo, quisiera agradecerles a los poetas que he trabajado por publicar sus obras, por darlas a conocer y compartir su propio esfuerzo y sus propias obsesiones. Y otro tanto vaya para los diversos críticos y las diversas filósofas que he comentado y sin cuyas ideas, incluso sin aquellas con las que disiento, no hubiese podido forjar las mías. Espero haberles hecho justicia o, al menos, no haberlos/las tergiversado demasiado.

En segundo lugar, quisiera agradecerles a mis dos directores, Dr. Daniel Balderston y Dr. Julio Premat por su infinita paciencia y confianza y por los diversos consejos que me han brindado. Asimismo, quisiera agradecerles a los miembros de mi comité, Dr. John Beverley, Dr. Juan Duchesne-Winter, Dra. Áurea María Sotomayor-Miletti por aceptar ser parte de este esfuerzo y por leerme con detenimiento aun cuando el tiempo escasea. Y también quisiera

mencionar al resto de los profesores y las profesoras y del staff del Department of Hispanic Languages and Literatures de la University of Pittsburgh (especialmente a Lucy), a la gente del Center for Latin American Studies y a los bibliotecarios de la Hillman Library que consiguieron libros no siempre fáciles de hallar. Mención aparte merece el Laboratoire d'Etudes Romanes, parte de la facultad de "Pratiques et théories du sens" de la Université de Paris 8 que me dio la oportunidad de realizar una co-tutela y un co-doctorado en esta prestigiosa institución.

Por último, aunque ellos van siempre primero, a mis afectos. A mi hermana Romina, a mi papá Daniel, a mi mamá Viviana, a mis abuelos (a su memoria), a mis abuelas, a mi tía Elisabeth y al resto de la familia que me apoyan y sostienen cada día. A mis amigos, tanto los del lado de acá como los del lado de allá, simplemente por estar: Lucas, Martín, Jere, Juan, Guille, Mariano, Fernando, Lucy, Adriana y Mariuxi, aunque la lista sigue. Y, por supuesto, a Beth por el amor cotidiano, por las sonrisas, por los mimos.

Creo en lo que dicen las palabras,

no en lo que son.

Por eso

me miento a mí misma.

(Irene Gruss, “La ficción”)

And worse I may be yet. The worst is not

so long as we can say “This is the worst.”

(King Lear IV, 1)

An expedient was therefore offered, “that since words are only names for things, it would be more convenient for all men to carry about them, such things as were necessary to express the particular business they are to discourse on.”

(Swift, Gulliver’s Travels III, 5)

1.0 INTRODUCCIÓN GENERAL

Este trabajo se inserta dentro de los estudios de autofiguración y de escrituras del yo que se han desarrollado considerablemente en los últimos años dentro del marco general de los estudios de autoría. Su objetivo, sin embargo, es más amplio y abarca cuestiones relacionadas con los límites y posibilidades que el lenguaje supone para la representación artística, en este caso literaria, y sobre todo para la creación de una figura de autor y de los múltiples gestos de autor que encontramos en los poemas. En términos precisos, este trabajo analiza la paradoja de un sujeto lírico que se construye de manera dinámica, al borde de la fragmentación o del desdoblamiento, y que, sin embargo, subraya constantemente su autoría/autoridad mediante el uso de referencias (auto)biográficas y reflexiones sobre su propia práctica y sobre los límites de su enunciación. Los casos de estudios que me interesan son los autores argentinos Jorge Luis Borges (1899-1986), César Fernández Moreno (1919-1985) y Juan Gelman (1930-2014), específicamente su obra poética, puesto que en ella esta paradoja del yo que insiste en presentarse como autor aun al borde de la disolución es muy fuerte. Al respecto, sostengo que la figura de autor de estos poetas debe leerse desde el cruce de dos modalidades principales, que he denominado (i)legibilidades. La primera se vincula con los conceptos de narración y de trama desarrollados por Paul Ricoeur e incluye un entramado de rasgos biográficos ficticios (los biografemas) que no permiten hablar del “ser” coherente y acabado de la autobiografía “tradicional” pero tampoco de una diseminación total y nihilista de la figura del autor. Dicho entramado se basa en una

concordancia discordante que, aun con contradicciones, permite vislumbrar rasgos que se repiten y que conforman un sujeto. La segunda (i)legibilidad es más compleja y la he desarrollado a partir de algunas teorías de la imagen (Nancy, Didi-Huberman) y algunas peculiaridades asociadas con la poesía lírica y el lenguaje como pura potencia de significar y como mediación inmediata (Agamben): se trata de una presentación de la figura del autor como un exceso que quiebra el relato entramado del sí mismo pero que aun así puede ser pensado y mostrado precisamente desde y contra los límites del lenguaje. Ambas (i)legibilidades, de más está decirlo, se tensionan todo el tiempo, incluyen dinámicas de figuración sí mismo-como-otro (Ricoeur) y presentan sus propias tensiones y contradicciones, lo que hace de la figura de autor uno de los conceptos más complejos de la literatura, concepto que no puede reducirse ni a la muerte del autor ni mucho menos a una firma editorial/paratextual o a una presentación coherente y transparente del yo.

Con respecto al corpus vale destacar la pertenencia de los tres autores a un sistema literario específico, el de la literatura argentina y a un contexto político que abarca casi tres décadas (desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los años ochenta). Si bien no me detendré en el contexto histórico, primero porque ha sido copiosamente estudiado¹ y segundo porque en los poemas que así lo requieran realizaré las explicaciones pertinentes, es necesario saber que se trata de un periodo de la historia argentina (y del Cono Sur) bastante convulsionado en el que se suceden varias dictaduras militares en pocos años hasta la vuelta de una democracia más estable y plena en 1983.

¹ Entre otros trabajos, y a modo de introducción, pueden citarse Romero (*Breve historia contemporánea de la Argentina*), Halperín Dongui (*Historia contemporánea de América Latina* y *La larga agonía de la Argentina peronista*), Terán (*Nuestros años sesenta*) o Vezzetti (*Pasado y presente*).

En lo que respecta al contexto cultural y, particularmente, a la poesía argentina de esas décadas, es necesario señalar la existencia de diversas tendencias o corrientes poéticas que retoman algunos movimientos anteriores. Así se puede observar en la introducción que Fondebrider escribe para su *Una antología de la poesía argentina (1970-2008)* que el derrotero poético argentino del siglo XX se inicia, como en otras partes de América Latina, con el modernismo, sigue, aunque los cambios nunca son bruscos ni simples, con las vanguardias históricas de los 20 y 30, con el surrealismo y el neorromanticismo de los 40, y con los poetas nucleados en torno a *Poesía Buenos Aires* y al invencionismo en los 50. En otro trabajo, “Treinta años de poesía argentina” Fondebrider, a partir del uso de múltiples fuentes bibliográficas, señala algunas características generales, aunque nunca conclusivas, sobre las décadas del sesenta y el setenta (el eje temporal central de mi corpus) que me interesa comentar.

En lo concerniente a los sesenta menciona que muchas de las características formales que se describen como patrimonio de esa década son por lo general de mediados de los cincuenta: “abandono de las formas fijas, métrica irregular, progresiva experimentación con la sintaxis, acercamiento a la lengua hablada” (12). También señala la influencia de slogans publicitarios, del cine y de los medios de comunicación y si bien reconoce el sesgo abiertamente ideológico de algunos poemas subraya la necesidad de no reducir toda la poesía del sesenta a una poesía explícitamente política.

En el caso de los setenta, Fondebrider, apoyándose en Ibarlucía, Avellaneda, Freidemberg y Kovadloff, señala la crisis del coloquialismo de la década anterior, patentizada en la premisa de que existe un conflicto entre el lenguaje conversacional y el de la poesía, como si estos ya no pudieran superponerse fácilmente. Esto deriva en el surgimiento de corrientes más cercanas al neo-vanguardismo, parte de cuya opacidad o alusividad se debe también a las

circunstancias históricas de terror y muerte perpetuadas por la última dictadura-cívico militar en las que dicha poesía fue producida. Pero también en corrientes neo-románticas (el grupo Nosferatu continuado luego en los ochenta por la revista *Último Reino*) que trataban de instalar, frente al coloquialismo de buena parte de los sesenta, la importancia de figuras retóricas y una relectura del romanticismo alemán. Fondebrider, por su parte, señala que “incertidumbre, desconfianza, abordaje oblicuo del discurso, enmascaramiento, fractura, desplazamiento de los grandes temas a la propia subjetividad, búsqueda de un centro ubicado fuera del entorno social inmediato” (20) son algunos de los temas que caracterizan a los convulsionados y violentos años setenta. Y yo agregaría, aunque eso también corresponde a parte de la década del 60, el exilio como circunstancia desde la que se escribe y sobre la que se escribe y que tendrá un rol fundamental en la poesía de Gelman.

Ahora bien, y ya señaladas algunas características generales del período que me interesa, quisiera realizar algunas precisiones respecto al recorte particular que he hecho, esto es, respecto a la selección de poetas en apariencia tan diferentes como Borges, Fernández Moreno y Gelman. Por un lado, la selección responde a criterios de interés personal: gusto e influencia de estos poetas en otros de diversas generaciones. Por otra parte, además de la pertinencia del contexto histórico en el que, y acerca del cual, estos poetas escriben, existen diferencias precisas entre ellos. Dichas disimilitudes no suponen, sin embargo, una imposibilidad de usar un mismo punto de partida teórico (los tres a su modo están dialogando con algunas posturas críticas y filosóficas sobre el sujeto literario y la noción de autor, aunque Borges y Fernández Moreno venían haciéndolo, con matices, bastante antes de los sesenta). Suponen y constatan, por el contrario, la complejidad de la figura de autor que los poemarios componen y, en cierto punto, cuestionan la imposibilidad de desprenderse por completo de una noción de autor que reclame cierta

autoridad/autoría sobre el poema (aun cuando dicha noción y dicha autoridad se funden en la ficción y en los juegos y vaivenes identitarios que esta inaugura y en los límites del lenguaje para representar la realidad). Asimismo, el hecho de trabajar el inicio y los años centrales del proyecto autofigurativo de Gelman y de Fernández Moreno frente a la parte tardía o final de Borges permite apreciar matices muy particulares.

Por ejemplo, el hecho de que la mayor cantidad de libros de poesía de Borges se publiquen entre 1960 y 1985 no puede reducirse a señalar la presencia de metros formales fijos y muy pulidos combinados con poemas en verso libre, despachados como más de lo mismo. Si bien es cierto (y Borges, o la figura de autor Borges, lo declara en algunos de sus prólogos) que aparecen una y otra vez los mismos elementos en sus poemarios finales (tigres, espejos, laberintos, la ceguera, etc.) eso no debe derivar en una homogenización de su poesía. Buenos Aires, por ejemplo, pasa de ser un elemento central de la figura de autor de los poemarios vanguardista de los 20, a ser un recuerdo y una evocación. La figura del viejo ciego y resignado se entrelaza con su correlato opuesto, la de un yo deseoso de otros destinos diferentes a los de la literatura y la proyección de los biografemas del sí mismo en otros es ciertamente una de las más complejas de la literatura argentina. En última instancia, que Borges vuelva a utilizar algunos metros clásicos implica una toma de posición frente a otras cosas que se estaban escribiendo en ese momento y eso puede producir, por contraste, poemas muy interesantes en lo que al retrato de sí-mismo-como-otro y del otro en tanto otro se refiere (aun cuando Borges repita algunos elementos o, justamente, porque sus poemas vienen a completar y a cuestionar un proceso autofigurativo iniciado años atrás).

En el caso de César Fernández Moreno, creo entrever un problema similar al de la poesía tardía de Borges pero en sentido inverso. Si el Borges de la poesía tardía puede verse reducido a

más de lo mismo, más de la producción “marca Borges” que ya conocemos, una especie de exceso y repetición (que se fundan en esa “marca”, en ese rasgo distintivo “Borges” que para los setenta y ochenta ya estaba instalada), en el caso de Fernández Moreno su poesía parece no ser lo suficientemente “Fernández Moreno” para escapar a la categoría de precursor de una época o de poeta de transición entre el invencionismo de los 50 y el coloquialismo de los 60, ni para dejar de leerse en relación a la figura de su padre, Baldomero. Sin embargo, el proyecto autofigurativo de Fernández Moreno es de una enorme riqueza e incluye desde la ironía sobre el ser nacional y los modos de enunciar propios de un habla porteña en *Argentino hasta la muerte* (1963) hasta el inclasificable *Conversaciones con el viejo* (publicado póstumamente), a mi criterio uno de los trabajos más notables y originales de la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX. Así, entonces, lo autobiográfico pasa a instalarse como un polo de trabajo central desde el cual cuestionar no sólo la posibilidad de un ser nacional sino, y asimismo, la posibilidad de un sujeto que dé cuenta de los límites del lenguaje y de su constitución en tanto sujeto que reflexiona sobre el tiempo, que deambula y se configura en la combinación de espacios público e íntimos y mediante una recurrencia compleja de (auto)biografemas familiares. El principal y el que me interesa por sobre todo es el del padre poeta y esto por dos motivos: primero porque entronca la poesía de Fernández Moreno en una larga tradición de desplazamientos entre un poeta y sus predecesores, aunque en este caso no se trata pura y exclusivamente de un padre simbólico, de un padre literario sino de la representación de la figura de su padre biográfico y biológico. El segundo motivo, estrechamente vinculado con el anterior, es que la relación con el padre en tanto eje central del proceso autofigurativo no aparece, al menos no tan insistentemente, en los otros poetas (en Gelman son la muerte de la madre y la desaparición del hijo quienes ocupan este lugar mientras que en Borges son los objetos y sujetos que se retratan y que forman parte de una

tradición literaria y filosófica más amplia) y es quizás lo que distingue el proceso de Fernández Moreno del de los otros dos y, probablemente, de la gran mayoría de los poetas argentinos.

Por último, en el caso de Juan Gelman, hay un trabajo específico con la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad y, más precisamente, para cuestionar la configuración de un sujeto y la posibilidad de una instancia enunciativa. Por supuesto que los tres poetas del corpus reflexionan sobre el lenguaje y sobre el hacer poético (son figuras de poetas las que construyen en sus poemarios). Pero en Gelman el lenguaje, sobre todo en los poemas de fines de los setenta, se presenta como una fuerza, y con una fuerza, difícil de asimilar por el sujeto lírico pero cuya violencia ayudará en su conformación. Central, asimismo, para el proceso autofigurativo es el hijo detenido-desaparecido, quien desde la ausencia-presente (presencia-ausente) del apóstrofe interroga al yo y desplaza su autorretrato a zonas mucho más ilegibles y por ende más potenciales en términos de (re)presentación.

También en Gelman encontramos otras dos diferencias que se vinculan con el hecho de que el análisis del corpus de este autor se inicia con parte de la obra temprana (aunque no se limita a ella). Esto es interesante porque a diferencia del caso de Borges y de Fernández Moreno, donde el énfasis recae en poemarios centrales o en el “cierre” del proceso, en Gelman lo que me propongo rastrear son algunos recursos que ya están presentes en los primeros libros, como la inclusión de un personaje de nombre “Juan” o “juan” (con las diferencias que esa mayúscula produce en términos estéticos e ideológicos en la figura de autor creada) y el recién comentado trabajo con la lengua y la violencia que esta ejerce sobre el sujeto que enuncia y se autofigura. La segunda diferencia es el trabajo poético con la traducción. Éste, si bien está presente en el proyecto ensayístico y narrativo de Borges (la traducción como recreación, como práctica literaria, o el uso de alusiones falsas) y en Fernández Moreno (la reescritura de textos del padre

en *Conversaciones con el viejo*) cobra en el proyecto de Gelman una centralidad que excede las reflexiones sobre la originalidad para volcarse de lleno en el tema de la autofiguración y su relación con la otredad y con el extrañamiento de la propia lengua como una forma de autoextrañamiento. En otros términos, este trabajo con las pseudo-traducciones permite extrañar el propio lugar de enunciación, extrañar la propia lengua y, en consecuencia, promover otras dinámicas de autofiguración que completan y cuestionan la de los primeros poemarios y que sirven como una transición hacia aquellos textos en los que la ausencia se erige en límite y, al mismo tiempo, en una nueva posibilidad de (re)constituirse.

Por último, lo que me propuse al colocar a estos tres poetas en relación, con sus semejanzas y diferencias, y aun a riesgo de homogeneizarlos bajo una misma perspectiva de análisis, fue mostrar que los tres son también escritores de los sesenta, de los setenta y de los ochenta, algo que muchas antologías de poesía argentina parecen olvidar al restringir los criterios o bien a fechas de nacimiento o bien a criterios establecidos con anterioridad o por fuera de los poemas. En otras palabras, criterios que señalan que se es de los sesenta o de los setenta porque los poemas ejemplifican una serie de características que se supone representan a esa época y que, como indiqué a partir de los trabajos de Fondebrider, son mucho más difíciles de determinar de lo que se cree.

No debe sorprender entonces que en el análisis de cada uno de los poetas no haya seguido parámetros cronológicos exactos. Más bien he buscado combinar poemas de los sesenta, setenta y ochenta que dialogan entre sí, que retoman y reescriben ideas previas y que muestran el dinamismo particular y siempre complejo de la noción de autor y de sus diversas figuraciones.

El trabajo se inicia, entonces, con un primer capítulo teórico que debe leerse, por lo menos, de dos maneras diferentes: por un lado, como una discusión teórica en derecho propio,

discusión que plantea las principales concepciones de la autofiguración, que describe en detalle las dos (i)legibilidades que me interesan y que inserta el tema de la figura del autor en un marco de discusión estético-filosófico más amplio en lo que se refiere al problema de la representación/presentación en el lenguaje y en la imagen y del sí-mismo como otro; segundo, como un hilo conductor teórico para los casos de los tres poetas. Y si aclaro que se trata de un hilo conductor es porque, si bien retomaré las principales ideas expuestas en dicho capítulo a lo largo de todo el análisis, cada uno de los proyectos autofigurativos presenta sus propias ideas y dificultades, de allí que en cada caso haya optado por combinar las ideas teóricas básicas con otras específicas al libro o poema en cuestión. Es mi opinión que no se puede ni prescindir de ciertas ideas teóricas y filosóficas ni reducir los textos a meros ejemplos de esas teorías, de allí que cada poema muestre y a la vez se resista a las ideas desarrolladas en este primer capítulo que, insisto, también debe leerse como lo que es: una discusión teórica.

Los siguientes tres capítulos trabajan algunos de los aspectos centrales de los procesos autofigurativos de Borges, Fernández Moreno y Gelman y, vale aclararlo, no pretenden clausurar otras posibilidades de lectura sino más bien motivarlas. Algunos de los capítulos presentan más subsecciones que otros, pero todos incluyen una introducción general en la que menciono algunos elementos bio-bliográficos imprescindibles para entender los biografemas que aparecen en los poemas. Asimismo, todos los capítulos presentan una primera conclusión parcial que recapitula las ideas desarrolladas en relación con ese autor en particular. Finalmente, la tesis se cierra con una conclusión general en la que se establecen conexiones y diferencias entre los tres procesos de autofiguración estudiados.

2.0 ¿AUTO? ¿BIOS? ¿GRAPHĒ? LA AUTOFIGURACIÓN EN EL MARCO DE LAS ESCRITURAS DEL YO: ENTRE EL AUTOR, SU DESAPARICIÓN Y EL GESTO

Desde la conocida y controversial definición que en 1971 diera Lejeune en su *Le pacte autobiographique* para quien la autobiografía es un “récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (14) o del estudio pionero de Georges Gusdorf (1956) para quien “the author of an autobiography gives himself the job of narrating his own history; what he sets out to do is to reassemble the scattered elements of his individual life and to regroup them in a comprehensive sketch” (35), los estudios sobre la autobiografía han cambiado considerablemente y han inaugurado líneas críticas nuevas en relación con esos intersticios en los que las autobiografías, al estilo de las definiciones de Lejeune o de Gusdorf, ceden terreno a textos ficticios que dan lugar a diversas combinaciones. En muchas de ellas, lo único con que a veces cuenta el crítico o la estudiosa de estos temas es con algún biografema “x” o con la figura de un yo o de un narrador que se presenta como escritor o escritora.

Esto ha acarreado múltiples preguntas que no se circunscriben exclusivamente al género autobiográfico justamente porque en la definición, o en el intento de esbozar una definición, de dicho género hay ambivalencias. Así, no sorprende que Olney, por ejemplo, se pregunte “What do we mean by the self, or himself [sic] (*autos*)? What do we mean by life (*bios*)? What significance do we impute to the act of writing (*graphē*)—what is the significance and the effect

of transforming life, or a life, into a text?” (6, énfasis en el original). Es desde estos interrogantes, desde los intersticios a que hacen referencia, y desde las zonas de hibridez que los mismos inauguran (y que pueden contar con una mayor o menor presencia de elementos biográficos “reales”), desde donde intentaré abordar el fenómeno de la autofiguración y su relación con la imagen y con la lírica.² Después de todo, y como el propio Gusdorf plantea al final de su artículo, existen vacilaciones, muchas de ellas enraizadas en la temporalidad que toda autobiografía intenta recapturar. Asimismo, hay una imposibilidad (¿constitutiva del género en cuestión, constitutiva de la identidad de todo sujeto?) de alcanzar una imagen final del yo, puesto que “there is never an end to this dialogue of a life with itself in search of its own absolute” y porque el creador, el artista (y, se podría agregar, toda aquella persona que escribe una autobiografía, o simplemente que escribe) “wrestles with his shadow, certain only of never laying hold of it” (48). Es en gran medida la radicalización de esa lucha con la propia sombra en tanto ajena y la sombra del otro en tanto propia una de las características de los poetas que analizaré aquí.

¿Pero desde dónde empezar un análisis que dé cuenta de estas diversas posibilidades de comprensión que circundan la idea, o la posibilidad, de una figura de autor en un proceso de autofiguración? ¿Y cómo distinguir, suponiendo que tal empresa sea posible y hasta deseable, dicha(s) figura(s) de aquella(s) que producen las autobiografías “tradicionales”?

En una primera instancia quizás resulte necesario ampliar un poco más la primera definición de Lejeune ya que trae aparejada, a veces de modo consciente de parte del autor, aunque no siempre, toda una concepción pragmática y genérica de la autobiografía que resume

² En este trabajo usaré autoficción y autofiguración como sinónimos, aunque vale aclarar que el primer término implica, a mi entender, un campo más amplio, la ficción del sí mismo, la cual no necesariamente deriva en la creación de una figura, por ejemplo, de escritor o de lector. Para un debate más amplio pueden consultarse el libro de Gasparini o la introducción del de Premat.

algunas de las nociones y expectativas de lectura centrales de este tipo de texto y los problemas propios de toda distinción rigurosa. Aunque no sea más que como una introducción a o un punto de contraste con algunos de los estudios más desafiantes y/o contemporáneos del tema, la definición de Lejeune, revisitada varias veces por el propio autor en diversos textos, se constituye en un punto de entrada fundamental.

Por ende, el derrotero de este capítulo se iniciará con algunas precisiones sobre dicha definición para pasar de inmediato, en una segunda sección, a algunas revisiones y críticas acerca del estatuto del sujeto y de la narración en tanto configuradora/desfiguradora del yo en el discurso autobiográfico y el rol de la trama en dicho proceso. Estas zonas problemáticas que no pueden ser reducidas a una definición genérica única ni a un pacto pragmático de enunciación “claro” anticipan y en cierto modo dialogan con la autoficción y con su estatuto ambiguo. De ahí que en este segundo momento también reflexione sobre el estatuto problemático de la relación sujeto y narración y del rol de los biografemas en dicha relación, a partir de algunos aportes de Arfuch, Catelli, de Man, Eakin, Gasparini, Molloy, Robin y Rosa en lo que concierne a la autobiografía y la autoficción pero también Ricœur en relación a la trama y su peculiar modo de entender este concepto aristotélico.

En un tercer momento trataré de pensar qué ocurre con la configuración/desfiguración de la figura de autor cuando se la lee a partir de las ideas de Agamben del autor como gesto y de su idea de “impotencialidad”. Y esto como una continuación, pero también como un contrapunto, de los ya conocidos y estudiados trabajos de Barthes y de Foucault y de algunas reflexiones de Burke y de Premat.

Finalmente, la última sección es, al mismo tiempo, más general y, si se quiere, más arbitraria, pero también ayuda a conformar la especificidad de la tesis. Se trata, por un lado, de

trabajar la figura de autor en relación con el concepto siempre problemático de imagen. Ya sea desde el anacronismo sintomático de Didi-Huberman, desde la imagen dialéctica de Benjamin, lo distinto de la imagen y su relación con la violencia en Nancy, o de las reflexiones de Deleuze sobre algunas de las imágenes ligadas al cine, lo que está en juego es la necesidad de repensar la figura de autor a partir de la relación y tensión de dos modalidades de (i)legibilidad: la de la idea de trama o de las temporalidades de la narración (Ricœur principalmente pero también Brooks) y la de estos diversos (aunque no únicos) modos de presentar la imagen y las particularidades enunciativas de la lírica.

De ahí entonces que, por otra parte, en la última sección intente dar cuenta de algunas teorías e ideas en torno a la lírica, su trabajo con el apóstrofe, su temporalidad y su estrecha y complicada relación con la imagen en tanto elemento (¿figura?) retórico y en tanto (im)posibilidad de un/una sujeto lírico. De más está decir que no examinaré en la tesis todas las definiciones de imagen ni todas las corrientes filosóficas que han estudiado dicho concepto y lo propio acontece con las diferentes concepciones sobre la poesía lírica. Lo que me interesa es más bien repensar la figura de autor y su compleja configuración/desfiguración a partir de un cruce entre dos (i)legibilidades que no se reducen a la trama y que encuentran en estas parciales “peculiaridades” enunciativas de la lírica y de la imagen una forma de manifestar la figura diferente pero complementaria a la idea de trama de Ricœur o a la sucesión e (in)coherencia de ciertos discursos narrativos.

2.1 LEJEUNE: EL PACTO Y SUS (IM)POSIBILIDADES

Si bien Lejeune trabajó y profundizó su definición a lo largo de los años, su primer intento de definir la autobiografía destaca el carácter narrativo y retrospectivo de la misma como discurso, el carácter “real” de la persona que escribe, esto es, la posibilidad de verificar extratextualmente la existencia de esa persona, de corroborar su firma, con el fin último de poder establecer una relación de similitud entre el autor, el narrador y el personaje, siempre en el caso del modelo “tradicional” por excelencia. Cito nuevamente la definición: “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (14). Pero esta conceptualización también indica el objeto del discurso autobiográfico que para Lejeune no es otro que la vida individual y más específicamente la historia de la personalidad del sujeto que narra, del personaje y del autor. Por supuesto que Lejeune, como he dicho, deja abierta la posibilidad de variar o cuestionar algunos de los elementos de la definición con el fin de precisarla y completar de ese modo la descripción del “género” autobiográfico. Es por eso, por ejemplo, que acepta la posibilidad de que se narre la propia autobiografía en una persona gramatical/enunciativa diferente a la primera del singular, lo que modifica la asunción inicial de la identificación entre autor/a, narrador/a y personaje. Pero lejos de detenerme en criticar aquí la arbitrariedad y el carácter simplificador de algunos pasajes del texto de Lejeune, algo por lo demás ya realizado por otros críticos gustosos de las tipologías como Gasparini o Genette, quisiera destacar los elementos que, aun con recelo y timidez, prefiguran algunas de las cuestiones características de, o al menos trabajadas por, la autoficción.

Lo primero que es necesario resaltar es que ya en uno de sus conocidos cuadros tipológicos Lejeune anticipa, aunque no sea más que mediante su exclusión por definición, una de las marcas características de cierto discurso autoficcional. A partir de un cuadro de doble

entrada en el que constan, por un lado, el tipo de relación entre el nombre del protagonista y el del autor (diferente, indeterminado/ambiguo, igual) y, por el otro, el tipo de pacto que los lectores establecen con el texto en cuestión (ficcional, indeterminado/ambiguo, autobiográfico), Lejeune describe 7 posibilidades de 9 puesto que 2 son imposibles por definición. La primera de dichas imposibilidades es la de un discurso cuyo pacto de lectura es asumido por los/las lectores/ras como ficcional y que, sin embargo, presenta un/a protagonista cuyo nombre coincide con el del autor. La segunda imposibilidad se da cuando un discurso, cuyo pacto de lectura es asumido por las/los lectores/as como autobiográfico, presenta un protagonista cuyo nombre es claramente distinto del nombre del/la autor/a.³ Hay que aclarar que ambos casos son desechados por Lejeune por no cumplir con los dos criterios centrales para su definición, el de un tipo de pacto de lectura específico (o bien ficticio o bien autobiográfico)⁴ y el de la identidad entre autor y personaje (y en el caso de la primera persona, narrador) para la autobiografía. Pero al mismo tiempo es necesario destacar que Lejeune, principalmente en el primero de los dos casos excluidos por (su) definición no niega por completo la posibilidad de que dichas combinaciones lleguen a existir y generen a su vez nuevas posibilidades, aunque destaca que él no conoce ningún caso: “Le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur? Rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit d’une telle

³ Por motivos de legibilidad, y teniendo en cuenta que los tres casos que voy a analizar en el corpus corresponden a poetas hombres, utilizaré la forma en masculino de aquí en más lo cual no pretende invisibilizar el rol de lectoras o autoras y de sus propios procesos autofigurativos.

⁴ “La problématique de l’autobiographie ici proposé n’est donc pas fondée sur un rapport, établi de l’extérieur, entre le hors-texte et le texte – car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. Elle n’est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié ; mais sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l’auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie” (44, cursivas en el original).

recherche” (31). De más está decir que algunos de estos probables “efectos interesantes” son los que busca poner en primer plano la autoficción.

Pero hay dos momentos más de este primer trabajo de Lejeune que me interesan destacar y que, como señalé, ya anticipan a su modo algunas de las objeciones y posibilidades futuras. En una sección del ensayo titulada “L’espace autobiographique” Lejeune critica el mito por el cual la ficción novelesca es más verdadera, en el sentido de más profunda y auténtica, que la autobiografía (según interpreta de algunas declaraciones de Gide y Mauriac) y comenta al respecto: “Quelle est cette « vérité » que le roman permet d’approcher mieux que l’autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l’auteur, c’est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique? Si l’on peut dire, c’est en tant qu’autobiographie que le roman est décrété plus vrai.” Y agrega: “Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d’un individu. J’appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*” (cursivas en el original, 42). Más allá de la insistencia de Lejeune en estudiar y clasificar la autobiografía a partir de diversos pactos (algunos de los cuales, como el fantasmático, nunca vuelven a aparecer), la cita resulta atractiva puesto que cuestiona la posibilidad de una naturaleza humana predeterminada de cuya verdad la ficción daría testimonio, o cuya verdad la ficción pondría de manifiesto, y tensiona dicha posibilidad con la de los “fantasmas” del individuo (¿el autor, el narrador, el protagonista, el lector? Lejeune no lo aclara). Dichos “fantasmas”, aunque quizás el nombre pueda resultar confuso, son otro modo de describir los vaivenes de identidad y de construcción de la figura de autor que la autoficción, como veremos, explora. Lo que quizá se podría pensar a partir de la cita de Lejeune es que si la autobiografía se define a partir de, o desde su inclusión en, un pacto autobiográfico del cual lo

fantasmático sería una manifestación indirecta producto de la “contaminación” con la novela, la autoficción en cierto modo invertiría dicha situación haciendo de la identidad fantasmática el eje de lectura y de lo autobiográfico una modalidad indirecta, más o menos velada según los casos.

Algo similar acontece con el segundo momento a destacar del ensayo de Lejeune y que se encuentra unos párrafos más abajo de las citas ya comentadas. Aún preocupado por la relación entre la novela (ficticia) y la autobiografía, Lejeune concluye:

Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté, etc.; au roman, l'exactitude; ce serait donc: l'un plus l'autre? Plutôt: l'un *par rapport* à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un « espace autobiographique ». (cursivas en el original, 42)

La irreductibilidad del espacio en el cual se relacionan la novela y la autobiografía a alguna de estas formas no es un dato menor al sugerir los cruces. Lo que quizás se podría plantear es, como señalé para el caso del pacto fantasmático, la inversión de la prevalencia. Si como el nombre “espacio autobiográfico” sugiere, la preeminencia en la irreductibilidad sigue siendo la de la autobiografía (como la entiende y define Lejeune), en el caso de que se pueda concebir un “espacio autoficcional” lo que prevalecería sería la ficción, aunque no exclusivamente la novela. No me interesa, sin embargo, reemplazar una tipología por otra o proponer un nuevo pacto sino destacar la importancia que lo ficcional y los “juegos” con la identidad tienen en los procesos autofigurativos tan característicos de la autoficción (e insisto en que en este trabajo utilizaré autoficción como sinónimo de autofiguración). Y si bien es cierto

que Lejeune subsume estas posibilidades fantasmáticas dentro de su noción de pacto autobiográfico (en el cual, como vimos, tienen un rol crucial la semejanza o no de las identidades del autor, narrador y protagonista y, al mismo tiempo, las decisiones editoriales/autorales como la inclusión de paratextos que le indiquen o sugieran al lector qué modalidad de lectura adoptar: autobiográfica o ficticia) el hecho de que destaque y anticipe estas posibilidades fantasmáticas pone de relieve la porosidad, aun en una definición tan esquemática como la suya, entre la autobiografía y la ficción pero también de ambas frente a la autoficción.

La historia de esta porosidad, no obstante, no es fácil de trazar. Y esto se debe, por una parte, a la gran cantidad de estudios sobre la autobiografía pero también a las cada vez más copiosas reflexiones sobre la autofiguración. Puesto que mi interés radica en repensar las configuraciones de la figura de autor surgidas a partir de la autoficción pero en diálogo y tensión con algunos de los postulados de diversas teorías y concepciones de la imagen y con ciertas “particularidades” del discurso lírico, solo me detendré a continuación en algunas problemáticas surgidas en torno a los estudios sobre la autobiografía y que se hallan en clara sintonía con la autofiguración. Los ejes centrales a seguir en las primeras tres secciones, y de allí la selección teórica sugerida y las omisiones que toda selección trae aparejadas, son: 1- la relación entre la identidad y la narración (con cierto énfasis en el concepto de trama de Ricœur) y 2- la relación de esta primera relación con la noción de autor. En la última sección, en cambio, me concentraré en diversas ideas sobre el concepto de imagen y en algunas conceptualizaciones de la lírica para ampliar la problemática de la figura de autor y relacionarla con instancias enunciativas en las que lo que se muestra son precisamente los límites de la representación y la potencialidad del lenguaje para dar cuenta de aquello que no se puede articular en un significado específico pero que no por eso se vuelve impensable o invisible.

2.2 OSCILACIONES IDENTITARIAS: ¿NARRO, LUEGO SOY?

Si tomamos como punto de partida la afirmación de Sylvia Molloy de que la autobiografía “es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar” puesto que la vida a la que se refiere “es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas” (15-16)”;

o las ideas de Leonor Arfuch para quien el verdadero objeto de la (auto)biografía “es la fábula de la (propia) vida, narrada una y otra vez” (58), en la que lo que importa en realidad no es tanto el contenido del relato sino “las estrategias –ficcional– de auto-representación” es decir, “no tanto la ‘verdad’ de lo ocurrido sino su construcción narrativa” (*El espacio biográfico* 60), tenemos ya un primer punto de partida para el análisis de la relación entre la autobiografía y la autoficción: el de las implicancias de la fábula (ficción) como vida y su reverso, el de la vida como fábula (ficción). Reverso que a su vez se vincula con la dinámica yo-otro implícita en la distinción de Molloy entre el relato que nos contamos para el caso de la propia vida y el que oímos o leemos cuando se trata de la vida ajena.⁵

Si estas ideas constituyen un punto de partida válido es porque retoman un tema no menor para la caracterización (y el cuestionamiento que toda definición implica) de la autobiografía: el de la relación identidad-relato. Como bien lo explica Eakin:

the selves we have been may seem to us as discrete and separate as the other persons with whom we live our relational lives. This experiential truth

⁵ También Arfuch destaca el problema de la relación del relato propio con el relato de y sobre el otro cuando explica que “esa ‘otredad’ señala una cuestión también inquietante: que nuestra vida no nos pertenece por entero, que otros –muchos otros– guardan huellas que compartimos o que nos son invisibles, facetas de nosotros mismos que desconocemos, palabras que ya hemos olvidado, gestos, emociones... Otra manera de decir que el mito del *yo* sólo es posible frente a un *tú*, y entonces no como esencia sino como relación y que ese *tú* muestra –más allá del inconsciente mismo– la real imposibilidad de la *presencia*: aquello que somos y que se nos escapa, que sólo existe en la experiencia de los otros” (*Crítica cultural* 154).

points to the fact that our sense of continuous identity is a fiction, the primary fiction of all self-narration. (...). Most autobiographers, however, proclaim the continuous identity of selves early and late, and they do so through the use of the first person, autobiography's most distinctive –if problematic– generic marker: the “I” speaking in the present –the utterer– is somehow continuous with the “I” acting in the past–the subject of the utterance. This simultaneous double reference of first-person autobiographical discourse to the present and the past masks the disruptions of identity produced by passing time and memory's limitations. (93)

Y aun cuando aceptemos la descripción de Goodwin de que las autobiografías son retrospectivas⁶ o el énfasis de Egan en la importancia de la experiencia personal oculta frente a las memorias o los eventos verificables de una figura pública,⁷ ninguna caracterización de la autobiografía parece poder eludir el hecho obvio de su estatuto narrativo y las complejidades que dicho estatuto acarrea. Ahora bien, como la cita de Eakin destaca, en muchas de las autobiografías se presupone y proclama la posibilidad (narrativa sin duda) de una continuidad relacional. Continuidad, como ya lo vimos en Lejeune, entre el sujeto que enuncia (en presente) y el sujeto del enunciado (que sería el protagonista de ciertos hechos ocurridos en el pasado). Esto supone transformar y acomodar el relato para dar una visión “coherente” del yo la cual encubre (masks, en la cita de Eakin) las discontinuidades propias de la memoria y el paso del tiempo. Pero a la par que dicho relato “coherente” suscita la crítica de su propia “coherencia”, de su construcción como “coherente”, también subraya el estrecho vínculo entre la narración y la

⁶ “Autobiography is retrospective. In most instances this property is obvious, but in some cases retrospection is conducted at a provisional, implied, or latent level. An autobiography represents the writer's effort, made at a certain stage of life, to portray the meaning of personal experience as it has developed over the course of a significant period of time or from the distance of that significant time period” (11).

⁷ “In competition with the lyric and the novel, avowed autobiography moves away from memoir or narration of public externally verifiable events into the far more difficult narration of hidden experience” (11).

identidad (al menos la identidad narrativa que la autobiografía convoca) hasta el punto de que esta última surge desde y por el relato. Por eso la narrativa, sugiere Eakin, “is not merely a literary form but a mode of phenomenological and cognitive self-experience, while self –the self of autobiographical discourse– does not necessarily precede its constitution in narrative” (100). Si bien, como se observa, Eakin es consciente del estrecho vínculo entre identidad y narración hay en su afirmación una distinción, deslizada casi al pasar pero para nada menor, entre identidad (self) e identidad narrativa (self of autobiographical discourse) que implica preguntarse, para volver a Molloy y su idea de la autobiografía como re-presentación, si es que existe una identidad que no sea ya una forma de relato (lo que en cierto modo constituye la base de la definición de Molloy)⁸ y cómo es su relación con el discurso autobiográfico.

En consonancia con este último punto es necesario retomar la pregunta que antes que Molloy, Arfuch y Eakin ya se había hecho Paul de Man respecto a la autobiografía y al problema de su referente: “can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?” (69). Y es también importante resaltar lo que Nora Catelli señala cuando explica que para de Man “la autobiografía no es un género sino un movimiento por el cual lo informe –lo

⁸ Este punto, aunque desde otro enfoque, también lo encontramos en la posibilidad o no de conocer la historia (story, fabula) más allá del discurso (discourse, sjužet) en la distinción de algunos formalistas rusos retomada en buena parte de la narratología. Al respecto indica Brooks: “*Fabula* is defined as the order of events referred to by the narrative whereas *sjužet* is the order of events presented in the narrative discourse. (...) We must, however, recognize that the apparent priority of fabula to *sjužet* is in the nature of a mimetic illusion, in that the *fabula* –“what really happened”– is in fact a mental construction that the reader derives from the *sjužet*, which is all that he ever directly knows. This differing status of the two terms by no means invalidates the distinction itself, which is central to our thinking about narrative and necessary to its analysis since it allows us to juxtapose two models of order and in the juxtaposing to see how ordering takes place” (12-13). Y aunque sea manifiesto que Brooks considera la distinción como necesaria para entender de qué manera se construye una narración, el hecho de que repare en la dificultad o imposibilidad (¿kantiana?) de conocer la *fabula*, “lo que realmente ocurrió”, no es un dato menor ya que muestra el rol decisivo y exclusivo que la puesta en discurso tiene en la configuración de la historia y, para lo que nos compete, en de la identidad del sujeto ficcional en su calidad de autor.

irrelevante, lo impertinente– sufre una desfiguración –en principio impuesta por el tiempo”. Una vez que la narración comienza “aparecen dos sujetos de algún modo imposibles. Lo informe, el vacío previo; y la máscara que desfigura ese vacío previo” (35). De este modo se otorga una máscara a una identidad problemática o directamente vacía, impertinente,⁹ una identidad que hasta el momento del relato se desconoce pero que a partir de él se desfigura.

Pero esta desfiguración (¿paradójicamente?) produce en muchas autobiografías la ilusión de coherencia que, vimos, también destaca Eakin para el caso de la identidad narrativa. Como bien explica Catelli:

si el punto de partida filosófico de la identidad del yo en el tiempo no es evidente, nada mejor que la utilización de los recursos del relato clásico como modo de otorgar una coherencia ostensible a lo que carece de ella. Esa huida hacia delante que es en realidad un refugiarse en normas narrativas no opacas es lo que De Man llamaba “pulsión sistematizadora”: una voluntad preceptiva que compensa la arbitrariedad innegable del inicio del relato autobiográfico. (35)

Dicha voluntad preceptiva, dicha pulsión sistematizadora en favor de una “coherencia” narrativa e identitaria podría quizás entenderse, aunque siempre haya excepciones, como un rasgo central de la autobiografía. La misma, más allá de si la identidad previa a la narración existe y es diferente a la identidad narrativa, o si es, como pretende de Man, impertinente y vacía, se definiría ya no únicamente como el producto de un pacto de lectura (Lejeune) sino como un intento, siempre fallido, siempre denunciado y criticable, de buscar y alcanzar cierta

⁹ “No existe un yo previo, sino que el yo resulta, arbitrariamente, del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que no pertenece a la escena, una entidad –el rostro del actor– que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos cómo atribuir una forma. Y, aunque se la atribuyésemos, esa forma sería irrelevante o impertinente” (Catelli 35).

“coherencia” aun cuando se narre en tercera persona o con ciertas pausas disruptivas. De allí que resulte interesante la perspectiva de Nicolás Rosa en un ensayo de gran densidad psicoanalítica:

El acto autobiográfico sobre el que reposa el texto autobiográfico origina la escritura de la vida de sí mismo/de él mismo. Si es una escritura del Yo, ese yo de la escritura es producto de una constante vacilación entre el *Yo* autónomo (yo literario: yo autor/yo narrador/yo personaje) que cobra figura de consistencia y el yo escriturario que se ausenta. Y si es evidente que este rasgo es común a todas las escrituras del yo (...), lo propio de la autobiografía es ausentar al sujeto de la escena de la escritura ocupada totalitariamente por el *yo condensado* del autor-narrador-personaje. El imaginario escritural de la auto-biografía produce esa densificación del yo que se simula continuo en una escritura que por definición – como toda escritura– es pura discontinuidad. La continuidad de la presencia del Yo imaginario que subsume al otro especular y desaloja al Otro simbólico (...) se ve interrumpida por sucesivos desgarrones en su imagen, desgarros por los que el otro se hace oír: donde se sitúa una consistencia tarde o temprano se hace oír la discontinuidad que la soporta. (50)

Aun cuando Rosa no precisa por qué, por definición, toda escritura es pura discontinuidad (¿discontinuidad en la relación trazo-papel, en la relación significado-significante, en la relación entre el signo y su referente, entre el Aleph, para dar un ejemplo de Borges, como simultaneidad y el relato de esa simultaneidad como indefectiblemente sucesivo?) su definición del acto autobiográfico y, por ende, del texto que aquel funda, funciona como un buen resumen de lo que hemos visto hasta ahora. La autobiografía no escaparía a ciertas pausas y vacilaciones (que para Rosa serían instancias mediante las cuales el otro se hace oír) pero da

preeminencia al yo condensado autor-narrador-sujeto (la pulsión sistematizadora de Paul de Man) por sobre el sujeto escriturario que, en el mejor de los casos, aparecería en los fragmentos e intervalos de lo reprimido que asoma oblicuamente.

Ahora bien, y puesto que hasta aquí me he concentrado en la autobiografía y en algunos de los problemas que la relación relato-identidad suscita en dicho discurso, quisiera esbozar si no una diferencia radical al menos sí una caracterización de la autofiguración como una modalidad distinta a la autobiografía pero vinculada con ella. Gasparini y Arfuch pueden constituir un buen punto de partida al respecto.

Para el primero la autoficción es uno de los tipos de discurso que conforman lo que llama autonarración y que define como: “texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience” (311). Y dentro de este grupo discursivo, al que identifica, mediante una terminología cercana a la derivada de las tipologías narratológicas ya un tanto agotadas de Genette, como un archigénero,¹⁰ la autoficción englobaría aquellos textos en los cuales “le composant *fiction* indiquant clairement qu’un certain nombre d’éléments de l’*auto-récit* ont été imaginés ou remaniés par l’auteur” (313). Para Gasparini entonces la autoficción problematiza toda coherencia que se pretenda totalizante puesto que juega con la innovación formal, la alteridad, los contrastes y diversos niveles metanarrativos. Sin embargo, no es solo su carácter de discurso fragmentado o lleno de contradicciones formales a la hora de narrar lo que caracteriza a

¹⁰ “Le concept d’*autonarration* ne désigne pas un genre mais la forme contemporaine d’un archigénerre, l’espace autobiographique. Il recouvre des textes strictement autobiographiques, régis par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d’ambiguïté générique plus ou moins retorse” (312-13).

la autoficción sino que los elementos del núcleo “biográfico” (es decir que se presentan como tales) no lo son o son alterados significativamente por la escritora o el escritor en cuestión.

Arfuch, por su parte, parte del revisitado neologismo de Doubrovsky, autoficción, y sostiene al respecto:

Es la conciencia del carácter paradójico de la autobiografía –sobre todo de los escritores–, la asunción de la divergencia constitutiva entre vida y escritura, entre el yo y el ‘otro yo’, la renuncia al canónico despliegue de acontecimientos, temporalidades y vivencias, así como la desacralización de la propia figura del autor, que no se considera ya en el ‘altar’ de las vidas consagradas, lo que permite traspasar –cada vez con mayor frecuencia en nuestra actualidad– el umbral de la ‘autenticidad’ hacia las variadas formas de la autoficción. Autoficción como relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites –con la novela, por ejemplo–, y que (...) puede incluir también el trabajo de análisis, cuya función es justamente la de perturbar [la] identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autoreconocimiento. (*El espacio biográfico* 105)

Si aceptamos la caracterización de Arfuch, no es difícil observar que esas zonas liminares que los esquemas de Lejeune o las definiciones de Gusdorf no contemplaban o solamente intuían, así como la “pulsión sistematizadora” vinculada a una narrativa coherente del sí-mismo ceden terreno a un despliegue continuo de textos que buscan, justamente (y hasta de modo

sistemático), poner en evidencia el artificio que recubre todo intento de asimilar vida e identidad con narración.¹¹

Esto no implica, como hemos visto, que los estudios sobre autobiografía no hubieran notado dichas contradicciones sino más bien entender que en el caso de la autoficción las incoherencias, las zonas mixtas y la imposibilidad de un relato unificado se erigen en la máscara central. Podemos seguir pensando con Paul de Man que la identidad anterior al relato es un vacío, es inexistente o impertinente; lo que no se puede aceptar tan fácilmente es la idea de que la máscara que desfigura dicha impertinencia opere también en la autoficción como un mecanismo legitimador de una coherencia narrativa (denunciable y criticable sin duda, de allí la importancia del trabajo del propio de Man) o, al menos, de una coherencia que se legitima en normas narrativas no opacas. En otras palabras, si, como sugiere Rosa, el acto autobiográfico consiste en “ausentar al sujeto de la escena de la escritura ocupada totalitariamente por el *yo condensado* del autor-narrador-personaje”, el acto autoficcional, si es que existe, consistiría ya no en hacer explícito lo reprimido o subsumido en la primacía del yo condensado (pues la represión tomaría otras formas y no lograría hacerse visible del todo) si no en perturbar y discutir dicha condensación como incapaz de dar cuenta del sujeto escriturario y sobre todo del sujeto textual, es decir, del yo del que la pulsión sistematizadora debería dar cuenta. Y esto no supondría negar el sujeto o la posibilidad de esbozar una identidad del autor (por más desacralizado que dicho concepto esté según Arfuch) o del personaje/narrador, sino entender que dicha posibilidad radicaría mayoritariamente en mantener la tensión entre la coherencia y la disolución sin tomar partido definitivo por una u otra.

¹¹ Otra conceptualización pertinente es la de Amícola para quien la autofiguración será toda “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (14).

Cabría entonces preguntarse un poco más, para continuar las sospechas de Rosa, por el sujeto de un texto autofigurativo o autoficcional, por sus alcances y sus límites, por su posibilidad de existencia o no dentro de un discurso de esta índole y por su relación con la figura de autor. Para eso quizás resulten oportunas las palabras de Régine Robin, quien también sigue a Dubrovsky, en su intento de explicar un poco mejor cómo opera la autofiguración:

Ante todo, la autoficción es *ficción*, ser del lenguaje, lo que hace que el sujeto narrado sea un sujeto ficticio en tanto que narrado (...) Ficción, pues no existe nunca adecuación entre el autor, el narrador y el personaje, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, entre un sujeto supuestamente pleno y el sujeto dividido, disperso, diseminado, de la escritura. El problema reside más bien en encontrarse un lugar de sujeto que el lugar del sujeto, en constituirse en la escritura un ‘efecto-sujeto’. (44)

Si bien volveré sobre la cuestión de un “efecto-sujeto” y su posible relación con la propuesta de Agamben de leer al autor como gesto, quisiera detenerme en dos aspectos particulares de la cita de Robin. Por un lado, la idea de encontrarse un lugar de sujeto, en detrimento del lugar del sujeto, puede resultar atractiva si se entiende como una posibilidad de irrupción de diferentes voces que intentan apropiarse y crearse ese lugar de sujeto sin condenar el proceso a una identificación simple y unilateral o a un esencialismo reduccionista. Desde este punto de vista, el contrapunto entre encontrar *un* lugar de sujeto y encontrar *el* lugar del sujeto equivale a la diferencia entre postular un sujeto y un lugar de enunciación flexibles y en continuo devenir frente a un lugar enunciativo y un sujeto fijos o constituidos de antemano. Estamos frente a la diferencia tan cara y central a cierto postestructuralismo, entre un sujeto que se disemina (y por ende disemina su identidad) constantemente en la escritura y que solo puede

apropiarse de cierto lugar enunciativo temporariamente, y un sujeto cuyo lugar y cuya identidad se suponen de antemano y solo deben ser descubiertas en el texto, distinción que aparecía en la autobiografía pero a favor de una narración cuya construcción, tanto de la identidad como del relato, resultaran más o menos coherentes.¹²

Sin embargo, en algunos casos de autofiguración, especialmente en aquellos en los que la autofiguración se repite constantemente hasta erigirse en un polo central del proyecto de escritura, esta separación entre *un* lugar de sujeto y *el* lugar del sujeto debe lidiar con una zona liminal que no puede inscribirse claramente en ninguna de esas posibilidades. El caso de Borges es, en este sentido, un caso ejemplar. A la búsqueda de un lugar de sujeto siempre en constante cambio se le suman una serie de biografemas¹³ que, sin llegar a constituirse en el lugar del sujeto ni necesariamente en un reflejo de los rasgos propios de la personalidad del autor real, inauguran y exigen un modo de leer dicha figuración del sujeto que afecta el resto del proyecto y sus diversas etapas enunciativas. En el caso de Borges, rasgos como los de la fascinación de la figura del autor por los tigres y los laberintos, el temor reverencial frente a los espejos o su asimilación a la figura del viejo ciego, por citar solo algunos de los ejemplos más conocidos, condicionan en cierto sentido la diseminación que textos posteriores (y por qué no anteriores, si aceptamos la idea del precursor del propio Borges) proponen. No se trata de una identidad fija del sujeto

¹² Si bien creo que el sentido de la palabra es claro vale anotar que entiendo “coherente” en el sentido de respetar una sucesión cronológica, una causalidad sin cortes bruscos y una teleología fácilmente discernible.

¹³ Roland Barthes en el prefacio a su libro *Sade Fourier Loyola* escribe respecto a dicho vocablo: “The pleasure of the Text also includes the amicable return of the author. Of course, the author who returns is not the one identified by our institutions (...); he is not even the biographical hero. The author who leaves his text and comes into our life has no unity; he is a mere plural of ‘charms,’ the site of a few tenuous details, yet the source of vivid novelistic glimmerings, a discontinuous chant of amiabilities, in which we nevertheless read death more certainly than in the epic of a fate (...) For if, through a twisted dialectic, the Text, destroyer of all subject, contains a subject to love, that subject is dispersed, somewhat like the ashes we strew into the wind after death (...) were I a writer, and dead, how I would love it if my life, through the pains of some friendly and detached biographer, were to reduce itself to a few details, a few preferences, a few inflections, let us say: to ‘biographemes’” (8-9). Lo interesante, además del contraste entre la noción de autor diseminado y la de ciertos rasgos que sin embargo perduran, es que en la autofiguración estos detalles no se deben a la pluma de un biógrafo amigo sino a una figura de autor cuyo nombre es similar a la del escritor real.

dentro de los textos y que reflejaría necesariamente la identidad del escritor de carne y hueso. Pero tampoco se pueden entender esos biografemas como un fenómeno más en un continuo fluctuante y constante de diseminación ya que implican una serie de rasgos (pre)establecidos con los cuales el yo de textos muy diversos parece querer o tener que lidiar en su periplo figurativo.

En este sentido, si la autofiguración puede entenderse como uno de los procesos más explícitos en su afán diseminador de la identidad del sujeto de la escritura en relación con la identidad del escritor real (pues es ya, desde su etimología, la ficción del sí mismo, esto es, un escenificar, un volver máscara el último residuo de “realidad”, el nombre propio y sus variadas hipostasis) no deja de ser, al mismo tiempo, un proceso en el que ciertos rasgos que el sujeto de los textos repite constantemente amenazan con detener o al menos manipular dicha escenificación en una dirección y en detrimento de otras. Esto genera, claro está, una tensión que Robin percibe pero que deriva en un resultado, en gran medida, negativo: el del sujeto siempre en falta, el de su ausencia o constante disolución (como sugiere el título de su ensayo) o, en el caso de Arfuch aunque sin una connotación negativa, el de la desacralización del autor.

Lo interesante de la proliferación de biografemas, sin embargo, es que reproduce dicha ausencia y al hacerlo reproduce la sospecha de dicha ausencia al abusar de la repetición. ¿Cómo “creerle” a un sujeto lírico que insiste en describirse de cierto modo y mediante el abuso de ciertos lugares comunes que repite en varios poemas? Pero al mismo tiempo, ¿cómo no “creerle” o por qué no “creerle”? Podríamos suponer simplemente que cada poema inaugura un sujeto lírico diferente o al menos cada libro (si es que la unidad libro aún implica algo). Podríamos suponer, en relación con lo anterior, que se trata de diversos sujetos y entonces se confirmaría lo de la reproducción de la sospecha o de la ausencia misma: el sujeto está en falta justamente por abundancia de sujetos o, mejor dicho, de efectos sujetos que son distintos y que no permiten

hablar del mismo sujeto de un poema al otro.¹⁴ ¿Pero entonces por qué en algunos autores y algunas autoras (y vale aclarar que Borges, Gelman y Fernández Moreno son solo tres ejemplos de un corpus posible) se repiten ciertos rasgos biográficos o vinculados con el acto de escritura que el sujeto utiliza para identificarse incluso en diversos poemas y asimismo en diversos poemarios? ¿Pueden los biografemas ser únicamente una repetición, una afirmación de la sospecha del sujeto siempre en falta o deben leerse de otro modo? Porque es necesario reconocer que los biografemas, al mismo tiempo que reproducen dicha ausencia, reclaman también, y de modo constante, una lectura que vuelva a poner al sujeto en el centro aunque no sea más que desde el cuestionamiento y la repetición de la sospecha. Y esto se debe en gran medida a que el sujeto lírico de diversos poemas se perfila, se define y hasta se borra siempre en tensión con estos rasgos que otros poemas (o quizás los mismos) ayudan a asentar. En definitiva, como escribe Paul Ricœur respecto a la presencia del sujeto cuestionado o ausente:

Un no-sujeto no es insignificante respecto a la categoría del sujeto. (...)

En efecto, si el no-sujeto no fuese aún una figura del sujeto, ni siquiera de forma negativa, no nos interesaríamos por ese drama de la disolución y no nos quedaríamos perplejos ante el mismo. Alguien plantea una pregunta: «¿quién soy?». Y recibe una respuesta: «nada o casi nada». Pero se trata todavía de una respuesta a la pregunta *¿quién?*, aunque se encuentre reducida a su mínima expresión. (“La identidad narrativa” 223)

El cuestionamiento del sujeto, esto es, para nuestro caso, la idea de un sujeto siempre en falta, no logra necesariamente eliminar al sujeto ni la pregunta por el mismo aun cuando dicha pregunta quede reducida a su mínima expresión. De ahí que Robin deba aceptar, incluso en su

¹⁴ Ver las ideas de Culler y de Dominique Combe sobre el sujeto lírico en la última sección de este capítulo.

caracterización del sujeto como aquello que está ausente y en falta, que la diferencia entre el lugar del sujeto y un lugar de sujeto provoca efectos sujetos y no una mera desaparición o una negación total.

Por estos motivos resulta imperioso comprender la importancia de la tensión, quizás imposible de resolver, entre la posibilidad de encontrarse un lugar de sujeto en poemas o poemarios diferentes y el lugar del sujeto entendido ya no necesariamente como un sujeto “esencial” previo a la escritura sino como un lugar enunciativo compartido por varios textos en diversas circunstancias. Los biografemas a la par que potenciarían la sospecha y, por ende, la diseminación del sujeto, también implicarían la presencia de ciertas características (los rasgos que van asentándose) las cuales, al repetirse, conformarían una identidad, sospechosa tal vez, incompleta sin duda, pero identidad al fin y con la cual los sujetos líricos de diversos poemas deberán lidiar tanto para autofigurarse como también para postular la propia disolución. Y no es necesario notar que dicha disolución puede leerse como otra forma de la autofiguración, en este caso desde la aniquilación o la muerte, esto es, desde la respuesta a ese *quién* de la pregunta que señala Ricœur y que, aun en su mínima expresión, no es una respuesta indiferente.

En otras palabras, los biografemas que el o los sujeto(s) lírico(s) de los diversos poemas producen, convocan y retoman en diferentes momentos parecen proyectar una identidad que pervive más allá de un texto particular, identidad que, no hace falta aclarar, no condice con una esencia previa al texto, no condice necesariamente con una coherencia similar a la que reclama la autobiografía (y acá es donde la imagen como un modo de articulación paralelo pero diferente a la narración, al relato, juega un papel preponderante) pero tampoco con una diseminación *laissez faire*, ya sea por la insistencia con que aparecen los biografemas o por el hecho de presentar al sujeto lírico como autor/escritor aun cuando se presente como un sujeto escindido o

insignificante. Y, sin embargo, dichos biografemas, quizás por la insistencia con que aparecen, se tornan sospechosos ya que ocultan, aunque no del todo, otras posibilidades de lectura o porque logran erigirse, a su modo, en una nueva “pulsión sistematizadora”, en una nueva legibilidad “(in)coherente” que produce un *yo (des)condensado* (para volver a Rosa) que reprime otras figuraciones, modos de lectura y de presentación.

Vale decir, no obstante, y se verá esto en el análisis, que estas otras posibilidades de (i)legibilidad y (des)figuración se filtran en los poemas y producen otros efectos sujetos que, sin embargo, se definirán siempre de un modo distinto, pero en relación con dichos biografemas, en el caso de que estos existan o se hayan asentado o, al menos, con su proyección. Puede ocurrir que en algunos de los poemarios (y se podría pensar en los primeros poemarios de una poeta o de un autor) esta insistencia propia de los biografemas no se pueda percibir claramente o que simplemente no exista porque no hay rasgos que se repitan como sí ocurre cuando se (re)lee la obra en sistema. Podríamos entonces pensar que se trata de proyectos poéticos donde la autofiguración no es tan relevante o, para ser más cautos, proyectos donde la autofiguración adquiere otras formas. Por ejemplo, la constante insistencia en evitar biografemas podría leerse como un biografema en sí mismo que ayudaría a perfilar un sujeto común a varios poemarios. Asimismo podría leerse la autofiguración, de corte biográfica y, sobre todo, autorial, a partir de las diversas características con que las o los sujetos líricos se van definiendo en cada poema, características que pueden cristalizar en una maquinaria biografémica muy fuerte (Borges una vez más aunque también Fernández Moreno en relación a la figura del padre) o una menos visible, pero que no permiten descartar de plano la posibilidad de un lugar enunciativo común para la obra en cuestión o para la obra en sistema. Esto no implica, por supuesto, caer en lecturas que deban sí o sí ser autobiográficas o autobiografémicas como si toda escritura necesariamente

lo fuera o lo fuera siempre del mismo modo, sino reparar en ciertos indicios o rasgos que pueden aparecer más de una vez y que se vinculan estrecha, y, a veces, violentamente, con la figura de autor y de sujeto lírico en tanto escritor.

Ahora bien, habría que detenerse un poco más en esta “identidad” que los biografemas conforman (muchas veces mediante contradicciones) y relacionarla con algunas de las reflexiones en torno a la trama como configuración de la identidad, en el preciso sentido en que entiende estos términos y su relación Paul Ricœur, a quien, y no es casual, Arfuch menciona en varias de sus reflexiones sobre la relación entre relato, identidad y memoria. Porque es indudable que una serie de rasgos que se repiten constantemente impone un cierto tipo de lectura, una (i)legibilidad y un modo de figuración que da lugar a un todo mayor y no necesariamente cerrado, aun cuando esos rasgos que se repiten tiendan a desestabilizar toda posibilidad de coherencia no opaca.

Como deja en claro en *Soi-même comme un autre (Oneself as Another)* existen, para el filósofo francés, dos significados principales de identidad según se tome como base para el análisis de lo idéntico el término latino *ipse* o el término *idem*. Si bien las ideas de Ricœur en ese libro se relacionan en última instancia con la postulación de una ética y una ontología que exceden el análisis literario, quisiera retener aquí que la dimensión *ipse* de la identidad se vincula con la dimensión “self-hood” que implica cierta “self-constancy” (lo que Ricœur ejemplifica con la identidad que se mantiene cuando se da una palabra, en el sentido de una promesa a alguien, y se cumple), mientras que la dimensión *idem* se corresponde con lo que denomina “sameness” y que se vincula con el carácter entendido como “set of lasting dispositions by which a person is recognized” (121) disposiciones entre las cuales Ricœur incluye hábitos y las identificaciones

adquiridas.¹⁵ Ambas dimensiones de la identidad se ven afectadas por la temporalidad, por el paso del tiempo, y por la relación con un otro, que en el caso del *idem* en tanto que “sameness” (término que implica ya en sí mismo una comparación) es el otro como sujeto diferente y capaz de aprehender al yo en sus disposiciones, y en el caso del *ipse*, del selfhood, es un Otro problemático que Ricœur sitúa en el nivel de la voz de la consciencia del propio sujeto y que une con una dimensión ética y jurídica, la que inaugura la “injunction”: “Being-enjoined would then constitutes the moment of otherness proper to the phenomenon of conscience, in accordance with the metaphor of the voice. Listening to the voice of conscience would signify being-enjoined by the Other” (351).¹⁶ Esta distinción *ipse* e *idem* opera en los poetas que analizaré aquí y es uno de los ejes del trabajo para el análisis de la figura del autor puesto que el yo lírico de estos poemas se presenta muchas veces a partir de un otro distinto de sí pero capaz de mantener y actualizar algunas de las características que permiten identificar al yo en tanto yo, un otro que hace lo mismo con el yo que lo retrata y que pasa entonces a ser retrato (dimensión *idem*). Sin embargo el yo lírico también se concibe a partir de un Otro como constitutivo de lo “propio” del yo lírico

¹⁵ En una conferencia de 1986 titulada “La identidad narrativa” y previa a la publicación de *Soi-même comme un autre* Ricœur resume la diferencia entre *idem* e *ipse* en los siguientes términos: “En este nuevo recorrido, partiré de la problemática de la identidad considerada desde la noción de «sí mismo» (en alemán: *Selbst, Selbstheit*; en inglés: *Self, Selfhood*). Nos encontramos con un problema, en la medida en que «idéntico» tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem* e *ipse*. Según el primer sentido (*idem*), «idéntico» quiere decir sumamente parecido (en alemán: *Gleich, Gleichheit*; en inglés: *same, sameness*) y, por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*), «idéntico» quiere decir propio (en alemán: *eigen*; en inglés: *proper*) y su opuesto no es «diferente», sino *otro, extraño*. Este segundo concepto de «identidad» guarda una relación con la permanencia en tiempo que sigue resultando *problemática*” (“La identidad narrativa” 215-16).

¹⁶ De hecho, al final del décimo capítulo de su libro, Ricœur, en un intento por encontrar un punto medio entre Heidegger, que privilegia el ámbito del yo, y Levinas que privilegia el del otro como exterioridad, escribe: “On the one hand, if the injunction coming from the other is not part and parcel of self-attestation, it loses its character of injunction, for lack of the existence of a being-enjoined standing before it as its respondent. If one eliminates this dimension of auto-affection, one ultimately renders the metacategory of conscience superfluous; the category of the other suffices” (355). Sin embargo reconoce, un poco después la ambigüedad del Otro: “Perhaps the philosopher as philosopher has to admit that one does not know and cannot say whether this Other, the source of the injunction, is another person (...) or my ancestors (...) or God (...) or an empty space. With this aporia of the Other, philosophical discourse comes to an end” (355). Lo interesante es que lejos de acabar con la posibilidad de la autofiguración y la enunciación poética, como según Ricœur acontece con el discurso filosófico, la aporía del Otro, o del sí-mismo-como-otro, es una de las fuentes que la motiva.

en cuanto tal, un Otro sobre el que volveré más adelante pero que, vale decir, adquirirá varias formas, en especial, la de un “exceso” de representación, casi en el nivel del síntoma tal como lo lee Didi-Huberman para la imagen, que no se puede circunscribir a un biografema o a un conjunto de biografemas pero tampoco a un reflejo especular en un otro diferente pero asimilado o que se busca asimilar (dimensión *ipse*).

Ahora bien, lo que me gustaría proponer es que no es, para los textos que me competen, la garantía que procura el empeño en mantener la palabra o el being-injoined lo que permite la dimensión *ipse* sino más bien la tensión entre la enunciación (esto es, el acto de enunciar y sus metonimias: la voz y la escritura) y sus límites, tensión que a su vez incluye los cruces propios con la dimensión *idem* que, vale aclararlo, solo separo de la *ipse* con fines analíticos.¹⁷

Quisiera, entonces, adelantar al respecto una explicación o, al menos, una posibilidad de lectura. Lo que acontece en los poemarios de los poetas en cuestión (y en muchos otros que lidian con sujetos que se figuran en el límite entre lo autobiográfico y la disolución, entre la renuncia a la posición de autor y la imposibilidad de dejar de enunciar y presentarse como autores) es precisamente que la autofiguración practicada, que afecta tanto el nivel de la enunciación como el del enunciado, y la(s) figura(s) de autor que produce, sólo se entienden si se acepta, por un lado, la doble dimensión de la identidad (*idem e ipse*) como constitutiva del sujeto lírico pero también si se acepta, con Culler y otros, que la lírica (y algo similar ocurre en algunas de las lecturas de la imagen) presenta una (i)legibilidad diferente a la de la narración y a la idea de trama y entramado tal como la retoma Ricoeur en *Soi-même come un autre*. Esta (i)legibilidad

¹⁷ Según Benveniste en su ya clásico *Problemas de lingüística general* “la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”. Luego agrega que “es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto” (83). Y agrega un poco más adelante: “El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna. Esta situación se manifestará por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación” (85).

no supone necesariamente una distinción radical entre los géneros (fronteras por lo demás bastante inestables y porosas, de ahí que prefiera hablar de lírica y narración y no de poema y novela/cuento) pero sí pensar y postular modos de (no) leer la figura de autor que contemplen diversas posibilidades de (i)legibilidad que son más frecuentes o comunes en una modalidad (narrativa, lírica) que en otra. Por una lado, la posibilidad de leer los biografemas como una trama que, aunque ya no necesariamente al mismo nivel que “la pulsión sistematizadora” de Paul de Man, proyectaría una figura más o menos coherente; por el otro, la posibilidad de releer o desleer dicha coherencia a partir de un exceso o, para no caer en una “romantización” de dicho concepto, de una presencia que no resulte legible desde dicha trama y que se acerque más a ciertas peculiaridades de la imagen tal como la han analizado Deleuze, Didi-Huberman, o Nancy o del lenguaje como potencial (Agamben) por mencionar solo aquellos pensadores con los que he trabajado.

De todos modos, es necesario destacar que estas formas de (i)legibilidad se mezclan, por lo que no siempre es sencillo ni deseable destacarlas como irreconciliables. Además, ambas deben lidiar (y de ahí la presencia de la “i” entre paréntesis) con la presencia del otro (con o sin mayúscula), con la posibilidad o no de enunciar y con la problemática de la configuración/disolución del sujeto que engloba a ambas. En otros términos, ninguno de los modos de (i)legibilidad refleja a priori únicamente la configuración o la desfiguración del sujeto ni puede arrogarse la exclusividad en lo que al retrato del sí mismo como otro se refiere, sino que cada una trabaja esos problemas a su modo, en el nivel de la enunciación y del enunciado, y con sus peculiaridades que, no obstante, se entrecruzan y tienen puntos en común. Lo que en un sentido puede resultar (i)legible desde otro modo de aproximación no lo es y viceversa.

El primer paso para empezar a delinear con más especificidad estos modos de (i)legibilidad consiste, entonces, en preguntarse qué entiende Ricœur por trama y cuál es su importancia en relación con la identidad concebida como la tensión *ipse/idem*. Esto me permitirá abordar el problema de la narración e identidad ya descrito desde una perspectiva más específica y que en el último apartado relacionaré y pondré en tensión con algunas de las particularidades de la (i)legibilidad que encuentro más visibles en ciertas reflexiones sobre la imagen y la lírica, y sobre los límites del lenguaje para representar en general.

A partir de algunas ideas que retoma de *Temps et Récit*, Ricœur explica en *Soi-même comme un autre (Oneself as Another)* que concibe al personaje como una trama y señala que:

the essential difference distinguishing the narrative model from every other model of connectedness resides in the status of events [...]. Whereas in a causal-type model, event and occurrence are indiscernible, the narrative event is defined by its relation to the very operation of configuration; it participates in the unstable structure of discordant concordance characteristic of the plot itself. It is a source of discordance inasmuch as it springs up, and a source of concordance inasmuch as it allows the story to advance. The paradox of emplotment is that it inverts the effect of contingency, in the sense of that which could have happened differently or which might not have happened at all, by incorporating it in some way into the effect of necessity or probability exerted by the configuring act.

(142)

El evento narrativo para Ricœur es a la vez fuente de discordancia (ya que irrumpe para dislocar o trastocar la narración) y de concordancia ya que permite que la acción avance y configure la narración. Esta estructura inestable, que el filósofo francés describe como una

“concordancia discordante” (discordant concordance) es propia de la trama y motiva la paradoja de lo que llama “entramado” (emplotment), a saber: que lo contingente, es decir, lo que podría no haber pasado o podría haber pasado de otro modo es incorporado a la narración como un efecto de necesidad o probabilidad ejercido por el acto de configuración, esto es, no desaparece aunque tampoco pueda decirse que aparece explícitamente en todos los casos.¹⁸ En resumidas cuentas, la operación de entramado que define la trama es caracterizada por Ricœur como una síntesis de elementos heterogéneos que funciona en tres niveles distintos. En el primer nivel la trama opera una síntesis entre los múltiples eventos e incidentes y la historia o el relato entendido como una totalidad. En un segundo nivel la trama organiza componentes heterogéneos como descubrimientos, circunstancias azarosas, los personajes que padecen acciones y aquellos que lo realizan, encuentros planeados o fortuitos, etc.¹⁹, lo que le permite al filósofo francés hablar de una unidad basada en la concordancia discordante, que ya he comentado. Por último, el tercer nivel (y los niveles, claro está, se integran unos con otros) trabaja sobre la temporalidad. Sobre este punto escribe Ricœur:

We could say that there are two sorts of time in every story told: on the one hand, a discrete succession that is open and theoretically indefinite, a series of incidents (for we can always pose the question: and then? and then?); on the other

¹⁸ En otro trabajo Ricœur especifica que basa su concepto de entramado (emplotment) en una profundización de algunas ideas de Aristóteles (que anuda con otras propias de Heidegger y Husserl por mencionar solo algunas de sus influencias): “I have retained from Aristotle’s *Poetics* the central concept of emplotment, which in Greek is *muthos* and which signifies both fable (in the sense of an imaginary story) and plot (in the sense of a well constructed story). (...) What Aristotle calls plot is not a static structure but an operation, an integrating process” (“Life in Quest of Narrative” 20-21, cursivas en el original).

¹⁹ “The plot, however, is also a synthesis from a second point of view: it organizes together components that are as heterogeneous as unintended circumstances, discoveries, those who perform actions and those who suffer them, chance or planned encounters, interactions between actors ranging from conflict to collaboration, means that are well or poorly adjusted to ends, and finally unintended results; gathering all these factors into a single story makes the plot a totality which can be said to be at once concordant and discordant (this is why I shall speak of discordant concordance or of concordant discordance)” (“Life in Quest of Narrative” 21).

hand, the story told presents another temporal aspect characterized by the integration, culmination and closure owing to which the story receives a particular configuration. (“Life in Quest of Narrative” 21-22)

Esta doble temporalidad o, si se quiere, esta doble dimensión temporal de la narración (pues las peculiaridades de la trama/entramado son para Ricoeur lo que definen la narración), ensancha la idea de la concordancia discordante para que incluya junto a la contraposición “eventos diversos/unidad” la idea de un tiempo imprevisible, virtualmente indefinido y, asimismo, la posibilidad de un cierre que puede darse de diversos modos, incluido un final como el comúnmente llamado “abierto”.

Lo interesante de esta idea (¿paradojal?) de la concordancia discordante es que algo similar ocurre a nivel del personaje y de los cambios que la temporalidad produce en su identidad: “the character draws his or her singularity from the unity of a life considered a temporal totality which is itself singular and distinguished from all others. Following the line of discordance, this temporal totality is threatened by the disruptive effect of the unforeseeable events than punctuate it” (147). El personaje entonces se debate entre la unidad totalizante que implica el desarrollo de una vida en el tiempo y el efecto disruptivo de todo tipo de eventos que atentan contra esa unidad pero que asimismo la configuran, tal como el evento contribuía a la concordancia discordante propia de la trama.²⁰ Es claro que esto no funciona de igual manera

²⁰ Hay que aclarar que gran parte de los esfuerzos de Ricoeur se orientan también hacia el análisis de la identidad fuera del relato y la importancia que la identidad narrativa y la refiguración del lector tienen en los diversos procesos de conocimiento. Al respecto, escribe: “Our life, when then embraced in a single glance, appears to us as the field of a constructive activity, borrowed from narrative understanding, by which we attempt to discover and not simply to impose from outside the narrative identity which constitutes us. I am stressing the expression ‘narrative identity’ for what we call subjectivity is neither an incoherent series of events nor an immutable substantiality, impervious to evolution. This is precisely the sort of identity which narrative composition alone can create through its dynamism. This definition of subjectivity in terms of narrative identity has numerous implications. To begin with, it is possible to apply to our self-understanding the play of sedimentation and innovation which we saw at work in every tradition. In the same way, we never cease to reinterpret the narrative identity that constitutes us, in the light of the narratives

para todo tipo de narración y Ricœur es consciente de la diferencia entre la trama y la configuración del relato y del personaje de un cuento folclórico y aquellos de una novela experimental del siglo XX.²¹ Respecto de este último tipo de narración y de los personajes que aparecen en ella, comenta:

El punto de apoyo del nombre propio resulta tan insignificante que se transforma en un algo redundante. Lo inidentificable se convierte en algo innombrable. Ahora bien, hay que subrayar que, a medida que el relato se acerca a esta anulación del personaje, la novela pierde también sus atributos propiamente narrativos, incluso cuando se la considera, como hemos hecho anteriormente, en un sentido flexible y formal. La pérdida de la identidad del personaje se vincula, por tanto, a la de la configuración del relato y, especialmente, a la crisis de la clausura del mismo. (“La identidad narrativa” 222)

Más allá de si Ricœur está en lo cierto al referirse a las diversas formas de clausurar o no el relato como en estado de crisis, no deja de llamar la atención el estrecho vínculo que establece entre la configuración del relato y la identidad del personaje y la distinción clara, aunque no

proposed to us by our culture” (“Life in Quest of Narrative” 32). Y un poco más adelante agrega en relación con el dinamismo propio de la configuración de la identidad y algunos de los riesgos que atentan contra él: “In conclusion, allow me to say that what we call the subject is never given at the start. Or, if it is, it is in danger of being reduced to the narcissistic, egoistic and stingy ego, from which literature, precisely, can free us. So, what we lose on the side of narcissism, we win back on the side of narrative. In place of an ego enamoured of itself arises a self instructed by cultural symbols, the first among which are the narratives handed down in our literary tradition. And these narratives give us a unity which is not substantial but narrative” (33). Esta última frase retoma a su modo lo que intenté destacar a partir de Arfuch y sobre todo de Robin en lo que a la distinción entre el lugar del sujeto y un lugar de sujeto se refiere y al rol de los biografemas en dicha distinción. En definitiva, no se trata de negar la posibilidad de un sujeto o de su identidad sino plantear la identidad (más o menos unitaria) de otro modo sin necesariamente caer en la noción de una esencia o sustancia inmutable.

²¹ “Las cosas se complican aún más cuando los personajes, en lugar de limitarse a desempeñar papeles fijos, como es frecuente por otra parte, en el caso de los cuentos o de los relatos folclóricos, se transforman al ritmo de las interacciones y de la transmutación de los estados de cosas, como sucede en las novelas de formación y en aquellas que narran el flujo de la conciencia. En ese caso, la transformación del personaje es el tema principal del relato, y la relación entre la trama y el personaje parece invertirse: de forma inversa al modelo aristotélico, la trama se pone al servicio del devenir del personaje. La identidad de este último se pone, entonces, verdaderamente a prueba. (...) Entre la firmeza de los héroes de los relatos ingenuos y la pérdida de identidad que sufren en algunas novelas modernas, se han explorado todos los grados intermedios” (“La identidad narrativa” 222).

explícita en la cita, entre la narración y las que se consideran sus formas típicas modernas, el cuento y, principalmente, la novela.

Si bien este último punto es muy discutible, Ricœur sostiene que algunas novelas experimentales al anular al personaje y perder sus atributos narrativos (identificados con la idea de trama y entramado ya explicados) se acercan a otros géneros como el ensayo. Pero aun cuando pueda objetarse que la trama puede definirse de otras maneras y que la novela puede tener diversas formas, es difícil no aceptar que la narración requiere en mayor o menor medida de una concordancia discordante tal como la entiende Ricœur al menos para leerse como tal. Esto no anula la posibilidad de que existan novelas no narrativas (como las que Ricœur asimila al ensayo o que se podría asimilar a cualquier otro tipo que se quiera); tampoco, insisto, de que no se pueda definir la trama de otro modo o hacer coincidir la idea de la concordancia discordante con otro elemento de la narración o llamarla de otra manera. Pero hay que reconocer que la idea de narración (tal como fue y es usada en las más visibles tradiciones literarias europeas y en sus proyecciones siempre complejas en América) se basó y, creo, aún se basa en gran medida en un contar que no puede prescindir del todo de cierta sucesión, aun cuando se la fragmente a nivel formal o de identidad de personajes, ni tampoco obviar la necesidad de múltiples contingencias y discordancias que complejizan dicha sucesión pero que en cierto punto la motivan. Claro que se podría pensar en tramas planeadas de antemano o que se van formando mientras se narra. Es asimismo posible conjeturar o hasta encontrar formas de narrar sin narración, pero entonces habría que ver si dichas formas podrían ser identificadas justamente como narrativas o no, si serían casos similares al de la pregunta por los no sujetos del propio Ricœur y que de algún modo quedarían vinculados al sujeto, o si serían algo totalmente distinto. De todos modos, dicho problema excede el objetivo de esta tesis.

Valga decir, entonces, que quisiera quedarme con esta caracterización de la narración de Ricœur principalmente porque permite entender desde otro lugar el peculiar estatuto de la autofiguración, su (i)legibilidad y la(s) figuras de sujeto, en este caso de autor, que dicha (i)legibilidad produce. Si, como vimos, la autobiografía intenta dar cuenta, en gran medida, de una coherencia, si echa mano de una “pulsión sistematizadora” para de esa manera configurar una identidad y un relato sobre dicha identidad, la autofiguración se propone difuminar los límites de esa pulsión coherente tanto para el relato y sus formas, así como también para la figura que se busca (re)presentar y los rasgos (pseudo)biográficos que la acompañan. De hecho, ya no importa si esos rasgos existieron o no o si son más o menos ciertos. Tampoco es que importe realmente en la autobiografía si lo fueron, pero en ella hay que leerlos como si lo hubieran sido o como si intentaran serlo, de allí la necesidad de formar un relato y de homogeneizar hasta cierto punto las inestabilidades temporales e identitarias. No obstante, nada impediría que se escribieran (y de hecho se escriben) textos autobiográficos de otro modo y con mayores libertades. Para algunos críticos y lectores, sin embargo, esos textos no serían autobiográficos sino que justamente se acercaría a lo que aquí he descrito como autoficción y autofiguración. Si hago esta salvedad, en cierto modo redundante, es para dejar en claro que no me interesa establecer una separación tajante ni una nueva tipología clasificatoria sino más bien comprender las zonas liminales y los matices que la pulsión sistematizadora y su constante vapulación y cuestionamiento ocasionan en la conformación de una figura de autor.

Uno de dichos matices es justamente el del biografema, es decir, el de esos rasgos más o menos (auto)biográficos que, pese a su, muchas veces, carácter fragmentario y anecdótico, aparecen continuamente para reforzar lo dicho, para contradecirlo, para mezclarlo con otro elemento o hasta para negar al propio sujeto del que el biografema debería predicarse. Como he

señalado, en los poemarios de Borges, Gelman y Fernández Moreno, encontramos procesos de autofiguración en los que la figura de autor oscila entre la presencia insistente y la constante disolución. Y es en este punto donde la noción de trama de Ricœur me parece útil puesto que los biografemas son ellos mismos, cuando se los lee en conjunto, un rasgo concordante discordante en tanto que conforman una figura (por más precaria, problemática o compleja que está sea) pero al mismo tiempo intentan minar toda posibilidad de una coherencia al vincularse con la autoficción, sus rupturas formales y su dinamismo identitario. En otras palabras, los biografemas producen y al mismo tiempo forman parte de un tipo de (i)legibilidad que no renuncia del todo a la noción de sujeto narrado, que no renuncia a conectar ciertos rasgos con el fin de presentar la figura de un modo determinado en detrimento de otros o en tensión con otros, pero sin eliminarlos. Ya no se trata de un relato no opaco, de una homogenización de tiempos, de un hacer coincidir en todo momento y del mismo modo el sujeto de la enunciación en presente con el del enunciado de hechos pasados como en muchas autobiografías. Pero tampoco del sujeto siempre en falta, el de la diseminación por el placer mismo de diseminarse (algo por lo demás válido para otros casos de autofiguración pero no para el caso de estos tres poetas).

Los biografemas, en este sentido, no pueden ser únicamente una repetición, una afirmación de la sospecha del sujeto siempre en falta como pretende Robin, del juego de máscaras que contribuye a una visión del sujeto como fragmentado o al borde de la desaparición. Pero tampoco logran conformar una coherencia no opaca o una figura de sujeto estable en el sentido de la definición tradicional de autobiografía. Potencian por una parte la libertad del sujeto lírico de figurarse otro pero, al mismo tiempo, entrañan cierta nostalgia o, si se quiere, cierta predilección por la posibilidad de un sujeto o, y en esto sí coincido con Robin, de un lugar de sujeto. La distinción ya no es entre *el* lugar de sujeto y *un* lugar de sujeto pues es claro que la

autoficción tiende a privilegiar este último. La diferencia radica en aceptar que la preeminencia de ese *un* lugar de sujeto no implica necesariamente la de un sujeto siempre en falta o ausente sino más bien la de un sujeto cuya (i)legibilidad es la de una concordancia discordante o, por qué no, una discordancia concordante según qué se prepondere. Es cierto, sin embargo, que el hablar de concordancia remite en cierto grado a la posibilidad de una coherencia por más mínima que esta sea o por más fragmentada que sea la forma en que se da cuenta de ella. De hecho, el propio Ricœur explica, al justificar su traducción del *mýthos* aristotélico como configuración, que ha reservado dicho término

para aludir al arte compositivo que media entre la concordancia y la discordancia (...) Prefiero hablar de configuración antes que de estructura para subrayar el carácter dinámico de la operación de elaborar una trama. Asimismo, la proximidad que existe entre las nociones de «configuración» y de «figura» posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como figura del sí mismo. (“La identidad narrativa” 220)

Esta coherencia discordante que los biografemas ayudan a proyectar casi de un modo metonímico, pues ellos mismos operan de esa manera, permite apreciar que en esta primera modalidad de lo (i)legible ya no contamos ni con una pulsión sistematizadora no opaca ni con un sujeto siempre en falta. Hay todavía una necesidad de, si se quiere, entramar la figura de autor aun cuando se trate de un entramado ambiguo o que se simula ausente. Dicho entramado incrementa la presencia de los biografemas y, al mismo tiempo, porque el proceso no es simple ni unilateral, la sospecha frente a los mismos y frente a ese resto de concordancia discordante que los caracteriza. De hecho, los biografemas adquieren visibilidad e (in)consistencia en los diversos usos del nombre propio, de nombres de familiares o amigos y en la combinación de

dichos rasgos, que resaltan muchas veces la identidad del sujeto lírico, con los no pocos momentos en que el sujeto se describe como fragmentado o al borde la disolución.

2.3 EL AUTOR: ENTRE LA IMPOTENCIA Y EL GESTO

Queda un último punto por comentar antes de pasar a describir la otra modalidad de lo (i)legible que encuentro en estos poetas. Se trata quizás de uno de los conceptos más estudiados y cuestionados en la teoría literaria y que constituye el eje impulsor de este análisis: la noción de autor. Trazar una genealogía completa de dicho concepto supondría un trabajo diferente al que aquí me propongo y hasta quizá imposible. No obstante, quisiera mencionar algunos intentos teóricos que han ayudado a repensar esta figura compleja y cambiante y que se encuentra a medio camino entre el escritor real, de carne y hueso, y las voces internas del texto.

Para iniciar este breve recorrido quisiera volver por un instante a la cita de Robin sobre los efectos sujetos. He escrito más arriba que hay un segundo aspecto que me interesa destacar de ese fragmento y quisiera detenerme ahora en él. Vuelvo entonces a transcribir la explicación de Robin:

Ante todo, la autoficción es ficción, ser del lenguaje, lo que hace que el sujeto narrado sea un sujeto ficticio en tanto que narrado (...) Ficción, pues no existe nunca adecuación entre el autor, el narrador y el personaje, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, entre un sujeto supuestamente pleno y el sujeto dividido, disperso, diseminado, de la escritura. El problema reside más bien en encontrarse un lugar de sujeto que el lugar del sujeto, en constituirse en la escritura un 'efecto-sujeto'. (44)

Ya he comentado insistentemente las peculiaridades de esa distinción entre el lugar del sujeto y un lugar de sujeto, la idea de Robin de que el sujeto está siempre en falta y el carácter problemático de los biografemas frente a dicha afirmación. Ahora, en cambio, quisiera referirme a un segundo aspecto de la cita que me interpela: el de la imposible adecuación entre autor, narrador y personaje, uno de los temas centrales de las discusiones sobre la autobiografía, principalmente desde y frente a las ideas de Lejeune acerca de una posible identificación entre dichas instancias.

Al respecto es importante recordar lo que señala Genette en *Fiction et Diction*. Partiendo, justamente, de las ideas sobre la autobiografía “canónica” de Lejeune²², Genette habla, para el caso de la autoficción, de un pacto deliberadamente contradictorio (“« Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais que ne m’est jamais arrivée»”, 86) cuya fórmula implicaría que el Autor es distinto al Narrador pero igual al Personaje al tiempo que Personaje y Narrador son iguales entre sí. Esta insistencia en lo paradójico, tan cara a la autoficción, implica para Genette que estamos en presencia de la contradicción: “C’est moi et ce n’est pas moi” puesto que el autor y el personaje son iguales, el narrador y el personaje son iguales pero el narrador y el autor no lo son (lo que para Genette implica el dominio del discurso ficticio por sobre el factual donde sí lo son, como es el caso de un libro de historia). Es decir que para el caso de la autofiguración algunos elementos permitirían identificar una instancia con otra, pero bajo ningún punto debemos leer dichos textos como detentores de cierta factualidad, en este caso biográfica.

²² Escribe Genette sobre el pacto autobiográfico de Lejeune y la cuestión de la asimilación entre autor, narrador y personaje: “Je ne suis pas sûr de rester dans les limites du champ proprement narratologique en évoquant, au titre des questions de voix (« Qui parle? »), le sujet toujours épineux des rapports entre narrateur et auteur. Philippe Lejeune a bien montré que l’autobiographie canonique se caractérise par l’identité *auteur = narrateur = personnage*, réservant au cas particulier de l’autobiographie «à la troisième personne » la formule *auteur = personnage ≠ narrateur*” (79, cursivas en el original).

Si bien coincido en términos generales con la definición de Genette (siempre tipológicas y estructuradas y no muy útiles cuando se trata de analizar matices) quisiera llamar la atención sobre dos puntos que me parecen centrales y, por eso mismo, cuestionables. El primero surge al preguntarse qué ocurre en aquellos discursos que no poseen narradores justamente porque no implican una narración, un relato (al menos a priori). Estoy pensando, claro está, en el segundo tipo de (i)legibilidad de la tesis, es decir, en el caso de algunas lecturas de la imagen y de ciertas “particularidades” de la lírica que entrañan una temporalidad y una relación con el otro que puede leerse de diversos modos, algunos de los cuales suponen renunciar o cuestionar la (i)legibilidad que todo relato narrado, aun con cortes y vacilaciones de variada índole, propone e implica, es decir, una (i)legibilidad exenta por completo de trama y de narración tal como vimos la entiende Ricœur. En otras palabras, ver hasta qué punto la figura de autor/a que todo proceso de autofiguración produce no se construye a partir de diversas formas de (i)legibilidad (algunas de las cuales ni siquiera pueden inscribirse dentro de la idea de legibilidad si por ella entendemos la posibilidad de enmarcar la figura dentro de un relato que se desarrolla en un tiempo más o menos sucesivo). Y si bien es cierto que dichas (i)legibilidades se superponen, contradicen y molestan entre sí también lo es el hecho de que al hacerlo se conectan sin por eso cerrar el proceso autofigurativo.

El otro punto que deriva de la dinámica entre autor, narrador y personaje y al que dedicaré el resto de esta sección, es, justamente, el que nos compete: el de la figura de autor en textos en los que se cuestiona su estatuto y la posibilidad de un sujeto que, como vimos según Robin, solo puede entenderse como un efecto-sujeto. Si bien es cierto que la autofiguración o autoficción reclama un cuestionamiento de toda supuesta coherencia narrativa y de una asimilación “transparente” entre autor, narrador y personaje, en los poemarios que analizaré aquí

se insiste reiteradamente en la “cualidad” de autor del sujeto lírico. Pareciera como si el yo de los poemas a la par que buscara desligarse de toda “coherencia biográfica” afianzara o buscara afianzar una imagen de autor a partir de los biografemas, del retrato de sí mismo, de algunos de los biografemas proyectados en el otro y, lo que es quizás lo más interesante, mediante la insistencia en la fragmentación y la disolución de la identidad. Y esto es significativo puesto que lo que está en juego en la autofiguración practicada por los poetas que me interesan es justamente esa paradoja. Por una parte, un constante oscilar entre la postulación de un yo fragmentado, y al borde de la disolución o desaparición, un yo lírico que parece querer desligarse de lo que escribe o atribuir su autoría a otros, esto es, desfigurarse. Pero, al mismo tiempo, un reiterado uso de elementos autobiográficos (desde la constante aparición del nombre propio del poeta o de algún amigo o familiar hasta la reflexión sobre el yo lírico en tanto que poeta que enuncia y escribe el poema en cuestión) que impiden y matizan dicha disolución y que, por el contrario, vuelven a poner en un primer plano al yo lírico en tanto autor. Este poner en primer plano, sin embargo, incluye diversos modos de presentación o (i)legibilidades puesto que muchos de los poemas líricos no presentan una narración (en el sentido de entramado) y se acercan más a algunas conceptualizaciones de la imagen y la lírica, así como a algunas precisiones sobre la noción de autor. Como volveré sobre la imagen y la lírica en la última sección del capítulo, quisiera comentar en lo que resta de esta sección, algunas de las conceptualizaciones teóricas más importantes en torno a la noción de autor.

Por ejemplo, y como punto de partida, destaca Premat:

El autor es otro yo que organiza [...] Un otro yo que funcionaría tanto para la persona que escribe como para la persona que lee. [...] En el funcionamiento textual siempre estaría en juego un otro ideal o un otro proyectivo, que permite la

existencia del texto; esa otredad tiene que ver con identidades fantasmáticas del lector y del escritor. (25)

Así la categoría de autor se erige en un polo proyectivo necesario para el mismo escritor sea este real o ficticio, y también para el lector o, en los poetas de este trabajo, para el autor como lector de otros en los que se lee y donde es leído. Tanto el autor como el lector (o el autor como proyección en otros) (re)crean a partir de dicho polo proyectivo una figura particular de autor (y de lector) con el fin de confrontar el origen de lo que se lee (en los otros) con su acto de lectura (escritura). Esta configuración de identidades otras pero al mismo tiempo semejantes al autor de carne y hueso que practica el proceso de autoficción, vuelve a poner en primer plano el concepto mismo de autor, su figuración como tal, y a cuestionar los alcances de la función de autor descrita por Foucault (que remite asimismo al conocido ensayo de Barthes) y que, como considera Premat debe ser revisada con el fin de precisar cómo afectan a dicha función estos juegos de identidad cercanos y a la vez diferentes a la autobiografía y que la autoficción explora. De hecho, Premat caracteriza a la autoficción como

una etapa indisociable del proceso de creación de una obra; es decir, no sólo de escritura, sino también de circulación inteligible y de reconocimiento, o sea, de existencia social. A la función-autor definida por Foucault en “¿Qué es un autor?” habría que agregarle, por lo tanto, una ficción de autor (o, si se quiere, la ficción de autor sería, al igual que el nombre, parte integrante de esa función). La inestabilidad de la identidad de la instancia que escribe se materializa en esa ficción, que no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad. (13)

Como se observa, Premat recupera para la noción de autoficción una caracterización de la misma como fenómeno ligado al circuito de circulación y de existencia social en la conformación de la figura de autor y otra, basada en Foucault, como función discursiva. De aquí que para aprehender mejor los desafíos que la autoficción plantea a la función de autor sea necesario volver, aunque no sea más que brevemente dada la visibilidad de sus ideas, a los textos de Barthes y Foucault de dónde han surgido gran parte de las definiciones y vaivenes contemporáneos sobre el tema.

Barthes comienza su conocido y controversial ensayo de 1968, “La mort de l’auteur” con una serie de preguntas acerca de la identidad de la voz que habla en la *nouvelle* de Balzac *Sarrasine*. Las preguntas son, por supuesto, retóricas y de ahí que no sorprenda encontrar en el primer párrafo aserciones como: “l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit” (61). Barthes vincula esta destrucción con ciertos escritores modernos como Mallarmé y basa parte de su sustento (o al menos el sustento que Barthes cree darle a sus ideas) en la teoría de la enunciación, principalmente en algunos comentarios de Beneveniste.²³ Pero esta destrucción es considerada, principalmente, como el origen de la escritura, como queda de manifiesto en el segundo párrafo: “dès qu’un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel

²³ Respecto a Mallarmé leemos: “En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire” (62). En el caso de la importancia de la enunciación para la muerte del autor Barthes escribe: “la linguistique vient de fournir à la destruction de l’Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l’énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu’il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l’auteur n’est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n’est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l’énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c’est-à-dire à l’épuiser” (63-64). Esta distinción entre un sujeto y una persona no necesariamente supone la muerte del autor sino más bien su confinamiento al nivel de la enunciación que es, como he explicado, un nivel importante para el análisis de los tres poetas que me interesan.

(...) ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence" (61). Una vez que ha presentado su punto de partida, Barthes trata de analizar cómo la idea de Autor ha sido trabajada y presentada hasta que acontece el nacimiento de la escritura que, según él, ocurre con escritores como Mallarmé. La idea detrás de la creencia en un Autor entendido como una figura que precede su trabajo y que justifica y sanciona ciertas interpretaciones en detrimento de otras se vincula, para el crítico francés, con la idea de una teleología y de un sentido que pueden aprehenderse y recuperarse. El problema, entonces, y la crítica de Barthes se funda precisamente en eso, es que la presencia de un Autor, de una teleología y de un sentido final en una obra literaria impiden o atentan contra la multiplicidad de niveles de significación que el nacimiento de la escritura, y la muerte del Autor que motiva dicho nacimiento, inauguran. Si Barthes destaca que "le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture" (64) es, en gran medida, porque "un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (...), mais un espace a dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle" (65). Y esta multiplicidad que, en cierto modo, se enlaza con la teoría de la enunciación y de los actos de habla performativos de la escuela de Oxford (que Barthes menciona) debe entenderse como aquello que se gana con la desaparición del Autor y con el uso de las ideas críticas y filosóficas que sustentan o explican dicha disolución.

Sin embargo, y a pesar de la conocida aseveración de Barthes de que "donner un Auteur a un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermé l'écriture" (65), lo que realmente está en juego en este ensayo no es el problema del Autor como alguien que escribe o tiene un estilo específico, pues si ese fuera el caso ¿cómo se explica

la necesidad de Barthes de mencionar a Mallarmé en vez de una obra o un verso en particular? ¿Cómo se explica que asuma que el lector sabe, solo por la referencia a Mallarmé, aquello de lo que él, Roland Barthes, está hablando? Lo que está en juego acá es la necesaria identificación del Autor como un cierre, una especie de atentado en contra de la multiplicidad de sentidos y, por ende, como un regreso (en más de un sentido del término) a un tipo de literatura representacional y referencial. De ahí que Barthes insista con que “*écrire ne peut plus désigner une opération d’enregistrement, de constatation, de représentation*” (64) y de ahí también que Sean Burke, en su agudo análisis de las ideas de Barthes en *The Death and Return of the Author*, afirme que el problema con la idea de la muerte del Autor defendida por Barthes en el artículo de 1968 (y que cambia en algunos de sus libros posteriores) es que está estrechamente vinculada a una crítica de un acercamiento representacional a la literatura. Burke plantea entonces una pregunta central: “Might not it be claimed, *a fortiori*, that the abandonment of a representationalist aesthetic renders the death of the author needless? Or, to put it another way, that the concept of the author exceeds the functions given within a representationalist aesthetic?” (45).²⁴ Traigo esto a colación no con el propósito de descalificar una estética representacional frente a una que no lo sea (una distinción y valoración ya tratadas por la crítica y que exceden esta disertación) sino para indicar que la noción de autor y la creación de una figura que le dé cabida no pueden descartarse fácilmente debido a que dichas figuras de autor son, como vimos con las reflexiones sobre la autoficción, uno de los modos de trabajar la apertura y multiplicidad de sentidos tan cara a Barthes. En otros términos, la noción de autor y el proceso de autofiguración que le permite al escritor (re)crear una figura de sí mismo en tanto autor, lejos de impedir la multiplicidad de

²⁴ Y agrega Burke algunas páginas después y en relación al libro de Barthes *Sade Fourier Loyola*: “If a text has been ‘unglued’ of its referentiality, its author need not die; to the contrary, he can flourish, become an object of biographical pleasure, perhaps even a ‘founder of language’ (47).

sentidos, postulan al mismo tiempo la imposibilidad de ignorar la noción de autor y, a su vez, de concebirla como una idea fija y poco dinámica. Barthes está en lo cierto al destacar el rol central de la enunciación y de las palabras de un texto como un límite difícil de evadir para la autofiguración. Pero eso no implica necesariamente la muerte del autor si no, y en el peor de los casos, la muerte de un tipo de conceptualización que no puede impedir el surgimiento de otras visiones.

En el caso de Foucault, el interés no radica en afirmar que el autor ha muerto sino en preguntarse qué implica el nombre de un autor y, sobre todo, cómo funciona en relación a un discurso. La tarea que Foucault se propone consiste en señalar las dificultades que estas dos preguntas generan. Para el filósofo francés “discourse that possesses an author’s name is not to be immediately consumed and forgotten (...) its status and its manner of reception are regulated by the culture in which it circulates” (235) y es por eso que la función del autor es inicialmente descrita como aquella que “characterize[s] the existence, circulation, and operation of certain discourses within a society” (235). Ya desde estos primeros comentarios se percibe claramente que Foucault es más cauto que Barthes en cuanto a la desaparición del autor, de allí que sus aportes sean más útiles para este trabajo. No obstante, y como vimos en la cita de Premat, la dimensión ficcional de la función autor no es abiertamente discutida por Foucault y dicha dimensión, como he puesto de manifiesto, es la base de la que surgen los cruces entre las diversas formas de (i)legibilidad que me he propuesto rastrear en torno a la noción de autor.

Una vez dadas estas definiciones iniciales, Foucault describe cuatro particularidades de la función autor. En primer lugar, dicha función se vincula con el sistema judicial e institucional que determina y articula el universo de los discursos. En segunda instancia, aclara que no afecta a todos los discursos de la misma manera en todas las épocas y culturas. Luego, que no se define

por una atribución espontánea de un discurso a su productor sino mediante operaciones complejas. Y, por último, no se refiere pura y simplemente a un individuo real, sino que puede dar lugar al surgimiento de múltiples sujetos, múltiples yos. Quisiera detenerme un poco más en esta cuarta característica puesto que está vinculada, de algún modo, con la diferencia existente entre el autor real, de carne y hueso y la voz que enuncia en un discurso literario.

Foucault menciona que la crítica literaria moderna (y vale recordar que su conferencia, luego publicada como artículo, es de 1969) ha usado la noción de autor para neutralizar todas las diferencias entre diversos trabajos escritos por la misma persona, pero también para explicar las similitudes; en otras palabras, la función autor es usada como un principio de unidad, como una garantía de la misma. Sin embargo, Foucault sostiene que esta manera de concebir al autor no repara demasiado en los elementos dentro del texto y que también lidian con el problema de la autoría y la figuración del autor (un problema con el que el estructuralismo francés estaba trabajando en el momento de la conferencia). Estos elementos son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y lugar, y la conjugación verbal, es decir, lo que en pragmática y semántica se conoce como deícticos, y que no permiten una fácil identificación del autor de carne y hueso con la voz que enuncia en el texto. Por eso es que Foucault concluye que “It would be as false to seek the author in relation to the actual writer as to the fictional narrator; the ‘author-function’ arises out of their scission –in the division and the distance of the two” (239). Esta escisión, no obstante, opera de manera diferente cuando se debe lidiar con los problemas de autofiguración y los múltiples (auto)biografemas. Estos en su carácter de elementos que motivan la concordancia discordante de uno de los modos de (i)legibilidad, componen una figura mucho más dinámica y compleja que la primera distinción de Foucault precisamente porque refuerzan la identificación de la misma con el escritor pero entendido ya no como perteneciente

exclusivamente al nivel de lo biográfico real sino como una manifestación del nivel del sí mismo ficticio.

Es por esta peculiaridad que Burke, cuando describe las ideas de Barthes sobre la biografía y la autobiografía, señala que “the biographeme arrests the progressional narrative of biography proper, its insistence on reading themes of development and decline into the empirical contents of an author’s life.” Y agrega que para Barthes, en *Sade Fourier Loyola* y en *La Chambre Claire*, “the biographeme suspends narrative time and the *telos* that only such time can ensure” (39). Si bien, como es obvio a esta altura, no concuerdo con que el biografema deba leerse exclusivamente como una irrupción del tiempo del relato, sí creo que puede por momentos irrumpir en la construcción de la figura, manipular el sentido y cuestionar toda posibilidad de un *telos* orgánico y coherente en favor de otro discordante pero que aun así permite identificar al autor con ciertos rasgos particulares. Lo que resulta sin embargo interesante de la explicación de Burke es que si Barthes sostiene que el biografema suspende la temporalidad narrativa y su teleología, la posibilidad de pensar y de reevaluar la función autor como algo que no desaparece pero que tampoco puede definirse como detentora de una identidad y una legibilidad únicas pasa a tener cabida. Volvemos una vez más al punto anterior de Burke: no se debe hablar de la muerte del Autor en general; es preciso delimitar dicha muerte (en Barthes) a la de un modelo de autor asociado con un tipo de representación, temporalidad y telos, determinados.

No se trata entonces ni de una vuelta a un biografismo (a)crítico que busca entender los textos a partir del rastreo de anécdotas o biografemas, muchas veces falsos, ni tampoco de una negación de la figura de autor en cuanto tal. Se trata, por el contrario, de ver cómo dichos biografemas se insertan en y afectan el retrato que el yo, en este caso lírico, realiza de los demás y de sí mismo a partir de dinámicas de creación sí-mismo-como-otro, texto-imagen, fragmento-

totalidad que, sin embargo y pese a postular una posible aniquilación del sujeto lírico-autor, precisan de dicha figura aunque no sea más que como un si, como un if, esto es, una condición, si se quiere, epistemológica y que surge de la tensión de las dos (i)legibilidades indicadas.

Como explica Sally Bushell en su estudio de algunos materiales genéticos de Wordsworth, Tennyson y Dickinson, “whether or not language really exists as a tool over which we have mastery, our experience of using it is as though this were the case at the time of use” (49-50). Algo similar acontece, ya no exclusivamente con el lenguaje sino con la figura y/o función autor en todo proceso de autofiguración y su posible identificación con un sí mismo como otro tanto intratextual como biográfico.

Por su parte, Agamben en “The Author as Gesture” repara, aunque desde otra perspectiva y sin mencionar la autofiguración, en este problema puntual. Tras retomar algunas de las ideas de Foucault aclara que para este “the author is not dead but to position oneself as an author means occupying the place of a ‘dead man.’ An author-subject does exist, and yet he is attested to only through the traces of his absence” (64-65). Esta dinámica presencia-ausencia me resulta particularmente útil puesto que lo que Agamben concluye, a partir de la mención de la figura del Arlequín de la *commedia dell’arte* italiana y de su lazzo, lazzo que interrumpe el argumento de la *commedia* pero que “returns each time to retie the thread that is has loosened”, es que el gesto del autor, o para seguir el título del ensayo, el autor como gesto, “guarantees the life only through the irreducible presence of an inexpressive outer edge. Like the mime in his silence and the Harlequin with the lazzo, the author tirelessly returns to enclose himself again within the opening he has created” (70). Y esta garantía que la presencia de un límite exterior nunca expresable del todo le otorga a la vida del autor es vinculada por Agamben con el problema de la subjetividad, problema no menor para mi análisis puesto que a la par de la figura de autor, del

sujeto lírico como autor de aquello que escribe, encontramos el de la configuración de su subjetividad en tanto sujeto que se (auto)retrata en otros objetos, en otros sujetos o hasta en el propio lenguaje (el caso de Gelman es el más paradigmático) y que retrata a dichos objetos o sujetos aun a riesgo de desaparecer como yo. Escribe Agamben al final de su ensayo sobre la subjetividad y el gesto del autor o el autor como gesto

And just as the author must remain unexpressed in the work while still attesting, in precisely this way, to his own irreducible presence, so must subjectivity show itself and increase its resistance at the point where its apparatuses capture it and put it into play. A subjectivity is produced where the living being, encountering language and putting itself into play in language without reserve, exhibits in a gesture the impossibility of its being reduced to this gesture. (72)

Estos dos puntos constituyen dos ejes centrales para pensar la figura de autor y los procesos de autofiguración y las (i)legibilidades que los sustentan y que los mismos componen. Por un lado, desde el gesto del autor de presentarse como ajeno al texto, como una irrupción inaprehensible por completo en él y, sin embargo y al mismo tiempo, como aquello que da unidad al texto y le otorga su sentido en tanto obra. Por otro, desde el autor como gesto que justamente como gesto permite la irrupción de una subjetividad que en tanto tal no puede quedar confinada a dicho gesto, esto es un sujeto que elude dicho gesto constantemente pero sin poder despegarse por entero de él, algo similar a lo que Robin designara como efecto-sujeto.

Desde esta perspectiva es quizás posible leer el concepto de impotencialidad de Agamben como propio de la figura de autor de los tres poetas. En el quinto ensayo de *Nudities* "On What We Can Not Do" Agamben retoma la definición de Deleuze de poder como aquello que separa a

los humanos de aquello que pueden hacer, es decir, de su potencialidad, para plantear que en verdad de lo que se nos ha separado es de nuestra capacidad para no hacer. Aunque es cierto que el breve ensayo tiene una fuerte impronta de crítica biopolítica, la caracterización que Agamben hace de la impotencialidad no deja de ser interesante para la literatura, el pensamiento o el lenguaje en general. Tras remitir a Aristóteles y su definición de la potencialidad,²⁵ Agamben señala:

“Impotentiality” does not mean here only absence of potentiality, not being able to do, but also and above all “being able to not do,” being able to not exercise one’s own potentiality. And, indeed, it is precisely this specific ambivalence of all potentiality –which is always the power to be and to not be, to do and to not do– that defines, in fact, human potentiality. This is to say that human beings are the living beings that, existing in the mode of potentiality, are capable just as much of one thing as its opposite, to do just as to not do. (43)

Esta ambivalencia que Agamben describe como propia de toda potencialidad, esta posibilidad de hacer pero también de elegir no hacer, de ser y de no ser, no es ajena al proceso de autofiguración. Si el gesto del autor es un gesto ajeno al texto que debe lidiar con un otro del texto, con cierta exterioridad pero, que al mismo tiempo, no puede desprenderse del todo de él al punto de darle al texto cierta coherencia; si la subjetividad que este gesto del autor inaugura es precisamente la de la figura del autor como gesto, esto es, una subjetividad que reclama ese gesto, ese estatuto de autor como coherencia pero a su vez se niega a conformarse a ella

²⁵ “That potentiality is always also constitutively an impotentiality, that every ability to do is also always already an ability to not do, is the decisive point of the theory of potentiality developed by Aristotle in the ninth book of the *Metaphysics*. ‘Impotentiality [*adynamia*],’ he writes, ‘is a privation contrary to potentiality [*dynamis*]. Every potentiality is impotentiality of the same [potentiality] and with respect to the same [potentiality]’” (43, cursivas en el original).

reclamando de ese modo también su porción de exterioridad; si aceptamos estas premisas como posibilidades de lectura entonces podemos proponer que la figura del autor es una de las (im)potencialidades más atractivas, complejas y fructíferas de la literatura en tanto que no clausura nunca el paso de la potencialidad a la impotencialidad, del hacer al no hacer y del ser al no ser, sino que, por el contrario, tensiona cada uno de esos polos y los cruza con diversas (i)legibilidades. El autor es autor de su propia (i)legibilidad pero también es gesto de autor de aquello que lo excede en cuanto tal. El autor es a la vez la impotencia de su potencialidad y la posibilidad de su carencia.

Hay, sin embargo, otro texto de Agamben que quisiera poner en relación con las ideas previas en tanto repite la dinámica presencia-ausencia, potencialidad-impotencialidad. En “Pascoli and the Voice”, el filósofo italiano parte de unas líneas del poeta Pascoli para reflexionar sobre el lenguaje poético. Las líneas en cuestión (“the language of the poet is always a dead language [...] a curious thing –a dead language used to give a greater life to thought”) le permiten a Agamben, mediante citas de San Agustín, San Pablo, Dionisio de Tracia y el propio Pascoli entre otros, realizar una arqueología de lo que considera un lenguaje muerto (“a dead language”) en la cual lo que está en el centro es cierta potencialidad de significar y no un significado semántico concreto. Tras comentar el uso de términos extraños, extranjeros a la propia lengua, difíciles de desentrañar (que engloba bajo los rótulos de glossolalia y xenoglossia) y el uso de onomatopeyas (y el ejemplo en cuestión, en este caso, es la voz de los animales en tanto que puede articularse en la letra pero cuyo significado los humanos no podemos desentrañar) Agamben propone que el lenguaje poético es un lenguaje muerto en tanto que cifrado en la grammata (the letter, la letra) a partir de dos muertes. Explica:

It is only in dying that the animal voice is, in the letter, destined to enter signifying language as pure intention to signify; and it is only in dying that articulated language can return to the indistinct womb of the voice from which it originated. Poetry is the experience of the letter, but the letter has its place in death: in the death of the voice (onomatopoeia) or the death of language (glossolalia), the two of which coincide in the brief flash of grammata. (71)

Más allá de los ejemplos de las onomatopeyas y de la glossolalia utilizados por el filósofo italiano para arribar a la postulación de ese espacio liminal que no es la tumba indistinta de la voz ni un significado articulado (puesto que ni la glossolalia puede eliminar completamente el significado ni la onomatopeya puede ser articulada en una dimensión semántica “clara”), lo que me interesa retener aquí es justamente la idea de una pura intención de significar, de un (im)potencialidad, que lejos de impedir el lenguaje lo proyecta como medio de expresión que ya en su intento de expresar(se) produce sentido y deja abierto el proceso de significación.²⁶

Esa tensión, bajo las diversas formas en las que he intentado describirla, será crucial en las estrategias específicas que utilizan Borges, Fernández Moreno y Gelman ya que en el caso de los tres la figura del autor sólo podrá entenderse si la aniquilación y la desfiguración en el otro y del otro se constituye en el polo diferente y necesario para proyectar(se) y desde el cual proyectar(se) la imagen (autobiográfica y de autor) que la enunciación poética reclama y que no obstante intenta eludir. Estas proyecciones serán variadas y dependerán del entrecruzamiento de instancias donde el yo se autfigure (y se desfigure) desde la primera modalidad de (i)legibilidad ya descrita, la de los biografemas, sus entramados y cortes y su proyección en otros, modalidad de la concordancia discordante; pero también desde otra (i)legibilidad donde la narración ya no

²⁶ Volveré en detalle a la concepción de Agamben del lenguaje y de su relación con el problema de la representación/presentación de la cosa en sí en el último apartado de este capítulo.

opera y donde los biografemas se entrecruzan con la (in)capacidad del lenguaje para enunciar(se), con la renuncia a asumir el rol de autor y con ciertos “excesos” de representación que lejos de aniquilar la figura de autor le darán otro espesor. Es esta (i)legibilidad la que pasaré a desarrollar en el último apartado.

2.4 DERROTOS DE LA IMAGEN Y LA LÍRICA: EL GESTO DE AUTOR COMO EXCESO VISUAL Y MEDIACIÓN INMEDIATA

Hablar de la imagen puede resultar desde intimidante hasta banal, desde sutil hasta superficial: es tanto lo que se ha dicho sobre este concepto que seleccionar algunas tendencias puede resultar arbitrario. Sin embargo, en este breve apartado quisiera concentrarme en algunas ideas de Didi-Huberman, Deleuze y Nancy porque creo que ayudan a (re)pensar mejor algunas peculiaridades que muchos poemas líricos presentan en su intento por desestabilizar la legibilidad de la trama previamente descrita. Si bien estos teóricos franceses son una base importante de mi rearticulación conceptual del concepto de autor, no son los únicos que han trabajado el tema, por lo que a lo largo de este apartado volveré sobre otros pensadores como Benjamin o Mitchell, por mencionar solo algunos. De más está decir que cada uno de estos pensadores presenta sus reflexiones dentro de marcos filosóficos distintos. Si bien no ignoro estas diferencias creo que todos ellos han, a su manera, dado cuenta de los problemas que la imagen acarrea en términos de presentación y representación, así como también en términos de presencia y ausencia, algo que, como vimos, se acerca a la concepción de Agamben del autor como un gesto que abre su propia práctica a un exceso sin por eso poder desligarse completamente de ella. De hecho, y como ya señalaba Mitchell en su seminal libro *Picture Theory* de 1994: “if a pictorial turn is indeed

occurring in the human sciences, art history could very well find its theoretical marginality transformed into a position of intellectual centrality in the form of a challenge to offer an account of its principal theoretical object—visual representation—that will be usable by other disciplines in the human sciences” (15). Y si bien no me interesa circunscribir la imagen a una teoría del arte pictórico o a una historia del arte particular, concuerdo con Mitchell en la importancia que el tema de la representación visual, del concepto de imagen y de sus formas de (re)presentación, de las derivas ideológicas y referenciales que afectan a y que produce la imagen, tiene para múltiples campos del saber.²⁷ Esto no quiere decir que la poesía lírica produzca necesariamente más o menos imágenes que la novela, que esté más cerca de la imagen que otros géneros o completamente distanciada de ella.²⁸ Lo que me interesa retener es la posibilidad y, si se quiere, la necesidad de utilizar algunas reflexiones de dominios en apariencia ajenos a la literatura para repensar el alcance de algunos problemas más cercanos al plano literario: en el caso que nos compete la presentación de la figura del autor y la posibilidad de asumir cierta subjetividad en el proceso autfigurativo. No se trata entonces de otorgarle a la poesía lírica un papel central en el uso de la imagen sino más bien de utilizar algunos puntos de análisis realizados a partir del concepto de la imagen para proponer una forma de dar cuenta del autor que no implique ni su completa muerte ni la legibilidad de una trama de biografemas. Soy consciente de que esta otra forma de presentación entraña el riesgo de quedar reducida a una metafísica de la presencia. Mitchell escribe al respecto:

²⁷ Mitchell agrega un poco más adelante: “Most important is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses inescapably now, and with unprecedented force, on every level of culture, from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of the mass media” (16).

²⁸ Es importante recordar aquí un texto paradigmático como *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* de Lessing (1766) sobre los límites entre la expresión pictórica y la expresión poética y la dificultad de aplicar las técnicas de representación de un dominio sobre el otro. Al respecto véase el detallado estudio que del mismo realiza Mitchell en *Iconology*.

Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial ‘presence’: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or ‘visual literacy’ might not be fully explicable on the model of textuality. (16, cursivas en el original)

Pero aun cuando algunas de las ideas de Nancy, quizás por su relectura de Heidegger, puedan acercarse a una idea de la presencia y la mostración como verdad, no creo, como se verá más adelante, que impliquen necesariamente una metafísica si por eso se entiende una lectura esencial de la imagen o de sus formas de presentación. De hecho, si Didi-Huberman, Deleuze o Nancy me interesan particularmente es, en primer lugar, porque ellos mismos releen a otros filósofos y pensadores de diferentes disciplinas (Didi-Huberman, por ejemplo, a Kant, Freud y Benjamin) para establecer sus ideas y conceptos. Recordemos, en este sentido, que Deleuze destaca la creación de conceptos dentro de un área como una de las tareas más importantes de la filosofía, algo que, como es sabido, lleva a la práctica en su lectura de Bergson para dar forma a algunos de los múltiples signos que describe en sus libros sobre el cine. Pero, en segundo lugar, y si bien comparto la importancia que Mitchell le otorga al cruce de lo ideológico, lo discursivo, lo corporal, etc., para repensar el giro pictórico sin caer en reduccionismos, creo que tanto Nancy como Didi-Huberman, entre otros, tratan precisamente de crear nuevos conceptos mientras que

Mitchell se centra más en marcar los límites y alcances de ciertas teorías sin necesariamente proponer otras a cambio. En otras palabras, el recorte peculiar que cada uno de estos filósofos hace del concepto de imagen no pretende negar otras aproximaciones a la imagen ni necesariamente repetir los axiomas de una mimesis tradicional ni de una metafísica de la presencia; de lo que se trata es de proponer diversos modos de pensar la imagen que pueden servir para cubrir algunas de las tensiones señaladas por Mitchell y, en mi caso, para ayudar a comprender esta otra (i)legibilidad del gesto de autor donde la representación de la trama y la representación en general son puestas en duda por la dinámica presencia-ausencia.²⁹

Didi-Huberman ha escrito bastante sobre el problema de la representación y sobre el tipo de tiempo y de mirada que reclaman las imágenes. En *Confronting Images*,³⁰ parte de un comentario minucioso de la pintura *La Anunciación* de Fra Angélico situada en el monasterio de San Marco en Florencia para establecer las modalidades de lo legible, lo visible y lo visual. Como es sabido, la pintura de Fra Angélico muestra tres figuras, dos en el centro (el arcángel Gabriel y la virgen María) y una al costado izquierdo y más retrasada, san Pedro mártir. Pero, asimismo, y como producto de haber sido pintada adrede al lado de una pequeña ventana de una celda de clausura, la pintura destaca entre las figuras un intenso color blanco que prolonga el de

²⁹ Este punto Mitchell lo reconoce en su análisis de la lectura que Foucault hace del conocido cuadro de Magritte *Les trahison des images* donde coloca la inscripción “Ceci n’est pas un pipe” debajo de una pipa bastante realista. Dice Mitchell que el propósito de Magritte tanto en este cuadro como en *Les deux mystères*, en el que aparece una pipa en el margen superior izquierdo y un pizarrón que reproduce *Les trahison des images* en el centro, es mostrar “what cannot be pictured or made readable, the fissure in representation itself, the bands, layers and fault-lines of discourse, the blank space between the text and the image” (69). De hecho, Mitchell extiende este problema de la representación a todas aquellas imágenes que denomina “metapictures”, esto es, imágenes que muestran una reflexión sobre la representación/ presentación de las imágenes. Escribe Mitchell: “If every picture only makes sense inside a discursive frame, an ‘outside’ of descriptive, interpretive language, metapictures call into question the relation of language to image as an inside-outside structure. They interrogate the authority of the speaking subject over the seen image. Magritte’s pipe is a third-order metapicture, depicting and deconstructing the relation between the first-order image and the second-order discourse that is fundamental to the intelligibility of all pictures, and perhaps all words. It isn’t simply that the words contradict the image, and vice versa, but that the very identity of words and images, the sayable and the seeable, begin to shimmer and shift in the composition, as if the image could speak and the words were in display” (68).

³⁰ Traducción de *Devant l’ image* (1990) realizada por John Goodman y publicada en 2005.

la pared y cuya presencia material es innegable. Aquí ya tenemos los elementos que le permiten a Didi-Huberman concebir sus tres modalidades. Por un lado, las figuras que se recortan frente al fondo, conforman lo visible, es decir, se trata de elementos predispuestos a manera de signos y de formas delineadas con mayor claridad frente, en este caso, al fondo blanco. Sin embargo, estas figuras, y a medida que el ojo se acostumbra a lo blanco de la luz, no son solamente figuras que se recortan frente a un fondo sino que más bien cuentan una historia, una historia hipercodificada en este caso, al menos para un espectador occidental: la historia de la anunciación. De este modo, el fresco y la(s) imagen(es) que muestra, muta en representación, se vuelve legible: “its character of obscured immediacy passes into the background, so to speak, and a sequence, a narrative sequence, appears before our very eyes to offer itself for reading, (...) No longer the permanence of crystal but the chronology of a story” (13). Ahora bien, el estatuto de legible que la historia impone sobre la imagen (o, si se prefiere, que la imagen convoca en tanto que historia codificada) deja a aquella persona que se enfrenta al cuadro con dos opciones (y en este sentido lo legible trae a colación la traducibilidad del fresco): “He [sic] either grasps it [the fresco], in which case we are in the world of the visible, which it is possible to describe; or he doesn’t grasp it, in which case we are in the region of the invisible, where a metaphysics is possible, from the simple, nonexistent out-of-frame of the painting to the ideal beyond of the entire oeuvre.” (15-16). Sin embargo, y como es de esperar, estas dos posibilidades que se inscriben, junto a lo legible, dentro de la posibilidad de transmisión de conocimiento no son las únicas sino que hay otra modalidad, cercana a lo que Didi-Huberman llama “not-knowledges”³¹ y que traen a colación el último elemento mencionado, y que me

³¹ En palabras del autor: “Something like a suspended attention, a prolonged suspension of the moment of reaching conclusions, where interpretation would have time to deploy itself in several dimensions, between the grasped visible and the lived ordeal of a relinquishment. There would also be, in this alternative, a dialectical moment—

interesa particularmente para entender la figura del autor: lo visual. En este caso, el pensador francés vuelve a lo blanco que llamaba la atención en el cuadro, lo blanco de la pared y entre las figuras visibles de la Virgen y el Arcángel y explica que no se pueda hablar en este caso de lo invisible (en el sentido de abstracto) o de la nada puesto que en realidad está lo blanco en su materialidad:

It isn't nothing, because it reaches us without our being able to grasp it, and because it envelops us without our being able, in our turn, to catch it in the snare of a definition. It is not visible in the sense of an object that is displayed or outlined; but neither is it invisible, for it strikes our eye, and even does much more than that. It is material. (...) Let's say that it is visual. (17)³²

Además de destacar la materialidad de lo visual, Didi-Huberman destaca su carácter de evento en lugar de considerarlo como un simple objeto. Y agrega que su estatuto es a la vez irrefutable y paradójico. Irrefutable porque su eficacia es directa. Su poder impone su eficacia antes del reconocimiento de alguna apariencia, antes de que lo blanco pueda atribuirse a algo representado. Y es paradójico en tanto que virtual: “It is not an articulated sign; it is not legible as such. It just offers itself: a pure ‘appearance of something’ (...) All that appears, then, is the

surely unthinkable in positivist terms—consisting of not-grasping the image, of letting oneself be grasped by it instead: thus of letting go of one's knowledge about it” (16).

³² Didi-Huberman agrega inmediatamente que el espacio en blanco del fondo forma parte de la representación, pero ya no del mismo modo que lo visible (los elementos de la representación, en el sentido clásico del término) o lo invisible (elementos de la abstracción) puesto que lo intensifica y desafía sus límites: “Angelico's white self evidently belongs to the mimetic economy of his fresco: it provides, a philosopher would say, an accidental attribute of this represented inner courtyard, here white, and which elsewhere or later could be polychrome without losing its definition as an inner courtyard. In this respect, it indeed belongs to the world of the representation. But it intensifies it beyond its limits, it deploys something else, it reaches its spectator by other paths. Sometimes it even suggests to seekers-after representation that there's ‘nothing there’—despite its representing a wall, although a wall so close to the real wall, which is painted the same white, that it seems merely to present its whiteness. Then again, it is by no means abstract; on the contrary, it offers itself as an almost tangible blow, as a visual face-off. We ought to call it what it is, in all rigor, on this fresco: a very concrete ‘whack’ of white” (17). La idea de la presentación como violenta, como un golpe, es retomada por Nancy, quien establece cierta relación entre la imagen, la verdad y la violencia como mostraré en breve.

quality of the figurable—terribly concrete, illegible, presented. Massive and deployed” (18).³³ Esta (i)legibilidad que lo visual entraña es lo que quisiera retener como contrapartida complementaria de la (i)legibilidad de la trama ya comentada. El biografema es entonces una concordancia discordante que figura, que da lugar a, una figura de autor no exenta de contradicciones, pero aún legible dentro de cierto relato. Pero si el gesto de autor no desaparece cuando el yo enuncia su propia fragmentación es porque lo que en verdad enuncia es la fragmentación de la dinámica del entramado pero no de su visualidad en tanto gesto de autor. No se trata entonces de una discordancia más dentro de las contradicciones de la trama que busca componer; se trata de una forma otra de presentar al autor en su exceso respecto a la representación, entendida esta como aquello claramente articulado, es decir, como lo visible e invisible de la legibilidad.³⁴ Ahora bien, esto no quiere decir que lo visual elimine el biografema o prescindiera de él. Lo que ha cambiado, lo que constantemente está cambiando es el modo de operar del biografema que pasa a ser, para parafrasear a Didi-Huberman, un síntoma de la tensión entre presencia-ausencia, entre presentación y representación y no ya de la tensión

³³ Con respecto a lo virtual aclara: “The word *virtual* is meant to suggest how the regime of the visual tends to loosen our grip on the “normal” (let’s say rather: habitually adopted) conditions of visible knowledge. *Virtus* (...) designates precisely the sovereign power of that which does not appear visibly. The event of *virtus*, that which is in power, that which is power, never gives a direction for the eye to follow, or a univocal sense of reading. Which does not mean that it is devoid of meaning. On the contrary: it draws from its kind of negativity the strength of a multiple deployment; it makes possible not one or two univocal significations, but entire constellations of meaning, of which we must accept never to know the totality and the closure” (18, cursivas en el original).

³⁴ Queda la cuestión acerca de las especificidades que puedan plantear, en lo que concierne a las semejanzas y diferencias con la temporalidad narrativa descrita por Paul Ricœur, poemas de carácter descriptivo o monólogos poéticos en los que hay varios elementos narrativos presentes, como acontece en algunos poemas de Borges o en *Argentino hasta la muerte* de Fernández Moreno. Asimismo, sería pertinente pensar estas dinámicas sí-mismo-como-otro y parte-todo en relación con la éfrasis, la hipotiposis y aquellas figuras retóricas en las que lo que está en juego es el problema de la representación y la descripción, esto es, el problema de la figuración de un Otro. Si bien haré alusión a algunas de estas figuras retóricas no me interesa delinear una especificidad del poema narrativo como una narración diferente a la de un cuento o una novela. Y esto no porque no pueda pensarse en algunas especificidades sino porque, como señalé en el apartado sobre la (i)legibilidad de la trama, si existe una diferencia que me interesa es la de la narración (ya sea en tanto novela, cuento, poema, etc) y lo lírico, lo que aquí he identificado como la proliferación de biografemas en tanto concordancia discordante y en tanto exceso visual, respectivamente.

interna a la (i)legibilidad de la trama.³⁵ Síntoma en tanto manifestación de una subjetividad, la de la figura del yo poeta que negocia constantemente la visibilidad legible de su gesto de autor con la visualidad del exceso de dicho gesto y que no es sino un efecto sujeto de algo que no logra articularse totalmente. Síntoma también, y en un sentido más amplio y general del término, del nombre propio o el dato biográfico que el biografema ficcionaliza, ya sea entramándolo con otros datos biográficos o con referencias a la propia práctica (el yo poeta), ya sea presentándolo en su retraerse. Dato biográfico o nombre propio que complejiza el problema al repetirse o al volverse visual porque a la par que forma parte de la diseminación de la subjetividad defendida por Robin remite también a una instancia por fuera del texto (lo legal del nombre y la firma, por ejemplo, la comprobación de datos mediante registros o entrevistas al autor, etc.) que impide una total desaparición de la singularidad, problemática sin duda, del sí mismo estudiado por Ricœur. Y síntoma también en tanto que proceso de figuración en movimiento. Proceso que para Didi-Huberman no debe limitarse a elegir entre saber sin mirar o mirar sin saber sino que debe trabajar desde la tensión, mantenerse en ella. De hecho, el concepto de imagen debe ser ampliado para incluir, sugiere, Didi-Huberman, diversos matices y de ese modo lograr quebrar lo que denomina la “caja de la representación”. Así, llama a volver a una acepción del concepto de imagen que hable

neither of imagery, nor of reproduction, nor of iconography, nor even of
“figurative” appearance. It would be to return to a questioning of the image that
does not *yet* presuppose the “figured figure” (...) but only the *figuring figure*,

³⁵ Didi-Huberman relaciona lo visual con el síntoma en su detallado comentario de lo blanco de la pared del fresco, blanco que: “it is irrefutable and simple as event; it is situated at the junction of a proliferation of possible meanings, whence it draws its necessity, which it condenses, displaces, and transfigures. So perhaps we must call it a *symptom*, the suddenly manifested knot of an arborescence of associations or conflicting meanings” (18-19, cursivas en el original). Para un análisis detallado de lo visual como síntoma véase el capítulo 4 de *Confronting Images* donde el autor analiza algunas ideas de Freud con respecto a los sueños y su peculiar modo de presentar imágenes.

namely the process (...), the still-open question of knowing just what, on a given painted surface or in a given recess in stone, might *become visible*. (141, cursivas en el original)

Esta potencialidad no es muy distinta a la que Agamben señalaba en su lectura del lenguaje de Pascoli como una instancia dinámica de significación³⁶ que no es ni lo inarticulable ni lo completamente articulado y que impide así la clausura del sentido o un limitarse a la reproducción o representación sin por eso dejar de producir efectos de significación, del mismo modo que la autoficción, para Robin, produce efectos-sujetos, efectos de subjetividad.

Ahora bien, también en Deleuze encontramos esta importancia del proceso en tanto dinámico y de su relación con un exceso. A partir, por un lado, de una recreación de las ideas que Bergson presenta, por una parte, en *Creative Evolution* (1907), en donde señala que el cine trabaja con dos supuestos complementarios, una secciones instantáneas que se denominan imágenes y un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto e imperceptible que está en el aparato y a partir del cual las imágenes son proyectadas consecutivamente; pero, por otro, a partir de un análisis de las ideas de Bergson sobre la imagen y el movimiento en *Matter and*

³⁶ Es importante notar aquí que la materialidad de lo visual que Didi-Huberman destaca a partir de lo blanco del fresco de Fra Angélico no es exactamente igual a la pura intención, a la pura potencialidad de significar de Agamben. Y esto porque en el lenguaje literario, si bien hay una materialidad del sonido y se podría pensar también en la materialidad del espacio en blanco en la página o de la grafía de los signos, es muy difícil si no imposible salir de la significación. De todos modos, creo que el concepto de lo visual sirve, y en ese sentido sí funciona bien con la pura potencia de significar de Agamben, porque destaca ese momento, que en el lenguaje literario ocurre muchas veces en el nivel de la enunciación, de la instancia intermedia entre lo completamente articulado y lo inarticulable, el momento intermedio entre los biografemas enunciados y legibles y la instancia enunciativa, el fondo contra el cual los mismos se recortan y que es más difícil de precisar pero que aun así se puede rastrear, es decir, se hace presente. Además, la materialidad de lo blanco también implica cierto grado de codificación (el hecho de distinguirla como blanco) quizás porque en el fondo toda codificación, incluida el desciframiento textual de los signos en la página, es material porque la sinopsis de las neuronas en el cerebro en cierto modo lo es. Que esa sinopsis no se pueda percibir del mismo modo que ese exceso visual de lo blanco o que la diferencia entre las marcas de la enunciación como potencia no del todo articulada frente al relato que conforman los enunciados, no implica que la sinopsis no sea material. Pero tampoco, y por eso mantengo la distinción, es cuestión de decir que lo blanco equivale a las figuras más definidas o a la legibilidad de una historia codificada de antemano, o que aquellas instancias en el discurso literario en que la enunciación es puesta en duda para ampliar o destacar su carácter potencial irreductible sea igual a la trama que ciertos enunciados conforman.

Memory (1896), Deleuze realiza un análisis de los elementos que conforman el cine y de la compleja relación entre dichos elementos y la categoría de movimiento. Si bien analiza las que denomina como las tres tesis de Bergson sobre el movimiento, es la tercera, la que Deleuze entresaca del primer capítulo de *Matter and Memory*, la que más le interesa y la que quisiera retomar para esta discusión. Dicha tesis puede reducirse a lo siguiente: “not only is the instant an immobile section of movement, but movement is a mobile section of duration, that is, of the Whole, or of a whole. Which implies that movement expresses something more profound, which is the change in duration or in the whole” (8). Esta totalidad de la que el movimiento sería una sección móvil, totalidad que Deleuze concibe como definible por Relación³⁷, muta constantemente, lo cual explica su apertura: “If the whole is not giveable, it is because it is the Open, and because its nature is to change constantly and to give rise to something new, in short, to endure” (9). Esta aclaración le permite a Deleuze retomar la tercera tesis de Bergson y definir al movimiento como un intermedio entre los elementos presentes en un conjunto determinado y un todo abierto:

Thus movement has two facets, as inseparable as the inside and the outside, as the two sides of a coin: *it is the relationship between parts and it is the state of the whole*. On the one hand it modifies the respective positions of the parts of a set, which are like its sections, each one immobile in itself; on the other it is itself the mobile section of a whole whose change it expresses. (19, cursivas en el original)

³⁷ Deleuze escribe al respecto: “If one had to define the whole, it would be defined by Relation. Relation is not a property of objects, it is always external to its terms. It is also inseparable from the open, and displays a spiritual or mental existence. Relations do not belong to objects, but to the whole, on condition that this is not confused with a closed set of objects. By movement in space, the objects of a set change their respective positions. But, through relations, the whole is transformed or changes qualitatively. We can say of duration itself or of time, that is the whole of relations” (10).

Urge ahora postular la irremediable pregunta, ¿qué relación tiene este uso que Deleuze, para el caso del cine, hace de algunas ideas de Bergson utilizadas originariamente para comprender el problema de la percepción y la memoria en general, con el gesto de autor de la poesía lírica? ¿Y cómo se relaciona este problema de la relación parte-todo con el de la identidad (*ipse e idem*) explicada más arriba? Si bien soy consciente, como ya indiqué, de que la traslación (recreación mediante) de conceptos de un campo a otro puede resultar problemática si lo que se busca es fidelidad en el uso de los conceptos y del contexto en el que fueron empleados, problema que desaparece si se entiende que el uso de los conceptos responde a una cuestión de herramientas analíticas y no a una usurpación de una episteme ajena a los estudios sobre poesía, quisiera aventurar una segunda hipótesis que complementaría lo dicho sobre el sí-mismo-como-otro. La figura de autor, el gesto del autor para retomar a Agamben, funcionaría, con las salvedades que implica la traslación ya mencionada, como esa totalidad abierta (the Whole, the Open) que modifica a un conjunto de elementos determinados, los del plano del enunciado del poema, a partir de un movimiento que remite a ambas instancias y que quisiera identificar como la enunciación que todo texto, pero en particular el poema lírico por su carácter de visualidad no entramada, reclama y al mismo tiempo cuestiona.³⁸

Si antes aventuré la hipótesis de que la enunciación era aquel(lo) Otro dentro de la dimensión *ipse* de la identidad, quisiera ahora entroncar eso con la problemática totalidad-parte. Si la enunciación puede resultar ajena al yo que enuncia en un momento determinado es porque a la par que se relaciona con, modifica a y es modificada por el retrato del sí mismo como otro que

³⁸ Con respecto a la movilidad me parecen oportunas estas reflexiones de Deleuze en relación con los dibujos animados en los cuales “the drawing no longer constitutes a pose or a completed figure, but the description of a figure which is always in the process of being formed or dissolving through the movement of lines and points taken at any-instant-whatevers of their course. The cartoon film [...] does not give us a figure described in a unique moment, but the continuity of the movement which describes the figure” (*Cinema I 5*).

encontramos en el nivel del enunciado, la enunciación también se vincula con, y depende de, al mismo tiempo, una modalidad de la figura de autor que opera desde una pura potencialidad de figurar(se) (para retomar al Agamben de “Pascoli and the Voice”). Esta modalidad ya no destaca la trama de la figura en el enunciado sino que remite a sí misma, a su mutabilidad, o potencia en tanto enunciación, para trabajar desde los límites de la representación y desde sus propios límites en tanto enunciación, es decir, lenguaje asumido por un yo.³⁹

Quisiera, sin embargo, volver a Didi-Huberman por un momento. Pero esta vez a un trabajo posterior *Ante el tiempo* (2000)⁴⁰ donde retoma algunas de las ideas esbozadas en *Confronting Images* para desarrollarlas en el marco de una teoría del anacronismo como imprescindible para entender las imágenes y los alcances de la historia del arte como disciplina. En dicho libro, publicado en francés casi una década después del anterior, Didi-Huberman insiste en destacar el carácter complejo de la imagen y se pregunta: “¿En qué la imagen es un *fenómeno originario de la presentación*?” La respuesta, por supuesto, no es sencilla, pero al hacerse la pregunta el autor destaca la capacidad de la imagen de reunir, no sin tensión, diversos opuestos. La imagen entonces es mostración que en tanto tal desafía los límites de toda modalidad de (i)legibilidad que se pretenda estable. Pero lo hace no solo al interior de cada una de esas modalidades sino entrecruzándolas entre sí. De hecho, el pensador francés escribe que la imagen reúne y hace explotar “de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. La imagen auténtica será

³⁹ Si bien no estudiaré esto acá, habría que tener en cuenta que en muchos poetas, además de las contradicciones surgidas en los poemarios, el gesto de autor parece expandirse a prólogos, ensayos, entrevistas, paratextos y otros textos de corte (auto)biográfico donde la figura del autor en tanto lo Abierto aparece y afecta a, y es afectada por, las partes y los gestos presentados en los poemas. Asimismo, podría sugerirse que los materiales genéticos componen otro de los ámbitos que permite aprehender, aunque nunca del todo, esa noción o figura de autor, ese gesto-todo y abierto.

⁴⁰ El texto en español, por el que cito, se publicó por primera vez en 2006 en Adriana Hidalgo y es la traducción del texto francés *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, de 2000. Fue traducido por Antonio Oviedo.

entonces pensada como una *imagen dialéctica*” (168, cursivas en el original). Es cierto que Didi-Huberman sigue de cerca a Benjamín (a quien, como se sabe, pertenece la idea de una imagen dialéctica⁴¹) y que su trabajo pretende destacar la importancia de entender las imágenes y la historia del arte desde una historia que no respete la cronología lógica, sino que entienda que la temporalidad de la imagen requiere que el elemento histórico que la produce se vea dialectalizado por el elemento anacrónico que todo pensar sobre la imagen en otro tiempo diferente al de su producción conlleva. Pero a pesar de este propósito, me interesa retener, por su vínculo con el gesto de autor, esta capacidad de la imagen como desestabilizadora de la representación y como cercana a una presentación dinámica, es decir una presentación que en su devenir no desaparece, sino que se asienta más o, mejor aún, se asienta ya no en tanto legible (visible o invisible, representación concreta o irrepresentable abstracto) sino en tanto visual, en

⁴¹ No me detendré mucho en la imagen dialéctica de Benjamin porque ha sido ampliamente estudiada. De todos modos, valga la minuciosa lectura de Didi-Huberman al respecto: “Benjamin la comprende ante todo según el modo visual y temporal de una *fulguración*: ‘La imagen dialéctica es una imagen que fulgura’, escribe en 1939 en sus fragmentos sobre Baudelaire. Y en sus paralipómenos a las tesis *Sobre el concepto de historia*, en 1940: ‘La imagen dialéctica es una bola de fuego que atraviesa todo el Horizonte del pasado’. Ella dibuja al respecto un espacio que le es propio, un *Bildraum* que caracteriza su doble temporalidad de ‘actualidad integral’ (*integraler Aktualität*) y de apertura ‘de todos los lados’ (*allseitiger*) del tiempo” (168, cursivas en el original). Y un poco después agrega: “La imagen –la imagen dialéctica– constituye, para él ‘el fenómeno originario’ de la historia. (...) Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardara el Futuro (tensión, deseo). Es en este sentido que Benjamin define la imagen como ‘dialéctica en suspenso’” (170). Cabe entonces preguntarse por qué se trata de una dialéctica en suspenso, qué quiere decir Benjamin con eso. De lo que se trata comenta Didi-Huberman es de una cesura, una cesura del movimiento del pensamiento cuando este se inmoviliza en una constelación de tensiones, es decir, en una imagen dialéctica. Ahora bien, esta cesura en la continuidad no impide el surgimiento de un contrarritmo, no necesariamente negativo, sino más bien basado en tiempos heterogéneos: “De ese modo, en la imagen dialéctica se encuentran el Ahora y el Tiempo Pasado: el relámpago permite percibir supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles anteriores a la historia. El aspecto propiamente dialéctico de esta visión sostiene por cierto que el *choque de tiempos en la imagen* libera todas las modalidades del tiempo mismo” (171). Y si esto es importante, si esta presencia de la imagen en el centro del proceso histórico es importante, es en gran medida porque, según Benjamin, la historia se disgrega en imágenes y no en historias. Concluye Didi-Huberman que si esta presencia es importante para Benjamin es “Porque en la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Porque en la imagen se condensan también todos los estratos de la ‘memoria involuntaria de la humanidad’. El tiempo no desarrolla el relato, el progreso de un ‘hilo liso’ (...) Como la imagen, el tiempo se debate en el nudo reptílico de la forma y de lo informe.” (171). Así, desde una perspectiva diferente a la de la tensión dinámica entre presentación y representación, volvemos a encontrar esta ruptura de la trama de un relato temporal como una de las marcas distintivas del concepto de imagen, en este caso una imagen dialéctica con una temporalidad anacrónica.

tanto exceso (y no en tanto entramado) configurador. Ahora bien, este carácter de tensión de la imagen no carece de violencia, una violencia que afecta tanto a las formas de (re)presentación artísticas así como también a las manifestaciones identitarias, parciales y siempre dinámicas, de las que se trata de dar cuenta: “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”(166). Y esta fractura, este intervalo que la imagen produce, además de subrayar el dinamismo en términos de la problemática presentación/representación, también muestra las diversas manifestaciones de la imagen. Como explica Didi-Huberman un poco después: “Es que la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua...” (166-67). Al traer a colación estas ideas no pretendo negar la especificidad que una imagen de lenguaje pueda o no tener frente a una plástica, sino más bien marcar que, a pesar de esas importantes diferencias, hay un vínculo entre las diversas manifestaciones de la imagen, especialmente, y para lo que concierne a la figura del autor, entre la imagen (¿visual?) y el texto, y entre ambas y la violencia que la relación presencia-ausencia en tanto mostración, esto es, presentación, produce.

De allí que para señalar con mayor claridad estos vínculos, me parezca oportuno detenerme en algunas ideas de Jean-Luc Nancy, publicadas en los diversos ensayos que conforman *The Ground of the Image*.⁴² En primer lugar, en el ensayo que abre el libro, titulado

⁴² Traducción al inglés, hecha por Jeff Fort y publicada en 2005, del libro en francés *Au fond des images* de 2003 que reúne diversos ensayos sobre el concepto de imagen y sobre artes visuales y filosofía. Vale decir que los

“The Image—the Distinct”, Nancy desarrolla el concepto de “lo distinto” a partir de una exploración de lo sagrado de la imagen. Para el filósofo francés la imagen posee un carácter distintivo pero no en tanto jerárquico frente a otras manifestaciones sino en tanto que una mediante la separación, es decir, se manifiesta en el trazo y en el retraimiento y la separación de ese mismo trazo. Lo distinto “is what is separated by marks (...) what is withdrawn and set apart by a line or trait, by being marked also as withdrawn [retrait]; not exactly an untouchable, then, but rather an impalpable. But this impalpable is given in the trait and in the line that separates it, it is given by this *distraction* that removes it” (2). Y un poco más adelante Nancy agrega: “The distinction of the distinct is therefore its separation: its tension is that of a setting apart and keeping separate which at the same time is a crossing of this separation” (3). En otras palabras, lo distinto que Nancy identifica en la imagen, o que asocia a la imagen, se asimila en parte al gesto de autor tal como lo entiende Agamben, esto, es como el lazzo de la *commedia dell’ arte* italiana, que a la vez que separa ese momento de la irrupción del Arlequín del resto de la comedia debe volverse a unir, aun en su distinción, en su exceso, con el resto de la comedia aunque no necesariamente con la especificidad de su trama.⁴³ El gesto de autor es lo distinto en

ensayos que comentaré en esta sección fueron publicados en la versión francesa no como los tres ensayos finales de la versión en inglés que en francés fueron publicados en otros volúmenes.

⁴³ En un ensayo posterior del libro, “Distinct Oscillation”, Nancy retoma el concepto de lo distinto y escribe al respecto: “The Distinct (...) is the distinct mark of sense in two ways that are perfectly conjoined and contradictory: on the one hand, the mark by which sense is distinguished; on the other hand, the mark that is distinguished from every possible sense. On the one hand, the distinctive trait by which there is sense—this and not that, a flower or a caterpillar—but also one sense or another in the sense of sight and hearing: that which prevents one from confusing flower and caterpillar, written word and spoken word, embodied sense and incorporeal sense. On the other hand, a trait that is in retreat and drawn back from all sense. A nonsensory trait that is not embodied in any sense (...) but which is also not incorporeal like signification” (75, cursivas en el original). De esta manera no es del todo desacertado establecer un paralelo entre esta última manifestación del sentido de lo distinto y lo visual de Didi-Huberman o la pura potencia de significar de Agamben en tanto estadios intermedios entre lo invisible, inarticulado y lo incorporal y aquello completamente legible, articulado y que permite la diferencia de sentidos. Como se ve, aun con ejemplos distintos y desde relecturas diferentes (Agamben de Pascoli y, en cierto modo, Heidegger y Foucault; Didi-Huberman de Freud y Benjamin; Nancy de Heidegger) los diversos autores que he traído a colación señalan la necesidad de subrayar la tensión entre la representación articulada y el completo exceso y la necesidad de pensar ese estadio que no es ni una cosa ni la otra y que, como he destacado, equivale al gesto del autor.

tanto que conecta el exceso con la trama pero también conecta el exceso y la trama, en tanto opuestos que se definen dentro de una legibilidad (aun en su negatividad), con aquella forma de presentación del gesto que no opera necesariamente dentro de una legibilidad de la representación entendida como entramado o como total suspensión del autor.

En este sentido, si me interesa el análisis complejo y minucioso de Nancy es porque identifica la imagen con una forma de presentación otra respecto a la significación articulada y al exceso total del que nada se puede decir. La imagen para Nancy es imitación de la cosa no en tanto representación o mimesis sino en tanto emula a la cosa, es decir la desafía ya no como reproducción sino como competición por la presencia. En la imagen, sostiene Nancy, la cosa no se contenta simplemente con ser sino que la imagen muestra precisamente que la cosa es y también cómo es: “The image is what takes the thing out of its simple presence and brings it to pres-ence, to praes-entia, to being-out-in-front-of-itself, turned toward the outside. This is not a presence ‘for a subject’ (it is not a ‘representation’ in the ordinary mimetic sense of the world). (...) In the image, or as image, and only in this way, the thing—whether it is an inert thing or a person—is posited as subject. The thing *presents itself*” (21). En este sentido la imagen es “monstrativa”, es decir, del orden de lo monstruoso entendido como monstrum: “The monstrum is a prodigious sign, which warns (*moneo, monstrum*) of a divine threat” (22), amenaza que según Nancy está en la palabra alemana para imagen, Bild, “which designates the image in its form of fabrication” (22) ya que la misma proviene de la raíz (bil-) que designa una fuerza prodigiosa o señal milagrosa. De allí que el filósofo francés explique que: “it is in this sense that there is a monstrosity of the image. The image is outside the common sphere of presence because it is the display of presence. It is the manifestation of presence, not as appearance, but as

exhibiting, as bringing to light and setting forth” (22). Es esta presencia que no puede quedar reducida a una representación mimética ni a la figura que la trama de los biografemas intenta, con sus múltiples discordancias, narrar, la que constituye la segunda (i)legibilidad del gesto de autor, su visualidad excesiva pero exhibida en ese exceso que no es, insisto, un invisible o un completo inarticulable.⁴⁴ Así, la imagen trabaja la ambivalencia por la cual el sentido o la verdad se distinguen interminablemente de las significaciones particulares de las cuales sin embargo parecen no desatarse por completo tal como el lazzo del Arlequín no se desataba por completo de la commedia pese a no tener nada que ver con su trama.⁴⁵ Y hay un punto más que, en cierto modo, ya estaba implícito en las reflexiones de Agamben sobre el lenguaje y el autor como gesto, en Deleuze y su relectura de Bergson, en Didi-Huberman y su síntoma visual y también en Nancy, a saber: que este carácter de presentación de la imagen como diferente a la representación mimética también debe diferenciarse, en una magnitud mayor, de toda posibilidad de articular o

⁴⁴ Nancy vuelve sobre este punto varias veces y en diversos ensayos. Por ejemplo, al comentar brevemente el cuadro de Magritte sobre la pipa, ya mencionado por Foucault y Mitchell, afirma que de lo se trata en ese caso es de que la cosa solo se presenta a sí en tanto que se asemeja (resembles) a sí misma y dice de sí misma en su mismidad: soy esta cosa. En este sentido, “The image is the nonlinguistic saying or the showing of the thing in its sameness: but this sameness is not only not said, or ‘said’ otherwise, it is another sameness than that of language and the concept, a sameness that does not belong to identification or signification (that of “a pipe,” for example), but that is supported only by itself in the image and as an image” (8-9). Y un poco más adelante agrega que la imagen: “suspends the course of the world and of meaning—of meaning as a course or current of sense (meaning in discourse, meaning that is current and valid): but it affirms all the more *a sense* (therefore an ‘insensible’) that is *selfsame* with what it gives to be sensed (that is, itself). In the image, which, however, is without an ‘inside,’ there is a sense that is nonsignifying but not insignificant, a sense that is as certain as its force (its form)” (10-11, cursivas en el original). Asimismo, Nancy escribe con respecto a la unidad de la cosa que la imagen hace presente en su peculiar trabajo con el sentido y la significación: “Unity ‘itself’—the thing or its presence, the real or its truth—is constitutively that which assembles and gathers itself into itself by going beyond the whole order of signs; it is that which is no longer derived from any economy of returns or any kind of mediation, but which purely gives itself [*se donne*].” (26, cursivas en el original).

⁴⁵ Por esto es que Nancy insiste en señalar esa tensión entre la presencia y ausencia que esta mostración de la imagen conlleva, reconociendo la imposibilidad de una separación completa de la significación, pero insistiendo en varias ocasiones con indicar su particular modo de ausentarse en presencia: “every thought puts into play an absolute meaning (or truth itself), which does not cease both to separate itself and to absent itself from all signification. More than that: each signification that is constituted (for example, this proposition, and this entire discourse) also forms by itself the distinctive mark of a threshold beyond which meaning (truth) goes absent. It goes absent not in an elsewhere, in fact, but right here” (13).

no significado, algo que es propio del arte en general y no solo de la imagen. Como bien lo explica Nancy al destacar el carácter de necesario del arte y no simplemente de diversión o entretenimiento:

Art marks the distinctive traits of the absenting of truth, by which it is the truth absolutely. But this is also the sense in which it is itself disquieting, and can be threatening: because it conceals its very being from signification or from definition, but also because it can threaten itself and destroy in itself the images of itself that have been deposited in a signifying code and in an assured beauty. (13)

De esta manera, el arte presenta el riesgo, riesgo que también presentan en su seno la imagen y el gesto de autor, sobre todo en la segunda (i)legibilidad, de perturbar o amenazar precisamente al negarse o privarse de una significación o una definición claras. En otros términos, el arte presenta el riesgo de caer en el exceso de aquello completamente inarticulable o de lo que nada se puede decir como si la tensión entre la presencia y la ausencia se resolviera en favor de esta última. Pero al mismo tiempo, el arte puede limitar su potencialidad y destruir sus imágenes al depositarlas en un sistema sobrecodificado de representación que anule la inminencia de la presentación, de su revelación en tanto tal, aun cuando esta, para parafrasear a Borges, no se produzca (y de hecho no es casualidad que Nancy cite este fragmento de Borges en el segundo ensayo de *The Ground of the Image*). Ahora bien, esto no quiere decir que la primera (i)legibilidad del gesto de autor, la de la trama, no pueda considerarse artística. Suprimirla, ignorarla, supondría un riesgo para la presentación, la amenaza de caer en un completo sin sentido, en una presentación del gesto de autor que, en lugar de destacar su carácter de apertura constante al exceso, pero sin ceder del todo a él, es decir, sin dejar de mostrar(se), terminaría por volverse invisible o hasta impensable por saturación.

Es cierto, y es necesario detenerse en esto, que la diferencia entre representación y presentación, que está en el fondo de las reflexiones de Nancy, es trabajada por el filósofo francés de un modo peculiar. En el ensayo “Forbidden Representation” escribe, a partir de la diferencia entre las imágenes de la idolatría y las del arte que lo que está en juego en este último es: “the production of images (visual, auditory) that are exactly the opposite of a making of idols and exactly the opposite of an impoverishment of the sensory: not a thick and tautological presence before which one prostrates oneself but rather the presentation of an open absence within the given itself—within its sensory presentation—of the so-called work of ‘art.’” A esta presentación, que ya está criticando la objeción de Mitchell de una metafísica de la presencia en la imagen, Nancy le da el nombre de representación. La misma, explica un poco después, no es un simulacro, esto es, no es el reemplazo de la cosa original por una copia. De hecho, no tiene nada que ver con una cosa:

It is the presentation of what does not amount to a presence, given and completed (or given completed), or it is the bringing to presence of an intelligible reality (or form) by the formal mediation of a sensory reality. The two ways of understanding it do not exactly coincide with each other, neither in the divisions they afford nor in their intimate entanglement. Nonetheless, they must be taken together, and the one taken against the other, in order to think the dispute, or the secret, of ‘representation.’” (32-33)

Puede resultar llamativo que Nancy utilice el término representación para dos acepciones tan distintas. Sin embargo, podrían repensarse las dos (i)legibilidades de la figura de autor, y sus múltiples y complejos cruces o su estar siempre en tensión, como cercanas a estas dos modalidades de la representación/presentación. Por una cuestión de claridad conceptual prefiero

identificar a la primera modalidad descrita por Nancy como cercana a la presentación, es decir, a la segunda (i)legibilidad del gesto de autor no solo en su carácter de incompletud (que por lo demás también afecta a la primera modalidad) sino más bien por desafiar al mismo tiempo el exceso inarticulable y la articulación completa y fuertemente mediada por una trama. Y quisiera identificar a la segunda con el entramado de biografemas en una narración.

De más está decir, como el propio Nancy señala, que no es del todo deseable separar estas modalidades. Y tampoco creo que se trate de establecer una diferencia radical en tanto a la mediación. En otras palabras, no es que la (i)legibilidad del exceso visual carezca completamente de mediación frente a la (i)legibilidad de la trama. Más bien, y quizás la diferencia sea, al menos para el caso de la figura de autor, de grado, se trata de la diferencia entre lo legible (visible e invisible) y lo visual, entre aquello que se puede tocar fácilmente, articular con claridad, y aquello que, sin llegar a lo inarticulado, se vuelve, para seguir a Nancy, impalpable y ejerce en tanto potencia, y no ya entidad o figura definida, cierta violencia sobre la otra modalidad con la que se cruza y de la cual no puede desligarse del todo.⁴⁶

En este sentido, lo visual o lo impalpable podrían pensarse como una especie de *catacresis sinestésica*, en el sentido de que ambos combinarían diversas formas de manifestarse, visuales, táctiles, de decodificación psicológica, etc. como la sinestesia sugiere, pero lo harían para indicar algo que no tiene nombre y que no puede articularse del todo. La *catacresis* así entendida, y Derrida se ha ocupado de esto, sería la figura retórica por excelencia y también su

⁴⁶ En relación con la violencia y su importancia para definir la unidad de la presencia Nancy señala: “The image is the prodigious force-sign of an improbable presence irrupting from the heart of a restlessness on which nothing can be built. It is the force-sign of the unity without which there would be neither thing, nor presence, nor subject. But the unity of the thing, of presence and of the subject is itself violent. It is violent by virtue (that is, by *force*) of an array of reasons that are part of its very being: it must irrupt, tear itself from the dispersed multiplicity, resisting and reducing that multiplicity; it must grasp itself, as if with claws or pincers, out of nothing, out of the absolute non-unity that first is given as the *partes extra partes* of a dispersed exterior; unity must thus relate *itself* to *itself* in *itself* in order to present *itself* and thus *externalize itself*, while also *excluding from itself* that which it is not and ought not to be that of which it is the refusal and the violent reduction” (23, cursivas en el original).

cuestionamiento, su saturación, ya que mostraría la necesidad de usar figuras retóricas, esto es, reemplazos, deslizamientos metonímicos, metafóricos, etc., y, al mismo tiempo, señalaría que todos esos desplazamientos apuntan a algo que los excede en su decir, que los justifica y frente a lo cual se recortan como desplazamientos. Es decir que si la catacresis me parece importante es porque es una figura retórica que produce sentido cuestionando esa producción de sentido como estable, es decir, es una figura retórica que cuestiona su condición de figura retórica, su efectividad (ya que el traslado de sentido no se completa) y desde ese cuestionamiento logra mostrar(se) en su potencialidad.⁴⁷

En este sentido quizás pueda leerse, aunque no hable explícitamente de catacresis, lo que Agamben señala en su ensayo “La cosa misma” cuando a partir de una lectura detallada de la expresión “la cosa misma” en la carta séptima de Platón escribe: “*la decibilidad misma permanece no dicha en aquello que se dice de aquello sobre lo cual se dice, (...) la cognoscibilidad misma se pierde en aquello que se conoce de aquello que es para conocer*” (*La potencia del pensamiento* 18, cursivas en el original). La catacresis dice pero su decibilidad apunta también en dirección al problema de la representación y de la decibilidad en general en su capacidad para conocer y vincularse con su propio accionar, su propia cognoscibilidad y con la cognoscibilidad de la cosa. Dicho vínculo para Agamben es conflictivo y suponen un riesgo, el riesgo de que “la no-tematizabilidad, que está en cuestión en la cosa misma, sea a su vez tematizada y presupuesta, (...) como un decir sobre aquello de lo cual no se puede decir” (20).

⁴⁷ Derrida se ha ocupado de la relación entre la metáfora y la filosofía en “White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy” publicado en *Margins of Philosophy*. En ese ensayo y a partir de su lectura de Fontanier, Derrida describe la catacresis como “the violent, forced, abusive inscription of a sign upon a meaning which did not yet have its own proper sign in language. So much so that there is no substitution here, no transport of proper signs, but rather the irruptive extension of a sign proper to an idea, a meaning, deprived of their signifier. A ‘secondary origin’” (255). En este trabajo, como se verá, intentaré conectar esta idea de la catacresis con las ideas de Agamben, Nancy y Didi-Huberman principalmente y no necesariamente con las de Derrida aunque sí con la lectura que de algunas de sus ideas hace Agamben.

Para Agamben, la cosa misma no es una simple hipóstasis del nombre, algo inefable que “debe permanecer no dicho y solo así custodiado, como nombre, en el lenguaje de los hombres”. En otros términos, la cosa misma, que Agamben llama la cosa del lenguaje, no es un *quid* o un sujeto último más allá de todos los sujetos hundido en una especie de oscuridad o beatitud atroz. Por el contrario,

Una tal cosa sin relación con el lenguaje, un tal no-lingüístico, nosotros lo pensamos, en verdad, solamente en el lenguaje, a través de la idea de un lenguaje sin relación con las cosas. Esa es una quimera en el sentido spinoziano del término, es decir, un ser puramente verbal. La cosa misma no es una cosa: es la decibilidad, la apertura misma que está en cuestión en el lenguaje, que es el lenguaje, y que en el lenguaje constantemente suponemos y olvidamos, acaso porque ella misma es, en lo más íntimo, olvido y abandono de sí. (20-21)

Esta decibilidad y su problemático estatuto es lo que la catacresis, o la enunciación en tanto catacresis, viene a mostrar, pero lo muestra justamente al mostrar el riesgo de tematizar, o si se prefiere la imposibilidad de no tematizar, la no tematizabilidad, como si ese usar un deslizamiento para dar cuenta de algo de lo que no se puede dar cuenta fuese inevitable. Pero asimismo muestra, aunque no sea más que de modo parcial o momentáneo como el blanco de Didi-Huberman o lo distintivo impalpable de Nancy, la estrecha relación entre la cosa y la decibilidad, esto es su cercanía, si no se quiere asimilar por completo la cosa a la decibilidad como sugiere Agamben. En otros términos una apertura que complica mucho más el problema de

la representación y la presentación, de la separación de estos dos términos, y de su relación con la cosa.⁴⁸

De hecho, Agamben, en otro ensayo titulado la “La idea del lenguaje”, vuelve sobre el asunto de la decibilidad y sus límites, y separa lo que denomina la *mediación inmediata* del lenguaje de la preexistencia y la anonimia de la función significante que “constituye el presupuesto que anticipa ya siempre al hombre hablante y con respecto al cual no parece haber salida” (*La potencia del pensamiento* 39). Porque para Agamben lo que hay que preguntarse es si es posible un discurso que diga el lenguaje mismo y exponga sus límites sin caer en lo indecible ni en un metalenguaje necesariamente metafísico. Un discurso que no ignore el hecho de que, como herederos del pensamiento contemporáneo (en gran parte moderno y posmoderno), somos los primeros humanos, según el filósofo italiano, que se han vuelto completamente conscientes

⁴⁸ Agamben agrega y cito en extenso por su claridad y por su importancia para entender lo que la segunda (i)legibilidad trata de poner de manifiesto en y a partir del gesto de autor: “En las palabras del *Fedón* (76 d 8), ella [la cosa misma identificada con la decibilidad] es lo que siempre divulgamos hablando, lo que no hacemos más que decir y comunicar y, sin embargo, siempre perdemos de vista. La estructura presuponiente del lenguaje es la estructura misma de la tradición: nosotros presuponemos y *traicionamos* (en el sentido etimológico y en el sentido común de la palabra) la cosa misma en el lenguaje, para que el lenguaje pueda transmitir algo (*katà tinos*). El ir a fondo de la cosa misma es el fundamento sobre el cual algo así como una tradición puede constituirse. *Tarea de la exposición filosófica es venir con la palabra en ayuda de la palabra, para que, en la palabra, la palabra misma no permanezca supuesta a la palabra, sino que venga, como palabra, a la palabra*. En este punto, el poder presuponiente del lenguaje toca su límite y su fin: el lenguaje dice los presupuestos como presupuestos y, de este modo, alcanza aquel principio no-presuponible y no-presupuesto (*arche anypóthetos*), que sólo permaneciendo tal constituye la auténtica comunidad y la comunicación humana” (20-21). Este llevar al límite el poder presuponiente del lenguaje y que el lenguaje mismo muestra al decir los presupuestos como presupuestos, al interrumpir en cierto modo la legibilidad de una trama presuponiente, es lo que, en mi caso, la enunciación como catacreción, como exceso visual o impalpable, trata de transmitir aun cuando no logre, como pretende Agamben, llevar el poder presuponiente a un completo fin. Y esto porque hablar de fin supondría limitar el movimiento que la cosa en sí como decibilidad supone y, además, porque en toda interpretación, del gesto de autor o de lo blanco de la imagen, siempre se cuele, y de allí la importancia de mantener la tensión, esto es de llevar al límite, pero no a su fin, cierto grado de codificación y decodificación legible, tematizante y en cierto modo presuponiente. De todos modos, creo que el intento de Agamben desarrollado en este ensayo y en el que analizaré a continuación, “La idea del lenguaje”, son significativos porque marcan, aunque no sea más que desde un diálogo muy respetuoso y fructífero, una pequeña separación con Derrida o al menos inauguran una lectura de Derrida propia, detallada en el ensayo “Pardes” y que es la que me interesa trabajar en relación con la segunda (i)legibilidad. En grandes líneas, y aun a riesgo de simplificar, podría decirse que si Derrida señala el carácter dinámico de la diseminación del lenguaje y, para lo que a mí me interesa en este trabajo, de la catacreción, lo hace desde el retraimiento constante de la huella. Agamben, Nancy y Didi-Huberman, que ciertamente han leído detenidamente a Derrida y a Heidegger, muestran el carácter dinámico del lenguaje y de la imagen, respectivamente, pero lo hacen desde la presencia constante de los límites para remarcar la potencialidad de ese retraimiento y de los límites más que su inevitabilidad.

del lenguaje, esto es, sin una posibilidad de salirse del juego infinito de las proposiciones significantes, de un lenguaje que ha expelido de sí a todo lo divino y a todo lo indecible y que está enteramente revelado, absolutamente en el principio. Revelación que para las tendencias más nihilistas muestra que no hay nada que develar salvo la nada de cada cosa, y que terminó por reconocer (y el ejemplo que Agamben sigue es de Wittgenstein) la inevitabilidad del vaso en el que la mosca está encerrada. Pero, a su vez, un discurso que no pierda de vista que el ejemplo de la mosca tenía como objetivo pensar precisamente la posibilidad de que la mosca saliera del vaso, un discurso que se pregunte “¿qué significa ver y exponer los límites del lenguaje? (39). Agamben trata de responder a partir de una relectura de la tradición de la teoría de las ideas que, contrariamente a la de muchos filósofos contemporáneos, no identifica en su base el fundamento indecible de un metalenguaje sino “una aceptación sin reservas de la anonimia del lenguaje así como de la homonimia que gobierna su campo” (39). Y ese reconocimiento de la finitud y la equivocidad del lenguaje humano devienen “el sendero abierto al ‘viaje dialéctico’ del pensamiento” (40). Agamben explica al respecto que, si toda palabra humana presupusiera ya siempre otra y, por ende, el poder presuponiente no tuviera fin, no podría haber experiencia de los límites del lenguaje. Asimismo, sugiere que un lenguaje perfecto sin homonimia y en el que todos los signos fueran unívocos, sería un lenguaje sin ideas, algo que Borges, a su modo, explora en “Funes el memorioso”. Para Agamben entonces, la idea está comprendida en el juego entre anonimia y homonimia del lenguaje y no es una palabra (en el sentido de un metalenguaje) ni tampoco una visión del objeto fuera del lenguaje pues un indecible tal no existe, sino que es visión del lenguaje mismo. Y esto es así porque el lenguaje, en tanto que media para el ser humano toda cosa y todo conocimiento, es él mismo inmediato: “El hombre hablante no puede alcanzar nada inmediato –excepto el lenguaje mismo, excepto la mediación misma–”. Y si

semejante mediación inmediata es importante para Agamben es porque constituye para el ser humano “la única posibilidad de alcanzar un principio liberado de todo presupuesto, incluso de la presuposición de sí mismo” (40).⁴⁹ En otras palabras, constituye la posibilidad de mostrar, aunque no sea más que de modo parcial y sutil, un lenguaje que “dice los presupuestos como presupuestos” y de este modo alcanza el principio liberado de sus propios presupuestos, es decir un principio no-presuponible y no-presupuesto, potencial y ya no la clausura de un metalenguaje metafísico o la nada nihilista.

El problema de la presentación y la representación y de los límites del lenguaje también aparece en Nancy y de un modo complejo ya que implica diversos matices que se entrecruzan y que no siempre permiten saber con certeza a cuál de las dos modalidades de la representación descritas está aludiendo porque va de la una a la otra. Aún así, y siguiendo con “Forbidden Representation”, vale destacar que para el filósofo francés la representación es presencia que es presentada, exhibida, es decir, no presencia pura y simple: “it is precisely *not* the immediacy of the being-posed-there but is rather that which draws presence out of this immediacy insofar as it puts a value on presence *as* some presence or another. Representation, in other words, does not present something without exposing its value or sense”. E inmediatamente agrega que la representación:

presents what is absent from presence pure and simple, its being *as such* or even its sense or truth. (...) In the absence that constitutes the fundamental characteristic of represented presence, the absence of the thing (thought as the

⁴⁹ Agamben concluye su ensayo diciendo que ninguna verdadera comunidad humana puede surgir sobre la base de un presupuesto. Lo que une a los humanos entre sí “no es ni una naturaleza ni una voz divina ni la común prisión en el lenguaje significante, sino la visión del lenguaje mismo y, por lo tanto, la experiencia de sus límites, de su *fin*. Verdadera comunidad es solo una comunidad no presupuesta. La pura exposición filosófica no puede ser por lo tanto exposición de las propias ideas sobre el lenguaje o sobre el mundo, sino exposición de la *idea del lenguaje*” (41). Y téngase en cuenta la estrecha relación que Agamben, como se verá más adelante, en la séptima jornada de *El lenguaje y la muerte*, establece entre la poesía y la filosofía.

original, the only valid and real presence) intersects with the absence that exists *at the very level of* the thing isolated within its immediacy; that is, it intersects with what I have already called *absense*, or sense inasmuch as it is precisely not a thing. (36, cursivas en el original)

Y esta relación entre la ausencia de la cosa, entendida esta como la única presencia válida, y el sentido que abisma, que abre la inmediación de la cosa y que no es justamente una cosa (*absense*, palabra que toma de Blanchot), es la que Nancy considera como central para la historia occidental de la representación. Dicha historia, relacionada con dos lógicas que parecen opuestas pero que deben complementarse, la de la subjetividad del fenómeno y la de la cosa en sí, la de la “presencia real”, está atravesada por la fisura de la idea de ausencia, fisura “which, in effect, divides it into the absence *of* the thing (problematic of its *reproduction*) and the *absense within* the thing (the problematic of its [re]presentation)” (37, cursivas en el original). De este modo volvemos a encontrarnos con la necesidad de considerar el problema desde la tensión, necesaria y deseada, entre una (re)presentación que destaca la inmediatez de la cosa y, al mismo tiempo, o precisamente para no traicionar esa inmediatez, para no destruirla, la trabaja desde la apertura o el abismo de un sentido que no es la cosa en sí pero que al resaltar su ausencia distingue e intensifica su presencia, una “lógica” que Agamben, como vimos, vincula con el lenguaje en general y con el gesto de autor en particular.

Hay por supuesto una objeción que Nancy no ignora y que consiste en preguntarse y en analizar si la pura inmediatez de la presencia no es en el fondo un pensamiento, una representación, producida por el sistema general de representación de la tradición (auto)denominanda “occidental” y por su “monologoteísmo” como lo llama. Al respecto, escribe que fuera de este “monologoteísmo” “there is no silent and isolated immediacy: there are worlds

made up entirely of what we call ‘living presences,’ ‘spirits,’ or, at the very least, ‘signs.’ But our world is the world of a sense that hollows out presence and makes itself absent from it or absent within it” (37). Y si prefiero no ocuparme directamente de esta objeción no es porque no me parezca importante sino, primero, porque los poetas que me interesan trabajan sus gestos de autor desde esta tradición, aun cuando la cuestionen, y, segundo, porque esto ha sido puesto en entredicho, entre otros, por Derrida en su obra filosófica. Derrida, sin embargo y hay que notarlo, destaca en varios pasajes de sus escritos la imposibilidad de salir del nombre metafísico incluso para el caso del concepto de *différance* (*Margins* 26). Si bien no me detendré en él en profundidad, es importante destacar aquí el minucioso ensayo de Agamben “Pardes” en el que se pregunta, frente a las ideas de Derrida, “¿qué nombra una terminología filosófica que ya no quiere denotar sencillamente algo y, sin embargo, ante todo hace experiencia del hecho de que hay nombre?” (*La potencia del pensamiento* 444) y analiza la idea de “huella” a partir de reflexiones de Aristóteles, Plotino y Platón, en particular el concepto de *chóra* que se sitúa como aquello que no puede ser percibido, la idea, y lo que puede ser percibido, lo sensible, y que es definido por Agamben como “la percepción de una impercepción, la sensación de una anestesia, de un puro tener-lugar (en el que realmente nada tiene lugar más allá del lugar)” (463). Frente al interrogante sobre el nombrar en la terminología de Derrida, Agamben sostiene que la huella es el nombre de la pasión de sí, esto es, de la pasión de la propia pasividad, ubicada entre el padecer algo y el no padecer nada: “como el ojo en la tiniebla [el ejemplo es de Plotino] no ve algo pero está, por así decir, afectado por su propia impotencia de ver, así la percepción no es aquí pasión de nada, de un ser sin forma, sino percepción de la propia amorfia, autoafección de la potencia” (462).⁵⁰ Insisto entonces, al volver sobre esos estados intermedios entre lo completamente

⁵⁰ Agamben agrega para explicar el peculiar trabajo de la filosofía de Derrida: “El nombre puede ser nombrado, el

inarticulado y lo completamente articulado, en que lo que me interesa no es postular una solución a la objeción mencionada sino trabajar desde sus límites y desde estas diversas instancias intermedias que sancionan diferentes tensiones que, aun en sus diferencias y aun siendo susceptibles de recaer en una metafísica del nombre y de la representación “occidental”, cuestionan y proponen diversas (i)legibilidades que impiden que la imagen, el lenguaje literario y en, este caso, la figura del autor sean leídas en una sola dirección como las de su muerte o la de su clara articulación en una figura estable.⁵¹

Quisiera por último explicar brevemente la relación que la segunda (i)legibilidad del gesto de autor, la de desestabilizar toda representación clara o articulada sin por eso caer en lo invisible o impensable, y que parece ser propia del arte y del lenguaje en general, tiene con la lírica. Y nótese que hablo de relación y de lírica por dos motivos muy precisos. En primer lugar,

lenguaje puede venir a la palabra, porque la autorreferencia se desplaza sobre el plano de la potencia: lo referido no es ni la palabra como objeto, ni la palabra en cuanto denota *en acto* una cosa, sino una pura potencia de significar (y de no significar), la tábula para escribir sobre la que nada está escrito. Pero esta ya no es la autorreferencia de un sentido, el significarse a sí mismo de un signo, sino el hacerse materia de una potencia, su mantenerse en la propia posibilidad. La materia no es un *quid aliud* [aquel otro] sin forma del que la potencia padece la huella: la materia puede existir como tal porque ella es la materialización de una potencia a través de la pasión (el *týpos*, la huella) de la propia impotencia. La potencia de pensar, padeciendo y pudiéndose a sí como potencia de no pensar, se hace huella de la propia amorfia, huella que nadie ha trazado, materia pura. En este sentido, la huella es la pasión del pensamiento y la materia no es el sustrato inerte de una forma sino, por el contrario, lo que llamamos forma es el resultado de un proceso de materialización” (462-63, cursivas en el original). Nótese que Agamben, además de explicar(se) las posibilidades del pensamiento de Derrida y de su idea de huella, la cual, dice, no debe leerse exclusivamente como una diseminación infinita de interpretaciones interminables, insiste, como ya lo había hecho en su ensayo sobre el poeta Pascoli, en esa pura potencia de significar como lo central del lenguaje y del pensamiento.

⁵¹ Es cierto que existen diferencias específicas entre una imagen visual y una escrita, es decir, entre texto e imagen. Sin embargo, tanto Mitchell como Nancy han señalado la estrecha relación entre ambos y la imposibilidad de separarlos por completo. En el caso del primero puede consultarse el capítulo 3 de *Picture Theory*, especialmente páginas 95 y 96 donde explica entre otras cosas: “It is also a fact that ‘pure’ visual representations routinely incorporate textuality in a quite literal way, insofar as writing and other arbitrary marks enter into the field of visual representation. By the same token, ‘pure’ texts incorporate visuality quite literally the moment they are written or printed in visible form. Viewed from either side, from the standpoint of the visual or the verbal, the medium of *writing* deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the ‘literal’ (letters) and the ‘figurative’ (pictures) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal” (95). En el caso de Nancy, el ensayo “Distinct Oscillation” de *The Ground of the Image* es un paciente intento por relacionar y distinguir texto e imagen a partir de cómo se entiende las nociones de “sentido” y “verdad”. Ver especialmente páginas 76-77.

se trata de una relación y no de una asimilación, es decir, la segunda (i)legibilidad no es propia o privativa de la lírica pero ha sido vinculada con esta y con su carácter problemático frente a la trama en tanto central para la narración. De este modo si esta segunda (i)legibilidad la he asociado a la lírica es más por la insistencia con la que se le la leyó con cierta poesía identificada como lírica, y no porque lo considere un rasgo constitutivo y definitorio. De hecho, si así fuere, el uso de ciertas teorías sobre la imagen como las de Didi-Huberman y Nancy carecerían de todo sentido. Ahora bien, y en segundo lugar, hablo de lírica no con afán de establecer una separación tajante entre los géneros (poemas, cuentos, novelas, obras de teatro, etc.) sino más bien con el deseo de señalar que si una precisión entre los géneros literarios puede (o debe) ser repensada (y no es lo que me propongo hacer acá) esa labor debería intentarse desde modalidades más amplias, es decir, desde la lírica y la narración, por citar solo dos casos, o desde la descripción o la argumentación por citar otros dos. En otras palabras, las dos (i)legibilidades que cruzan el gesto de autor de los poetas que me interesan, y, vale decirlo, no son las únicas ni son siempre las mismas para todos/as los/las escritores/as, carecen de importancia si lo que se trata de decir es que la novela solo pertenece a la (i)legibilidad de la trama y el poema a la (i)legibilidad del exceso visual, por darle otro nombre además del de lírica, a la segunda. Toda novela o todo poema puede trabajar más con una o con otra modalidad y a lo sumo su diferencia será una de grado, es decir, en la novela prevalecerá la primera (i)legibilidad y en los poemas prevalecerá la segunda. Sin embargo, establecer ese tipo de distinciones tan tajantes carece de sentido porque es indudable que muchos poemas, aun en algunos casos con sus metros fijos, también narran, y muchas novelas también presentan momentos de exceso de la representación o del propio entramado de las acciones, los lugares, los tiempos o las figuras. De todas maneras, quisiera identificar la segunda (i)legibilidad que conforma y atraviesa el gesto de autor y que,

recordemos, es inseparable del todo de la primera, como cercana a la lírica aun cuando a lo largo del trabajo le de diversos nombres.

Para explicarme mejor quisiera volver una vez más a Agamben quien en su libro *El lenguaje y la muerte*, más específicamente en la séptima jornada, analiza dos textos poéticos, uno del siglo XIII, la *tenzo de non-re*, la ‘tensón de la nada’, del trovador provenzal Aimeric de Peguilhan y el otro, del siglo XIX, “El infinito” de Leopardi. Agamben arranca su trabajo aseverando que el intento de captar negativamente “en la experiencia indecible de la Voz el propio tener lugar del lenguaje” (105) constituye la experiencia fundamental de la palabra que en occidente se conoce como “filosofía”. La pregunta, entonces, es si existe alguna diferencia entre la palabra filosófica y la palabra poética, es decir, cuál es la experiencia límite del lenguaje poético o, para ser más precisos, si hay en la tradición poética, “una palabra que no repose sobre un fundamento negativo del propio lugar” (105). La respuesta de Agamben, tras el análisis de los poemas será, en cierto modo (aunque en el poema de Leopardi cree ver una posibilidad no necesariamente negativa), que la filosofía y la poesía comparten esa preocupación por, y el trabajo desde, un fundamento negativo del propio lugar. Ambas mostrarían que “el tener lugar del lenguaje es indecible e inaprensible, que la palabra, teniendo lugar en el tiempo, adviene de tal modo que *su advenimiento queda necesariamente no dicho en lo que se dice*” (120).⁵² Esta negatividad Agamben la rastrea en los textos que analiza en los cuales “el lugar del cual y en el cual adviene la palabra poética se presenta (...) como algo que sólo puede ser indicado negativamente. Cantar, ‘trovar’, se convierte, por consiguiente, en hacer objeto de experiencia la

⁵² Un poco antes Agamben había escrito: “La experiencia poética y la filosófica del lenguaje no están, por consiguiente, separadas por un abismo, como nos ha acostumbrado a creer una antigua tradición, sino que ambas reposan originalmente en una experiencia negativa común del tener lugar del lenguaje. Al contrario, quizá solo a partir de esta común experiencia negativa sea posible comprender el sentido de aquella escisión del estatuto de la palabra que estamos acostumbrados a llamar poesía y pensamiento; es decir, comprender aquello que, separándolos, los mantiene unidos y parece señalar más allá de su fractura” (117).

razo, el acontecimiento de lenguaje, como algo *incontrable*, una pura nada” (110). Y esta nada está muy vinculada con las ambigüedades que en el discurso lírico en particular tienen los deícticos o shifters en tanto expanden la enunciación a diversas instancias de lectura a la par que remiten, remarcan, la propia instancia enunciativa como central para el poema.⁵³

Más allá del análisis minucioso que lleva a cabo Agamben, y del cual no puedo dar cuenta en detalle aquí, vale señalar esa insistencia en asociar la poesía no solo con la filosofía sino con cierta negatividad y cierta tensión a la hora de decir y callar o de decir justamente aquello que no es o no se puede fácilmente articular. Desde esta perspectiva quisiera detenerme en algunos puntos principales del ensayo de Agamben que me parecen muy importantes para entender el vínculo, no necesariamente exclusivo pero sí muy patente, de la lírica con la segunda (i)legibilidad del autor, la del exceso visual o la tensión entre presencia/ausencia frente a la representación articulada de la trama.

Para leer el primero de los dos poemas que le interesan, la “tensión de la nada” del trovador provenzal, Agamben explica unos pocos presupuestos relacionados con el *trovar* y su *ars* o *razo*. Al respecto señala que la retórica antigua conocía con el nombre de *tópica* “una técnica de los advenimientos originarios de palabra, es decir, de los ‘lugares’ (*topoi*) de los cuales deriva y en los que comienza el discurso humano” (106). Para esta tradición por encima de la dimensión de la *ratio* (o *ars*) *iudicandi*, esto es, la ciencia o lógica que asegura la verdad y la corrección del discurso pronunciado, resulta primordial la *ratio* (o *ars*) *inveniendi* la cual “convierte en objeto de experiencia el advenimiento mismo del discurso” (106) asegurando la

⁵³ Si bien volveré sobre los deícticos en breve, vale retomar a Agamben cuando en su análisis de la nada en la tensión del trovador provenzal señala: “En cuanto abre una dimensión en la cual existe *el lenguaje*, pero no *las cosas* significadas, la dimensión de significado de la nada aparece próxima a la de los *shifters*, que indican el propio tener lugar del lenguaje, la instancia del discurso independientemente de lo que en ella se dice. (...) (De hecho, la expresión lingüística de la nada se presenta casi siempre como la negación de un *shifter* (...): italiano *niente*, francés *neant= nec-entem*)” (115-16).

posibilidad de ‘trovare’ (en el sentido de trovar pero también de encontrar) la palabra, esto es, la posibilidad de acceder a su lugar. En esto se distingue de la doctrina del juicio o ciencia que asegura la verdad puesto que dicha doctrina, dicha *ratio iudicandi* “sólo puede constituirse a partir de un ser ya dado de la palabra” (106), es decir, no dispone del acceso originario al lugar del lenguaje como sí ocurre con la *tópica* de la *ars inveniendi* que concebía su oficio “como la construcción de un lugar para la palabra, y este lugar constituía el *argumento*” (106).⁵⁴ Sin embargo, la *tópica* antigua degenera, según Agamben, en una mnemotécnica que en tanto tal no hace objeto de experiencia de los acontecimientos del lenguaje, limitándose a construir una morada artificial en la que fijar estos acontecimientos como ya dados: “En efecto, la retórica antigua (como, por lo demás, también la lógica) concibe el lenguaje como dado desde siempre, como algo que desde siempre ha tenido lugar: al hablante únicamente le incumbe fijar y memorizar este ser-ya-dado para tenerlo a su disposición. Esta es, precisamente, la tarea de la *ratio inveniendi*” (107). Frente a este cambio en el uso de la *tópica*, o en la concepción de la *tópica*, reaccionan los poetas provenzales y surge su *razo de trobar*. Los trovadores no quieren entonces recordar argumentos ya fijados, sino que desean “convertir en objeto de experiencia el *topos* de todos los *topoi*, es decir el propio tener lugar del lenguaje como *argumento* originario” (108) del cual derivan los argumentos en el sentido de la retórica clásica contra la que reaccionan. En este sentido el *topos* no puede ser mnemotécnico “sino que, en la senda del *appetitus* agustiniano, se presenta ahora como un lugar de amor. *Amors* es el nombre que los trovadores dan a la experiencia del advenimiento de la palabra poética y, por tanto, amor es para ellos la *razo de trobar* por excelencia” (109). Aquí, en esta relación con el amor como motivo de

⁵⁴ Agamben agrega respecto al *argumentum*: “El termino *argumento* deriva de la misma raíz, *argu*, que se encuentra en *argentum* y que significa ‘esplendor, claridad’. *Arguo* significa originalmente: ‘hago brillar, esclarezco, abro un paso a la luz’. El argumento es, en este sentido, el acontecimiento de la palabra, su tener lugar” (106).

su canto es donde radica el primero de los puntos que me interesan señalar y que ha sido muy conflictivo en los estudios sobre la poesía lírica, a saber: el estatuto del sujeto lírico, su relación con el tú o apóstrofe y la relación entre el poema lírico y lo biográfico. Para Agamben, en ese advenimiento de la palabra poética como amor y como razón de canto por excelencia, de lo que se trata en verdad es de que los trovadores no buscan dar cuenta “de acontecimientos psicológicos o biográficos que se expresen posteriormente en palabras, sino, más bien, del intento de *vivir el topos mismo, el acontecimiento de lenguaje como fundamental experiencia amorosa y poética*” (115). Si este punto es importante para el gesto de autor que he estado delineando es porque los biografemas que aparecen en muchos procesos de autofiguración poéticos parecen ser un punto intermedio, tensionado (para insistir con esa palabra), entre el acontecimiento del lenguaje como fundamental experiencia poética, esto es, como pura potencia de significar no del todo articulada en una representación precisa pero tampoco invisible o impensable, y la referencia a la biografía particular. El biografema y la construcción del yo que se reconoce poeta, que presenta su figura como la del poeta que reflexiona sobre su propia práctica y, en muchos casos y de modo directo, sobre su propia biografía, subrayan el carácter abierto y dinámico del gesto de autor, la imposibilidad de su muerte (al menos no en todos los niveles al mismo tiempo: textual, paratextual, legal, etc.) y la imposibilidad de leer el biografema como una representación “transparente”, no opaca. Y esta última imposibilidad no implica que la figura que los biografemas o que el yo asumido poeta conforman en los diversos textos no sea hasta cierto punto una representación entramada (en última instancia, y como he marcado varias veces, la (i)legibilidad de la trama no necesariamente desaparece porque el biografema la supone como el encabalgamiento de un verso, y volveré sobre esto, supone al siguiente). Tampoco implica que la reflexión sobre la propia práctica sea necesariamente equivalente a la pura

potencia de significar. Implica más bien que el gesto de autor solo es visible en tanto que exceso visual, en tanto que gesto que cuestiona esa representación a partir de una proyección de la figura como un proceso dinámico de presencia/ausencia, de manifestación y retraimiento y, además, de reflexión. Y nótese que digo que este exceso visual, lo distinto que mencionaba Nancy en su estudio de la imagen, es también visible pero su visibilidad surge en el límite de lo legible representacional al cual, en tanto *topos* de todos los *topoi*, en tanto instancia potencial de todo entramado posible de biografemas, recorta y por el cual es recortado, conservándose y desafiándose mutuamente en sus especificidades.

Agamben no es el único que ha señalado, tanto en la historia del concepto como en sus manifestaciones más contemporáneas, el carácter ambiguo del sujeto lírico en su relación con el apóstrofe y en tanto deíctico que, a la par que se conecta con los enunciados, remite a su enunciación. Dominique Combe plantea la existencia de una doble referencia o referencia desdoblada en la lírica y en particular en el sujeto lírico. Según el autor, en toda figura de la *elocutio* (como por ejemplo, la analogía), “la significación literal no desaparece nunca detrás de la figurada, sino que coexiste con ella” (152). Además, Combe especifica claramente que en el caso de la poesía el sujeto lírico no supera al empírico intemporalizándolo y universalizándolo “sino que se trata más bien de una tensión nunca resuelta, que no produce ninguna síntesis superior”. Y es dicha tensión la que hace que el sujeto lírico no esté nunca acabado sino que se encuentre “en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera de la cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo” (152-53).⁵⁵ A lo largo de su ensayo, Combe revisa la genealogía del sujeto lírico a

⁵⁵ Y desde una combinación de las ideas de Paul Ricœur sobre *ídem e ipse* y de Husserl explica que toda posible unidad del yo “en la multiplicidad de los actos intencionales, esencialmente dinámica, está en perpetuo devenir: el sujeto lírico no existe, solo se crea” (153).

partir del romanticismo alemán y pasa revista por diversas ideas estéticas que intentaron asociar al sujeto lírico con el yo íntimo del escritor así como aquellas que establecieron una separación tajante destacando su carácter ficcional y la inutilidad de hablar de proyecciones (auto)biográficas.⁵⁶

Culler, por su parte, en un análisis de algunos apóstrofes de Baudelaire señala, también desde cierta negatividad cercana a Agamben, la relación que existe entre el apóstrofe lírico y el sujeto y explica: “the apostrophe to the self presupposes the animicity that it explicitly denies. This is a modern sublime in which self-loss, despersonalization, and alienation are evoked in hyperbolic acts that construct the self negatively and offer the reader a taste of that thrill of self-evacuating self-construction” (“Comparing” xii).⁵⁷ Como es sabido, Culler distingue entre un tiempo del discurso y del relato en relación con la temporalidad que el apóstrofe inaugura en el poema y que difiere de aquello que puede narrarse. El “ahora” del poema, ya de por sí particular y único, se vuelve aún más complejo cuando se utiliza el apóstrofe, puesto que “located by apostrophes, birds, creatures, boys, etc. resist being organized into events that can be narrated for they are in the poem as elements of the event which the poem is attempting to be (“Apostrophe” 66). De allí que años más tarde Culler, y ya en otro ensayo, retome la idea de una temporalidad diferente, de una temporalidad que está en devenir (y por eso la dificultad para hablar de eventos y de colocarlos en una secuencia narrativa): “the fundamental characteristic of the lyric (...) is

⁵⁶ Para otra aproximación al tema de la supuesta especificidad de la lírica y de las peculiaridades del yo lírico véase Stierle y, para un minucioso y complejo análisis del romanticismo alemán, el libro de Nancy y Lacoue-Labarthe, *El absoluto literario*.

⁵⁷ En otro trabajo, y más en sintonía con las ideas de Robin sobre el efecto-sujeto, Culler escribe: “El personaje poético es una construcción, una función del lenguaje del poema, pero, aun así, desempeña el papel de unificador del sujeto individual, y hasta poemas que dificultan la construcción de un personaje poético se basan para sus efectos en que el lector haya de construir una situación enunciativa. Como sostiene Henri Meschonnic en un artículo acertado sobre Kristeva, es más fructífero subrayar la impersonalidad de la escritura y el significado producido por el intento de construir un personaje ficticio que hablar de la desaparición del sujeto” (*La poética* 242).

not the description and interpretation of a past event but the performance of an event in the lyric present, the eternal now of the lyric. What lyrics demand of the world is often something to be accomplished by the performativity of lyric itself” (“Comparing” xi). Este carácter específico de lo lírico frente al relato también es señalado por Agamben en el ensayo de *El lenguaje y la muerte* previamente citado y en algunos breves ensayos publicado en *Idea de la prosa*. Quisiera, para terminar de justificar mi asimilación o, mejor aún, mi inclinación a identificar la segunda (i)legibilidad del gesto de autor con la lírica, reparar en algunas ideas de estos textos.

Si Agamben, como señalé antes, identifica en su análisis de la *tenzo* de Aimeric de Peguilham y de “El infinito” de Leopardi una relación entre la filosofía y la poesía en el hecho de que en ambas el tener lugar del lenguaje es indecible e inaprensible porque la palabra adviene de tal modo que “su advenimiento queda necesariamente no dicho en lo que se dice” (120), también indica una diferencia entre ambas. La misma se funda en la presencia del elemento métrico-musical que, para Agamben, no muestra únicamente una redundancia del significante, como destaca gran parte de la crítica moderna, sino que muestra ante todo al verso

como lugar de una memoria y de una repetición. El verso (*versus*, de *verto*, acto de volver, de retornar, opuesto al *prorsus*, al proseguir directamente de la prosa) me advierte, a saber, que estas palabras han tenido lugar siempre y volverán de nuevo, que la instancia de habla que tiene lugar en él es, por consiguiente, inaprensible. En otros términos, a través del elemento musical, la palabra poética conmemora el inaccesible lugar originario y expresa la indecibilidad del acontecimiento de lenguaje (es decir, *encuentra* lo inencontrable). (121-122)

Además de volver a poner en primer plano una paradoja, encontrar lo inencontrable, y de insistir con la negatividad del lenguaje, con lo inaprensible de la instancia de habla, el fragmento de Agamben señala una diferencia, fundada en la etimología de las palabras, entre verso y prosa que me parece importante no como una distinción clara y definitiva (de hecho hay poemas en prosa) pero sí como un modo de justificar la cercanía de la lírica con la segunda (i)legibilidad del gesto del autor. Esa interrupción que el verso genera en tanto retorno, en tanto vuelta que impide el proseguir, ¿no es acaso cercana al problema de la temporalidad de la lírica señalado por Culler y de la temporalidad anacrónica de la imagen puesto de manifiesto por Benjamín y Didi-Huberman?

Permítaseme hacer una última digresión por la obra de Agamben para intentar responder o al menos rearticular la pregunta. En el ensayo “Idea de la prosa” del libro homónimo, Agamben reconoce la dificultad para separar prosa y verso y, sin embargo, señala que esa diferencia radica en el enjambement o encabalgamiento. Es decir, ni el ritmo, ni la cantidad, ni el número de sílabas sino que es el encabalgamiento el que carga con el honor (o la vergüenza) de la separación: “es poesía el discurso en el cual puede oponerse un límite métrico a un límite sintáctico (todo verso en el cual el *enjambement* no se halla de veras presente será, pues, un verso con *enjambement* cero), y prosa, aquel, discurso en el cual esto no es posible” (23). Por supuesto que la distinción que, por cierto, también es defendida por Terry Eagleton en *How to Read a Poem*, no necesariamente equivale a una asimilación entre verso y lírica ni logra explicar del todo cómo entraría el poema en prosa en la especificidad de la distinción. (¿Quizás habría que entender esa oposición entre límite métrico y sintáctico también en relación con un límite semántico-lógico y su ruptura?) Pero si la he traído a colación es porque para Agamben lo que el encabalgamiento hace al exhibir “una no-coincidencia y una desconexión entre el elemento

métrico y el elemento sintáctico” (23) es mostrar que el verso a la par que produce la ruptura y afirma su identidad es, no obstante, “irresistiblemente atraído a enarcarse sobre el verso sucesivo, para asir eso que ha arrojado fuera de sí: insinúa un paso de prosa con el gesto mismo que demuestra su versatilidad” (23). De este modo, concluye Agamben, “en este arrojarse de cabeza al abismo del sentido, la unidad puramente sonora del verso transgrede, con su propia medida, también su propia identidad” (23). En otras palabras, el verso, mediante el encabalgamiento, logra suspender la conexión, abismarse en el sentido y sin embargo reconectar ese momento con una continuidad, con un proseguir como el de la prosa. Lo importante es que este carácter de instancia intermedia de lo que Agamben denomina versura (esto es, el meollo del verso y del cual el encabalgamiento sería la expresión) aparece con la segunda (i)legibilidad que cruza la figura del autor: una (i)legibilidad que he identificado, en relación a algunos problemas asociados con lo que comúnmente se considera poesía lírica, con la imagen en tanto exceso visual y con un resaltar la pura potencia de significar, ese quiebre y ese abismarse en los límites del lenguaje y de la representación, sin por eso separarse por completo de toda posibilidad de articularse incluso en un relato o en otros gestos entramados.⁵⁸ De allí, insisto, el hecho de que la terminología pueda ser puesta en duda y revisada. No me parece que en este caso la importancia del problema pueda reducirse exclusivamente a si en vez de lírica o exceso visual o mediación

⁵⁸ En “Idea del dictado” también publicado en *Idea de la prosa* encontramos una vez más esta relación entre lo que se suspende y lo que trata de unirse en un relato. Agamben señala a partir de un ejemplo de Dino Campana que “Entre una imposibilidad de pensar (‘yo no pensaba, no pensaba en usted: nunca no he pensado en usted’) y un poder únicamente pensar, entre una incapacidad de recordar en la perfecta, amorosa adhesión al presente y la memoria que surge exactamente en la imposibilidad de este amor, está siempre dividida la poesía, y esta íntima disyuntiva es su dictado.” Y agrega un poco después que “la lírica –que se atiene únicamente a este dictado– está necesariamente vacía, está siempre transida de dolor al borde de un día desde siempre caído ya en el ocaso. La lírica no tiene, literalmente, nada que decir o que narrar. Pero gracias a esta sobria, exhausta permanencia de la palabra poética en el principio, se genera por primera vez, en el recuerdo y en la palabra, aquel espacio de lo vivido que el narrador recoge como materia de su relato” (41). Esta tensión, entre una lírica que no tiene nada que narrar, pero en relación con la cual se recorta una posibilidad de un relato resume bien la tensión entre las dos (i)legibilidades que me interesan. Además, es curioso, para un trabajo sobre el gesto de autor autofigurado como este, que en su ensayo Agamben utilice ejemplos cercanos a un relato autobiográfico como la *Vita Nuova* de Dante.

inmediata o pura potencia de significar se prefiere otro término, sino más bien en entender que lo que esos términos (aun con sus posibles especificidades) ponen de manifiesto es una diferencia, siempre tensionada, entre las dos (i)legibilidades que he identificado a lo largo del trabajo y que definitivamente deben diferenciarse para poder ser revisadas, subrayadas y entendidas en su particularidad pero también para poder ser relacionadas entre sí. Como ya he dicho, me parece más productivo pensar, aunque no lo haré aquí porque eso excede el marco de esta tesis, la diferencia entre modalidades más amplias como la narración, la lírica, la argumentación o la descripción, por mencionar solo algunas, que entre novela y poesía o verso y prosa.

A modo de conclusión quisiera terminar este apartado teórico con algunas aclaraciones. En primer lugar, dejar en claro que la definición de la figura de autor o, para seguir a Agamben, del autor como gesto que genera diversos gestos de autor en sus textos, debe entenderse como una tensión entre dos (i)legibilidades que se demarcan mutuamente. En algunos textos una de esas (i)legibilidades puede adquirir una dimensión mayor que la otra pero ambas trabajan en cierto modo juntas. En algunos textos el biografema remite a otros biografemas y los entrama, aun con sus discordancias, en una concordancia. Esta, por lo general, acontece al nivel del enunciado aunque, como ya he dicho, el biografema es de por sí problemático por remitir a un afuera del texto que cuestiona la posibilidad de una diseminación total, aun cuando el dato biográfico no sea del todo cierto. Si Borges en lugar de figurarse como un viejo ciego (algo que sabemos le aconteció) se figurara como un pirata, el nombre Borges en un poema que lleva la firma Borges (en tanto paratexto y en tanto legalidad comprobable por fuera de los enunciados y la enunciación poética) seguiría siendo problemático en tanto deriva biográfica, en tanto fuerza biográfica o si se prefiere en tanto mezcla de registros.

En el caso de la segunda (i)legibilidad esta se centra, como vimos con el análisis que Agamben hace del lenguaje en general y de la poesía y los deícticos en particular, o que Nancy y Didi-Huberman hacen de la imagen, en una nueva tensión. En este caso, la tensión se produce entre presencia y ausencia, pero ya no dentro de una representación legible como relato más o menos articulado de la figura del autor sino justamente como un exceso visual que destaca su potencialidad material, no impensable o inarticulable pero tampoco completamente delineada como representación de algo o como un sentido claro. Es aquí donde la enunciación cobra su importancia y conecta como lo propio de la ipsidad en la fórmula de Ricoeur “sí mismo como otro” al tratarse de poemas que además de presentar biografemas de los autores en cuestión (y Borges, Gelman y Fernández Moreno son solo un grupo determinado) presentan un yo que en muchos de los textos, aun aquellos en los que no encontramos un nombre propio o un biografema explícito, se presenta como poeta o como yo que reflexiona sobre su práctica y sobre los alcances del lenguaje. En este caso, entonces, la enunciación no solo incluye, como lo hace el deíctico, la posibilidad de la identificación del yo con cada persona que lo asume en la lectura al leer el poema o repetir “yo”, sino que es también un intento de vivir el topos mismo, el acontecimiento del lenguaje, su presencia no mediada por una representación, como experiencia fundamental sobre la que se recorta la (i)legibilidad de la trama, o como el fondo distinto de la imagen sobre la que se delinea un sentido particular. Lo llamativo es que este yo, que en tanto deíctico, como quiere Agamben en “El lenguaje y la muerte”, indica el propio tener lugar del lenguaje, esto es, “la instancia de discurso independiente de lo que en ella se dice” (116), es un yo poeta, un yo que se identifica, sin necesariamente usar un biografema particular, como poeta. En este sentido quizás podría pensarse que ese ser poeta es una especie de biografema. Sin embargo, ese yo poeta no funciona necesariamente como los biografemas más específicos que

remiten a Borges, Fernández Moreno y Gelman o a sus vidas pues en definitiva hay varios otros “yo” que podrían y que, de hecho, son poetas. En este sentido quizás sea mejor pensarlos como la categoría de lo impalpable que menciona Nancy para lo distinto de la imagen, algo intermedio entre lo que no se puede tocar (y en este caso la equivalencia sería la de un yo que no tendría nada que ver con una figura Borges o Gelman) y aquello que se puede tocar sin problemas (un biografema más explícito de Borges o Gelman). En otras palabras, lo que este yo poeta revela es que la independencia de lo que se dice en la instancia de discurso respecto a esa propia instancia discursiva no es tan independiente como se cree. Y esto porque aun cuando se quiera destacar la segunda (i)legibilidad, la de la enunciación como exceso visual o como pura potencia de significar, esta ocurre en relación con el entramado de biografemas que condicionan con su visibilidad ese exceso (así como el exceso era el fondo que distinguía el entramado como tal), es decir, lo atan a dicha visibilidad sin eliminar la brecha abierta, la visualidad o lo distinto pero haciendo que ese yo de la enunciación, ese impalpable, sea, desde la reflexión sobre sus propios límites, también el gesto de autor, la figura de autor de Borges o Gelman o Fernández Moreno (en última instancia la reflexión puede ser más o menos articulada y no es exactamente un mostrarse). En este sentido, las reflexiones de Agamben sobre el verso como acto de volver o retornar frente al proseguir de la prosa, o sus ideas sobre el encabalgamiento como un arrojarse de un verso al abismo de sentido para luego unirse al siguiente, ponen de manifiesto una vez más la dificultad de separar ambas (i)legibilidades de modo tajante pero también la imposibilidad de no distinguirlas, al menos en los casos de autofiguración en los que, además de los biografemas, hay una figura del yo poeta que reflexiona sobre su propia práctica y también se muestra en los límites de esa reflexión.

Este punto deriva en la segunda aclaración, a saber: que este uso de la figura de autor como gesto de autor tensionado entre dos (i)legibilidades no pretende ser único ni eliminar otras formas de pensar la figura de autor en procesos autofigurativos o de autoficción como pueden serlo aquellos textos o proyectos en los que, por ejemplo, no aparecen biografemas explícitos pero sí la figura de escritor o aquellos en los que no hay un deíctico como “yo” que remite a la instancia de enunciación de modo ambiguo.

La tercera aclaración tiene que ver con la presencia de la (i) de (i)legibilidad como una “i” entre paréntesis. Dicha (i) además de marcar el carácter paradójico de la figura de autor tensionada entre las dos modalidades marca asimismo el carácter de (i)legible que una modalidad tiene frente a la otra, una (i)legibilidad que, como indica el paréntesis, supone una separación, es decir un ser parcial, frente a una ilegibilidad total, sin la (i), que eliminaría la tensión. Pero, además, la (i) cuestiona los dos conceptos de los que forma parte, el de legibilidad y el de la (i)legibilidad ya que ambas modalidades, y principalmente la segunda, suponen un mínimo de legibilidad para que se las pueda explicar, analizar y darles un sentido.

Por último, la cuarta aclaración que me gustaría realizar está vinculada con la segunda (i)legibilidad a partir de la cual, como quedó en evidencia a lo largo del capítulo, he mencionado algunos problemas que se vinculan con la figura del autor, y que son necesarios para pensar dicha figura, pero que ciertamente la exceden en tanto que problemas generales del lenguaje y de su relación con la realidad y de su rol en la distinción entre representación y presentación. Para resumir el punto central que esta segunda (i)legibilidad trata de mostrar en relación al lenguaje y sus límites, quizás sea conveniente retomar el ejemplo de la mosca en el vaso que Agamben toma de Wittgenstein, y pensar que ya no se trata de mostrar el gesto particular de la mosca en el vaso, ni postular una esencia de la mosca o de señalar la separación irremediable entre la mosca

y el exterior del vaso. De lo que se trata más bien es de mostrar el gesto de autor que surge al volver la vista sobre el propio vaso. Y esto no para mostrar exclusivamente el vaso (y su carácter de inescapable, de inevitable) sino para mostrar la visión del afuera del vaso que surge desde la aceptación (o conciencia por darle un nombre problemático) de los límites del vaso, esto es, el afuera del vaso a través del propio vaso. Es más, habría que pensar el vaso, y esto es quizás lo que se insinúa en Nancy en su idea de lo distinto de la imagen como impalpable y en Agamben en su defensa de la potencialidad del lenguaje cuando trabaja desde el conocimiento de los presupuestos, esto es, como presupuesto no presuponibles o principio dinámico, habría que pensar el vaso insisto como un vaso de arcilla moldeable y transparente que puede extenderse hasta el punto de cubrir todo el exterior dentro del vaso. Un gesto similar al de la intrigante y hermosa imagen de dudosa autoría que Borges menciona en “Del rigor en la ciencia” de *El hacedor*: “un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (*El hacedor* 129). Es decir, podemos pensar y mostrar la pequeña grieta, el impalpable que separa al mapa del Imperio de tamaño real del Imperio real. Pero también podemos trabajar esa superposición no desde un carácter nihilista y de inevitabilidad de esa grieta (como si el único gesto consistiera todo el tiempo en mostrar y pensar esa grieta) sino más bien como potencia comunicativa y figurativa, como mediación inmediata y como puente (pues en última instancia el mapa del hipotético Imperio coincide completamente con el Imperio y se ha vuelto hasta cierto punto inseparable, se ha vuelto el Imperio) que desde la asunción de la grieta buscara establecer conexiones y, en este caso, asentar la propia enunciación, la propia singularidad de la figura de autor desde los otros y lo Otro, en la tensión entre la presencia y el retraimiento, entre el mapa del imperio y el imperio, y entre la propia práctica y su exceso.

La figura del autor, como hemos visto, es sin lugar a dudas una de las más complejas y presentes, aun desde su muerte, de la literatura y el arte, y está estrechamente vinculada con la construcción de la subjetividad y la alteridad. La posibilidad de leerla o desleerla a partir de pactos (auto)biográficos más o menos pragmáticos como los de Lejeune, o desde las reflexiones de Arfuch, de de Man y de Robin sobre la construcción de la subjetividad y de los efectos-sujetos que ocupan diversos lugares de sujeto pero no el lugar de sujeto, muestra la versatilidad y la necesidad de entender el gesto del autor como una tensión entre diferentes posibilidades que deben distinguirse pero no separarse nunca del todo bajo riesgo de simplificar sus alcances. Así, entonces, y dicho esto, cabría asegurar que el autor o la autora es más que un nombre en un paratexto, que una firma legal, que una entrevista en televisión. El autor, como el lenguaje y como la imagen, es siempre más que su muerte, o que una función discursiva o que una figura de autor ficcional proyectada desde y en una trama de biografemas, en y desde un exceso visual del yo como pura potencia de significar. El autor o la autora es todo eso, pero es ante todo un gesto que produce múltiples gestos que se entrecruzan abriendo, como el lazo de la *commedia dell'arte* italiana, múltiples brechas, algunas radicalmente profundas, sin por eso desaparecer necesariamente. La pregunta entonces ya no sería qué es un autor sino más bien qué no lo sería. La cuestión ya no es entonces si el autor ha muerto sino más bien si alguna vez, y sin necesidad de volver a la obra anónima, podrá morir.

3.0 BORGES

La producción narrativa de Jorge Luis Borges (1899-1986) ha sido ampliamente estudiada y lo mismo puede decirse de algunos de sus libros de ensayos más famosos como *Otras inquisiciones* (1952). Asimismo, nadie ignora la importancia que su figura tiene en el sistema literario argentino como también en otras partes del mundo. Sin embargo, su obra poética ha sufrido una suerte más despareja. Los tres primeros libros, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), han sido bastante estudiados, sobre todo el primero, como parte de las vanguardias históricas latinoamericanas. El resto de su poesía con la excepción quizás de *El hacedor* (1960), ha sido menos trabajada. La misma incluye, entre otros, los libros *El otro, el mismo* (1964), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981), y *Los conjurados* (1985). En ellos Borges retoma algunos de los temas de sus cuentos y recurre a varios biografemas como la mención de los antepasados familiares militares; la referencia a diversos familiares como la madre, Leonor; su segunda esposa, María Kodama, o su hermana Norah; amigos o escritores cercanos como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones, etc.; la continua mención de Buenos Aires o de lugares emblemáticos de su vida como la quinta de fin de semana de Adrogué en las cercanías de Buenos Aires; o los viajes por los Estados Unidos en los que, a partir de los

años sesenta, dictará regularmente charlas y cursos y donde recibirá varios doctorados honoríficos.

Como he señalado en la introducción, en este trabajo me centraré en la poesía tardía de Borges, con bastante énfasis en los poemarios publicados en los sesenta y setenta, aunque con ocasionales menciones a la poesía de los años veinte y a la de los años ochenta. El capítulo se inicia con una primera sección dividida a su vez en dos subsecciones en las que analizo la construcción de la figura de autor a partir de la relación del yo lírico con Buenos Aires, por un lado, y a partir de los entrecruzamientos entre la figura del viejo ciego resignado a su práctica poética (uno de los biografemas más recurrentes) y la del yo deseoso de otras vidas y otros destinos, en los que resuenan los biografemas cercanos a los antepasados militares. En una segunda parte, analizo una serie de textos en los que la proyección de los biografemas y del retrato propio encuentra en los otros retratados un límite que, a la par que remarca el gesto del yo, también lo cuestiona. Me interesan en particular algunos textos relacionados con escritores del barroco español (en particular Quevedo y Góngora) y aquellos en los que la figura Borges se retrata y retrata a los otros en relación con la muerte. Finalmente, en la última sección del capítulo comento algunos poemas en los que se reflexiona sobre los límites del lenguaje para dar cuenta de la realidad y analizo cómo se trabaja la figura de autor en textos donde el entramado de biografemas ya no funciona y donde la enunciación oscila entre la duda y la afirmación.

3.1 UN LUGAR ENTRE LA NADERÍA Y LA PERSONALIDAD

En el prólogo a *El otro, el mismo* de 1964, Borges señala que “de los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando, *El otro, el mismo* es el

que prefiero” y menciona, quizás para justificar dicha predilección, algunos poemas que no lo deshonran. Sin embargo, la pura mención no parece bastar y Borges sugiere entonces que el valor de dichos poemas radica en que en ellos “están asimismo mis hábitos: Buenos Aires, el culto a los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido” (*Obra poética* 163). Para quienes hayan leído al menos dos o tres de los poemarios posteriores a la década del 60, este variopinto catálogo de temas no debe de asombrar demasiado. Efectivamente, se trata de algunos de los biografemas que Borges ya había explorado en su poesía vanguardista (¿con excepción quizás de la germanística?) y que abundarán en los libros posteriores de su producción poética y también en las correcciones a las que somete *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).⁵⁹

Sin embargo, tres de los cuatro hábitos o biografemas indicados aquí (podría tratarse de cinco pero creo que el estupor ante el tiempo compartido es una prolongación del problema de la identidad) son, además de repeticiones insistentes, instancias en las que se produce una figura de autor paradójica pero entramada (en el sentido de Ricœur), esto es, desarrollada mediante una concordancia discordante que no permite ninguno de los extremos de la fórmula: ni la identificación total, sin fisuras y no problemática del escritor con su práctica y sus biografemas; ni la aniquilación total en la nadería de la personalidad.⁶⁰ Por supuesto que la paradoja adquiere

⁵⁹ No analizaré en detalle aquí las diferencias entre la primera versión de estos tres libros y las sucesivas correcciones a los que fueron sometidos. Haré sí referencias a estos libros, pero en relación a su versión corregida porque creo que en ellos los biografemas cobran mayor intensidad al insertarse casi de modo anacrónico en una serie que se repite cada vez con mayor insistencia en la poesía del 60 en adelante sin por eso dejar de agregar matices y cierto vínculo con el primer Borges.

⁶⁰ Hago alusión, claro está, al ensayo “La nadería de la personalidad” publicado en *Proa* en 1923 e incluido luego en el primer libro de ensayos de Borges, *Inquisiciones*, en 1925. En dicho ensayo Borges cuestiona la posibilidad de que exista un “yo” de conjunto hasta el punto de comenzar el ensayo diciendo que “la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, más sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal” (92) y agregar unas páginas después afirmaciones como estas: “Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad

múltiples manifestaciones y no es posible agotarlas todas ni reducir los poemas de Borges a un solo movimiento o a una sola modalidad de la figura autorial. Aun así, creo posible distinguir dos manifestaciones de la figura Borges que reaparecen constantemente dentro del primer tipo de (i)legibilidad y que, muchas veces, se cruzan una con otra. La primera de dichas manifestaciones equivale al hábito que Borges, en la cita del prólogo a *El otro, el mismo*, identifica con Buenos Aires y es la de la creación de un espacio biografémico al que se alude o en relación al cual se presenta el yo lírico. En otras palabras, la imagen de un autor identificado con un lugar determinado o con ciertas características del mismo o una relación de dicho lugar con algún aspecto del rol de autor. Este espacio no es necesariamente igual en todos los casos ni actúa de la misma manera, pero sí funciona como un lugar desde el cual autofigurarse, a veces desde la resistencia del espacio a la desaparición del yo, otras como aquello que el yo redime o salva del abatimiento en su condición de autor o, más específicamente, poeta.

La segunda manifestación se corresponde, aunque no de un modo unilateral, con el hábito del culto a los mayores. Se trata aquí de la tensión entre dos figuras de autor o, mejor aún, entre dos actitudes del yo: por un lado, la imagen de un autor deseoso, en el que destacan la admiración por y el deseo de una vida o una situación por lo general ajenas a la propia práctica (y cuyo epitome en narrativa es quizás el cuento “El Sur”); pero también una afirmación directa

inmediata del *aquí estoy yo* que alienta en nosotros. Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo, y que ésta sea constante. La sensación de frío y de espaciada y grata soltura que está en mí al atravesar el zaguán y adelantarme por la casi oscuridad callejera, no es una añadidura a un yo preexistente ni un suceso que trae apareado el otro suceso de un yo continuo y riguroso” (95). Hay en el ensayo, además, algunas reflexiones interesantes respecto al arte y a su afán de representar una vida. Así, junto a la conocida “egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes” (101) se agregan otras sentencias como “procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma” (99) al menos para ciertas estéticas del siglo XIX, o frases como: “La realidad no ha menester que la apunten otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es apariencia verdadera. No engañan los sentidos, engaña el entendimiento” (102). De todos modos, y pese a la retórica tajante o, si se quiere, a cierta pose de retórica violenta, Borges parece ya en esa época estar preocupado por algunos de los temas centrales de su autofiguración: la posibilidad de que la expresión sea la expresión de una vida y, al mismo tiempo, la imposibilidad de que algo exceda las instancias de percepción particulares o, para nuestro caso, las instancias de enunciación claramente delimitadas en enunciados particulares.

de su práctica escrituraria; por el otro, y “El Sur” podría funcionar también para este caso porque ambas actitudes aparecen muchas veces juntas, tenemos la renuncia, la imagen del autor resignado. En esta segunda manifestación, entonces, la figura de autor Borges se presenta como una pugna entre el deseo y la resignación, por una parte, y la aniquilación del yo que amenaza por igual al deseo y a la resignación, por otra. Biografemas, como por ejemplo la referencia a los antepasados militares o la figura del bibliotecario ciego, oscilan entre un deseo, una admiración que por momentos salva y por momentos oprime, y una resignación que es, en muchos poemas, lo único que persiste y que evita la sumisión incondicional a la nadería de la personalidad. Aun así, hay que notar que dicha resignación, en su calidad de impotencia potencial, para retomar a Agamben, muchas veces atenta contra la posibilidad de un sujeto lo cual profundiza el carácter dinámico del proceso.

Por último, existiría una tercera manifestación que no estudiaré por separado en este apartado sobre Borges porque, en cierta medida, subyace y convoca a las otras dos. Me refiero a la de la contradicción, para seguir con los hábitos mencionados en el prólogo, del tiempo que pasa y de la identidad que perdura y que, en algunos poemas, aparece tematizada de modo directo sin necesidad de una referencia a los ancestros o a la figura del viejo bibliotecario ciego o de un lugar. Se trata aquí, por ejemplo, de biografemas vinculados a temas como el yo que es todos y nadie y a las reflexiones sobre el tiempo y su relación problemática con la identidad que iré mencionando en los casos particulares de las otras dos manifestaciones de la figura del autor.

Vale aclarar que se trata en todos los casos de biografemas que no escapan, pese a las contradicciones y pugnas, a la noción de trama y entramado como una concordancia discordante que permite, aun en sus vaivenes, el vislumbre de una figura de autor, en este caso de nombre Borges, dentro de los parámetros y los límites de la narración de la propia vida o, para ser más

prudentes, de la propia ficción (auto)biográfica. Y aun cuando muchas de estas manifestaciones vuelvan a aparecer en las siguientes secciones o se mezclen unas con otras en un mismo texto, en este apartado se trabajarán desde la perspectiva de un yo singular y del retrato del *sí mismo* como un gesto de autor que aun en sus discordancias busca presentar una imagen de autor si no coherente al menos visiblemente insistente. De hecho, concluiré este primer apartado dedicado a Borges con un breve comentario de algunos poemas de los últimos libros en los que los biografemas mencionados (y la figura de autor que convocan) prescinden por completo de identificaciones precisas (como Buenos Aires para el caso de la primera manifestación, el apellido de algunos de sus parientes para el caso de la segunda, o el propio nombre o apellido para la tercera) porque ellos mismos se han constituido en la imagen que se quiere dar y que se torna, si no dudosa nuevamente, al menos abiertamente construida. Y si bien a lo largo del análisis estableceré algunas de las características que el autor, o su figura, tienen en la poesía de Borges, hacia el final de esta primera sección reflexionaré con más detenimiento sobre ellas.

3.1.1 “Yo he logrado un atardecer y una aldea”: Buenos Aires y la latitud de los biografemas

La historia de los primeros poemarios de Borges es, como no podía ser de otro modo, una historia de variantes que oscilan entre la mitigación de excesos barrocos (como se lee en el prólogo a la reedición de 1969 de *Fervor de Buenos Aires*) hasta un desligarse por completo de la autoridad sobre el libro (como se lee en el nuevo prólogo de *Luna de enfrente* también del

69).⁶¹ Sin embargo, dichos poemarios, además de ser la irrupción de Borges en la escena argentina de principios de siglo y constituir su incursión por las hoy llamadas “vanguardias históricas latinoamericanas”, representan un intento de establecer una figura de escritor a partir de la construcción de un lugar casi siempre proyectado y en gran medida asociado con Buenos Aires. Y aunque esta construcción, así como la noción de patria asociada a ella, ya ha sido estudiada por la crítica⁶² quisiera detenerme, para comenzar el análisis, en unos pocos poemas de estos primeros libros. Y este detenimiento no es tanto para insistir exclusivamente en el modo en que el joven Borges (ahora interpelado por “el otro”, por el viejo de 1969) presenta la ciudad sino más bien para ver cómo dicho espacio es trabajado en relación con la figura de autor y su constante oscilación entre la presencia y la desfiguración. El primer poema que me interesa es “Arrabal” de *Fervor* y fechado como de 1921, que transcribo completo en la versión del 23 y la del 40 publicada en la versión de 1969:

El arrabal es el reflejo	El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
de la fatiga del viandante.	Mis pasos claudicaron
	cuando iban a pisar el horizonte
Mis pasos claudicaron	y quedé entre las casas,
cuando iban a pisar el horizonte	cuadrículadas en manzanas
y estuve entre las casas	diferentes e iguales
miedosas y humilladas	como si fueran todas ellas

⁶¹ Para un análisis minucioso de las variantes véase Sacarano y Sassi, para la obra en general, y la tesis de Cajero Vázquez, para *Fervor de Buenos Aires*, en particular. También pueden consultarse García y Alonso Estenoz.

⁶² A los trabajos ya mencionados en relación a las variantes vale agregar el libro de Lefere; los artículos de Bueno y Cajero Vázquez en los que analizan algunos aspectos de *Fervor* y de la relación poesía y ciudad en Borges pero también en algunos de sus contemporáneos; el de Blanco sobre la idea de patria en los primeros poemarios y ensayos de Borges; y los más conocidos “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire” de Molloy y “*Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*” de Pezzoni, compilado en *El texto y sus voces* y sobre el que volveré luego.

juiciosas cual ovejas en manada	monótonos recuerdos repetidos
encarceladas en manzanas	de una sola manzana.
diferentes e iguales	El pastito precario,
como si fueran todas ellas	desesperadamente esperanzado,
recuerdos superpuestos, barajados	salpicaba las piedras de la calle
de una sola manzana.	y divisé en la hondura
El pastito precario	los naipes de colores del poniente
desesperadamente esperanzado	y sentí Buenos Aires.
salpicaba las piedras de la calle	Esta ciudad que yo creí mi pasado
y mis miradas comprobaron	es mi porvenir, mi presente;
gesticulante y vano	los años que he vivido en Europa son ilusorios,
el cartel del poniente	yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.
en su fracaso cotidiano	<i>(Obra poética 34, cursivas en el original)</i> ⁶³
y sentí Buenos Aires	
y literaturicé en la hondura del alma	
la viacrucis inmóvil	
de la calle sufrida	
y el caserío sosegado.	
<i>(Fervor, 1923 s/p)</i>	

Quisiera detenerme en algunas peculiaridades del poema para poder así contrastarlas luego con la versión del 40 que es la que se retoma en 1969. La primera peculiaridad es que en el poema de 1923 el primer verso no habla de “nuestro tedio” sino que consigna la diferencia con la

⁶³ A menos que se indique lo contrario todas las citas de los poemas están sacadas de la *Obra poética*.

primera persona mediante una tercera: “El arrabal es el reflejo / de la fatiga del viandante”. Esto apareja dos cosas: por un lado, no encontramos la fuerza de la palabra “tedio”, con su connotación evidentemente negativa, sino “fatiga” que parece más bien el efecto esperable de la caminata del viandante. La segunda es que la distancia entre el yo del resto del poema (que es similar en las dos versiones) y la tercera persona que encontramos en 1923 es mayor que aquella de “nuestro tedio” o, si se quiere, menos condescendiente. Pareciera a primera vista que el yo de la versión del 69 logra empatizar un poco más con los otros hasta el punto de incluirse en el tedio colectivo. Sin embargo, en ambos casos, la importancia de la experiencia personal no desaparece y tampoco desaparecen las oscilaciones entre lo individual y lo colectivo. Lo que sí se puede señalar es que en la versión corregida hay una voluntad (¿irónica quizás?) de proyectar la experiencia singular en los otros mediante el uso del “nuestro”. En 1923, en cambio, la fatiga del caminante (y el yo lírico comparte con él/ella el deambular) deriva para esa tercera persona solamente en la presencia del arrabal mientras que el yo se perfila como poeta en, y a partir de, esa caminata. Y esto se aprecia claramente en el cambio en el final. Si en la versión de 1969 no hay una referencia abierta al rol de escritor, la de 1923 concluye: “y sentí Buenos Aires / y literaturicé en la hondura del alma / la viacrucis inmóvil / de la calle sufrida / y el caserío sosegado”. Es decir, el paisaje se internaliza significativamente y el yo muestra su credencial de poeta. Lo interesante es que la asimilación entre Buenos Aires y el acto de poetizar ya no necesita ser mencionada en 1969. Con la referencia a Buenos Aires, con el contraste entre Europa y Argentina ya alcanza para la identificación como autor y para la proyección de Buenos Aires y el yo al futuro, es decir, “yo estaba y estaré en Buenos Aires” equivale no solo a “yo soy poeta” sino a “ya lo era entonces y lo seré en el futuro”, incluso en la proyección de la figura del muerto (cfr. Premat, *Héroes sin atributos* 82-97).

Quisiera, sin embargo, detenerme un poco más en la segunda versión del poema que es la que me interesa por tratarse de un periodo de fuerte carácter biografémico y de mucha producción poética. Lo primero que importa señalar es que no tenemos en esta segunda versión una figura de autor fuerte o directamente identificada con un yo, con una proyección autorial de nombre Borges. Tenemos, es claro, un espacio determinado, Buenos Aires, que se concibe a partir de una sinécdoque, de un margen, el arrabal, y que, sin embargo, es también un espacio metafórico: el reflejo de nuestro tedio. Ya aquí encontramos las primeras particularidades. Pese a que en todo el poema la voz que enuncia está en singular, en el primer verso el tedio es general. Esto quizás podría pasar desapercibido si no fuera por el contraste que establece la minuciosidad del relato que sigue a dicho verso y que no es sino el de una experiencia personal de reconocimiento. Reconocimiento emocional, no intelectual (el yo siente a Buenos Aires) que matiza o, mejor aún, suspende el tedio (y por ende la necesidad de una voz plural), pone en entredicho la monotonía de las casas iguales y repetidas y anticipa una primera marca autorial indirecta pero aun así significativa, la mención de los años en Europa contrastada con el regreso a Buenos Aires, algo que, como se sabe, le aconteció al Borges real. Y si bien es cierto que la voz en primera persona, en especial en los poemas de corte metapoéticos, sugiere de modo más o menos explícito la presencia de una voz autorial (o, al menos, de cierta autoridad/autoría sobre lo que se está diciendo),⁶⁴ aquí no hay ninguna referencia directa que permita identificar al yo lírico con un poeta o con un escritor preocupado por su propio oficio o su imagen como tal.

⁶⁴ Explica Benveniste: “No bien el pronombre ‘yo’ aparece en un enunciado donde evoca explícitamente o no –el pronombre *tú* para oponerse en conjunto a él–, se instaura una vez más una experiencia humana y revela el instrumento lingüístico que la funda”. Y agrega: “Necesariamente idéntica en la forma (el lenguaje sería imposible si la experiencia cada vez nueva debiera inventarse, en boca de cada quien, una expresión cada vez distinta) esta experiencia no es descrita, está ahí, inherente a la forma que la transmite, constituyendo la persona en el discurso y por consiguiente toda persona cuanto habla” (*Problemas de lingüística general* cit. en Bueno, 111-12).

Comenzar por “Arrabal” tiene, sin embargo, sus ventajas porque en estos poemas (principalmente en la segunda versión) aparecen, aunque no sea más que de un modo oblicuo, algunos de los problemas centrales en la conformación/disolución de la figura de autor que veremos proliferar en otros textos poéticos posteriores a los 60. En primer lugar, y como ya indiqué para el caso de la segunda versión, hay un contraste entre la voz individual y la colectiva o, para decirlo con mayor precisión, entre una circunstancia personal y cierta necesidad de proyectar esa circunstancia en los otros. El arrabal que con sus casitas repetidas parece aburrir al yo se transforma en el arrabal de nuestro tedio. No obstante, a la par que tenemos ese vaivén tenemos su opuesto (que, ya que estamos con Borges, es también su prolongación): ese tedio general no puede impedir el surgimiento de la vivencia individual, esto es, la presencia de la marca Borges. Y aunque en este caso dicha marca es un gesto pequeño (pues se trata en definitiva de una alusión a Europa, situación de varios poetas argentinos de la época), su relación con la conformación de un Buenos Aires sentido (proyectado) hace de la imagen del pasado de la ciudad creada por el yo una necesidad que está en el presente como también estará en el futuro, y aun en los poemas más radicales sobre la inexistencia del yo. Y algo similar acontece con la figura de autor. Buenos Aires, en este sentido, no es entonces biográfica si por eso se entiende una imagen histórica a partir de la constatación de fuentes (pues carece de importancia si esa imagen pasada se condice o se condijo alguna vez con la realidad); es más bien necesaria o, en todo caso, biografémica, puesto que sirve para pensar(se) escritor, para poner de relieve las tensiones entre lo personal y lo colectivo y para proyectar la proyección operada sobre el espacio y el pasado, al futuro y al presente. Presente que, en muchos casos, es el presente del yo lírico y el lugar de la voz como voz y autoridad escritural, esto es, de autoridad, marca autorial, sobre la escritura.

“Calle con almacén rosado” de *Luna de enfrente* también presenta, en la versión reescrita, una experiencia de la ciudad intensa y personal pero esta vez en directa relación con el acto de escritura. Tras otra parte inicial en la que prepara la escena de la revelación final (se narra la lenta caminata en el ocaso, los efectos de la noche sobre el paisaje y su contraste con el alba, elementos típicos de estos primeros poemarios), el yo lírico arriba a una calle cualquiera en la que, sin embargo, destaca un almacén, y exclama:

¡Qué lindo atestiguarle, calle de siempre, ya que miraron tan pocas cosas
mis días!

Ya la luz raya el aire.

Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua

y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.

Pienso si tus paredes concibieron la aurora,

almacén que en la punta de la noche eres claro.

Pienso y se me hace voz ante las casas

la confesión de mi pobreza:

no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra,

pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires

y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte

con esa luz de calle.

Calle grande y sufrida,

eres la única música de que sabe mi vida. (63-64)

Una vez más encontramos algunas ambivalencias similares a las del poema anterior respecto al rol de las calles de Buenos Aires. Por un lado, la ambigüedad en torno al

conocimiento del yo que nos dice primero que sus años “recorrieron los caminos de tierra y agua” pero agrega, en seguida, que ese recorrido es insignificante como sentimiento y frente a lo que le producen la calle y el almacén, claramente más importantes. De hecho, esa misma idea se repite unos pocos versos más adelante en la confesión de la pobreza que parece ser, al mismo tiempo, una muestra de incapacidad y lo único digno de ser atestiguado, es decir, lo único que parece importarle y causarle placer al yo en medio de la melancolía del ocaso y del recuerdo de aquello visto y experimentado en otros momentos. Pero a diferencia de “Arrabal”, aquí la incapacidad funciona más allá de la dicha que produce en el yo. Ya no se trata únicamente de un sentir Buenos Aires en una temporalidad difusa que proyecta la proyección a los diversos momentos de enunciación (léase los diversos momentos de reescritura o cada vez que se reactualiza el poema en cada lectura). En “Calle con almacén rosado” la incapacidad es más bien potencia, es decir, una forma de estética negativa que se erige de ese modo en la razón del decir poético y del ser autor. Si la “calle grande y sufrida” es la única música que el yo lírico conoce eso no se debe a una carencia gnoseológica (de hecho el yo estuvo por tierra y agua, el yo estuvo en Europa) sino a un deseo, bastante consciente por momentos, de elegir intimar con Buenos Aires desde la carencia, desde el no cantar lo otro que vio o pudo haber visto en otras latitudes. En este sentido, la calle con almacén entrevista en el ocaso (y que es el resultado de una proyección de una idea de Buenos Aires sobre Buenos Aires o sobre otros lugares) puede funcionar como un origen tal como lo describe Premat a partir de algunas ideas de Ricœur y del psicoanálisis:

El origen funciona como un absoluto relativo, quebrando lo ineluctable de lo heredado, ya que se puede elegir un elemento cualquiera como explicación de todo lo que sigue o, al contrario, mostrar que un acontecimiento de envergadura

contradice todo lo que lo precede. O, inclusive, y seguramente esta opción es la más frecuente, el azar y la determinación actúan como dos fuerzas disímiles situadas en los inicios para dar cuenta de lo existente. (“A impulsos de la sangre” 41)

Y si bien es cierto, como el propio Premat señala, que “el relato biográfico, más que presentar una verdad sobre el sujeto o una explicación causal del ‘volverse’ escritor” le permite a Borges criticar el esquema causal de la novela y proponer “asociaciones sorprendentes y filiaciones contradictorias, cuando no parodias de su funcionamiento” (36), el gesto de la carencia geográfica es en cierto modo un gesto de autor. Y, en cuanto tal, representa una forma de despojarse de ciertos principios asociados con lugares, reales o metafóricos, extranjeros al propio verso, esto es, a la propia práctica, o demasiado centrales respecto a la oblicuidad de las orillas.⁶⁵ Pero, al mismo tiempo, dicho gesto también representa una forma de origen entendida como posibilidad de demarcar un territorio autorial y repetirlo, protegiéndolo a veces, parodiándolo otras pero desplazándolo en el retrato de otros que pasarán a escribir como uno o sobre otros biografemas que cumplirán una función similar. El lugar es entonces una manifestación del gesto del autor (Agamben) ya que comporta lo más íntimo o propio, pero también su discordancia, su afuera (no necesariamente inenarrable aún) y su imposibilidad de asentarse por completo, hasta el punto de repercutir en la conformación del yo ya sea porque lo justifica en tanto yo o lo precisa para erigirse en lugar.

Por ejemplo, en “Caminata” de *Fervor*, el yo lírico es el único capaz de darle existencia a la calle: “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría” (46), lo cual en este caso muestra, además de ciertos tintes idealistas similares al del caballo que salva un

⁶⁵ Al respecto véase el ya clásico libro de Sarlo y el poema “Versos de catorce” donde aparecen nuevamente el yo que canta su deambular solitario, la idea de una estancia en Europa y del regreso y, por supuesto, las orillas.

anfiteatro de la desaparición en “Tlön...”, la importancia de la propia enunciación como soporte de autoridad. En otras ocasiones, si el lugar no mantiene al yo en su ser al menos lo justifica y destaca en su calidad de autor y poeta. Así, en “Dakar” encontramos, frente a la eternidad como destino de un África lleno de hazañas, ídolos y espadas, un último verso que reza: “Yo he logrado un atardecer y una aldea” (74). Y este final, quizás un tanto risueño y hasta desubicado en una primera lectura, compara el trabajo poético del yo lírico con las fascinantes características (porque el tono del poema es el de cierto asombro) que dicho yo le atribuye a África y en particular a Dakar, ciudad que para principios del siglo XX era una parada común en el viaje de Europa a América y frente a la que el yo destaca la presencia conjunta de las tradiciones, de la naturaleza y de la modernidad, representada por un biógrafo o cine.⁶⁶ Claro que puede leerse el verso final como una ironía o burla frente a la ciudad de Dakar y al continente que representa, burla en la que se daría por supuesto que lo poco que ha hecho el yo con un atardecer y una aldea alcanza y sobra para volver irrelevante cualquiera de las maravillas de África enunciadas por los otros versos. Sea como sea, el hecho de que el yo presente como sus credenciales predilectas un lugar, la aldea, por un lado, y, por otro, una circunstancia de evocación o contemplación, el atardecer, no es un dato menor. Primero porque señala la insistencia, agotadora por momentos, en presentarse como el poeta de las orillas, los ocasos y la melancolía. Pero además porque pone de relieve la interdependencia profunda entre lugar y rol de escritor, incluso cuando ese “he logrado”, para un libro de 1925, no tuviera mucho sentido porque el único antecedente era *Fervor* y porque todavía se estaba trabajando en eso. Y aun si ignoramos las variantes entre las diferentes versiones del texto, el hecho de que Borges termine el poema con ese verso en un libro que, aún leído en el 69, debe leerse también como de 1925, indica cierta preocupación por dejar

⁶⁶ El verso puntual reza: “La mezquita cerca del biógrafo luce una claridad de plegaria” (74).

en claro que esa identificación entre lugar y práctica poética no es casual ni mucho menos inocente. Otra vez, desde un gesto casi de renuncia o pobreza similar al de “Calle con almacén rosado” (“Pienso y se me hace voz ante las casas / la confesión de mi pobreza”) el yo lírico de Borges demarca un lugar. Desde cierta falsa modestia (la aldea no es África pero se equipara) o desde cierta burla (Dakar es tan insignificante que mi atardecer y mi aldea lo superan), o desde cierto asombro ante un lugar que conjuga tradición, naturaleza y modernidad, el yo se presenta como una voz que defiende su propia práctica o, para el caso de la burla, que ve su práctica como superior a la de otros poetas que cantan las maravillas de lugares lejanos.⁶⁷ Lejanos en el espacio, pero también en valoración pues ya no es el asombro (nunca lo fue) lo que verdaderamente importa en la representación del lugar sino más bien su asimilación con la figura del poeta. Éste desde un “casi sin quererlo”, desde “la confesión de mi pobreza” deja bien en claro que lo que está en juego es la marca de su autoría, la cual encuentra una de sus principales manifestaciones en las callecitas, en los almacenes y en los sentimientos que estos despiertan en él y que sólo él parece poder cantar.⁶⁸

Si en los primeros poemarios, aún en las versiones corregidas, el espacio es recortado y por momentos sostenido por el yo y, a la vez, es también aquello que le confiere al sujeto cierta identidad de poeta, cierta marca autorial, en los poemarios posteriores a *El hacedor* lo que pasa a primar es el recuerdo del espacio, su lugar como no lugar en la memoria o en el mejor de los casos, su carácter misterioso. El yo poeta, en estos casos, si bien presenta algunos momentos de

⁶⁷ Es necesario destacar que también Gironde publica un poema sobre Dakar en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). El poema, titulado “Fiesta en Dakar”, se presenta como una descripción crítica y burlona de ciertos estereotipos asociados con África y su relación con Europa, así como también de la presencia de la naturaleza en la conformación de la ciudad. Sin embargo, a diferencia del poema de Borges, no hay ninguna marca autorial destacable ni ninguna reflexión más o menos explícita sobre un proceso de autofiguración.

⁶⁸ El sentimiento como condición y efecto del vínculo entre lugar y oficio poético aparece también en “Casi juicio final” donde el yo afirma: “Frente a la condición de los tibios, encendí mi voz en ponientes./ (...) / He sido y soy./ He trabado en firmes palabras mi sentimiento/ que pudo haberse disipado en ternura” (*Obra poética* 76).

duda, parece imponerse como sujeto que ya no configura un lugar para proyectarse inmediatamente en él y desde él, sino que proyecta recuerdos de aquello proyectado y, en algunos casos, nunca tenido, pero desde la certeza de su figura de poeta. Es por ejemplo el caso del poema “Buenos Aires” de *El otro, el mismo*:

Antes yo te buscaba en tus confines
que lindan con la tarde y la llanura
y en la verja que guarda una frescura
antigua de cedrones y jazmines.
En la memoria de Palermo estabas,
en su mitología de un pasado
de baraja y puñal y en el dorado
bronce de las inútiles aldabas,
con su mano y sortija. Te sentía
en los patios del Sur y en la creciente
sombra que desdibuja lentamente
su larga recta, al declinar el día.
Ahora estás en mí. Eres mi vaga
suerte, esas cosas que la muerte apaga. (261)

Aquí el yo lírico no parece dudar de su rol de poeta aunque no se presente como tal. Lo que parece destacarse es la necesidad de mostrar una especie de *mnemeaisthesis*, un itinerario de los recuerdos y sensaciones del yo sobre Buenos Aires y que es también una velada referencia a ciertas obras de Borges, a cierta reflexión sobre la propia práctica. Así, los primeros versos evocan al yo de *Fervor* y también el Palermo de la infancia que es, asimismo, el Palermo de

Carriego con toda su mitología. Sin embargo, y como han puesto de manifiesto Molloy y Alonso Estenoz,⁶⁹ entre otros, el Carriego de Borges es también una reflexión sobre la autobiografía y un terreno en el que se muestran algunas concepciones estéticas propias. De este modo, la evocación de Buenos Aires que propone el poema opera como un escenario en el que se le niega cierto estatuto a la ciudad (antes era una cosa, ahora es otra) pero también se muestra la persistencia, velada, oblicua (como el epígrafe de De Quincey, que abre precisamente *Evaristo Carriego*)⁷⁰ de la obra anterior. El sujeto ha logrado al mismo tiempo interiorizar lo que la ciudad representó en un momento para él, tornando difícil la separación de una y otra percepción temporal, para exteriorizarla como ajena. En otras palabras, para que la ciudad esté en el yo, para que sea su “vaga suerte” la ciudad debe operar como un recuerdo. Pero no cualquier recuerdo sino más bien una evocación de las propias prácticas de escritura y de los problemas de identidad que las mismas proyectan.

En los primeros poemarios (aún desde la imagen “corregida” que de los mismos quiere dar el Borges de los prólogos) Buenos Aires es el lugar del yo, el lugar que el yo mantiene con su andar pero que utiliza como su marca autorial. Ahora, sin embargo, el lugar de Buenos Aires es el del recuerdo en la enunciación de un yo que afianza su figura cuanto más íntimamente lejano se posiciona frente a dicho lugar que antes le era manifiestamente cercano o necesario. Lo que es llamativo es que dicha necesidad no desaparece del todo, sino que adquiere otro cariz: el yo lírico

⁶⁹ Molloy señala en *Las letras de Borges* que “El narrador de *Evaristo Carriego* pacta con un poeta mediocre – Carriego– para inscribirse en una biografía que le sirve de pretexto” (30) y agrega un poco después: “El texto *Evaristo Carriego* es, por excelencia, lugar de encuentro y de desencuentro: lugar (vida, página) contingente, como lo será más tarde el *Quijote* para Pierre Menard. Lugar donde el biógrafo –el futuro autor de ficciones– inaugura la posibilidad de recrear y fijar un personaje rotundo (...) pero donde sobre todo inaugura la posibilidad de borrarlo” (31), para, al hacerlo, proyectar sus propias preocupaciones estéticas y de procedimiento. Alonso Estenoz por su parte comenta el peculiar título de una de las secciones del libro de Borges sobre el poeta de Palermo “Una vida de Evaristo Carriego” y explica: “El artículo *una* es de uso raro en español para titular las biografías, las que más bien suelen titularse *Vida de...* Borges acentúa así el carácter personal de su versión de la vida del poeta, la que él prefiere para sus propósitos, la que mejor se acomoda a ellos” (131, cursivas en el original).

⁷⁰ “... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (*Obras completas* 99).

ya no precisa deambular por las calles para hacer de los arrabales y las orillas su rasgo autorial; lo que precisa es más bien andar por el recuerdo de las mismas. Y esto porque en tanto recuerdo Buenos Aires todavía une al yo con lo que alguna vez representó para él, esto es, una posibilidad de ser autor. Pero, al mismo tiempo, y justamente por ser un recuerdo, lo distancia de aquello que ahora el yo no duda ser: una figura autorial que desde su presente se permite cuestionar, jugar con sus vivencias pero sin poner en entredicho su autoridad sobre los textos en los que se evoca a Buenos Aires. En otros términos, dicha autoridad precisa, para desligarse y no confundirse con el espacio que trataba de fundar (como corría el riesgo de pasar en los primeros poemarios), postular a Buenos Aires (o a sus múltiples metonimias) como pérdida o como un anhelo de algo que ya no es.

En “Adrogué” de *El hacedor* el sujeto lírico evoca una quinta en esa localidad y traza mediante un recuerdo detallado de cada cosa, de su ubicación y las sensaciones que le producen, una descripción bastante precisa y controlada del lugar. De hecho el poema se inicia con un verso como “Nadie en la noche indescifrable tema / que yo me pierda entre las negras flores” (148) e incluye otros como “cada objeto conozco de este viejo / edificio: las láminas de mica / sobre esa piedra gris que se duplica / continuamente en el borroso espejo” (149) que pese a marcar el control que el yo lírico parece tener sobre sus percepciones,⁷¹ no parecen dar cuenta de

⁷¹ Actitud alejada de aquella del yo de “La nadería de la personalidad” en frases como: “La realidad no ha menester que la apunten otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es apariencia verdadera. No engañan los sentidos, engaña el entendimiento” (102). Una cosa es cierta, sin embargo. Borges no parece en estos poemas de Buenos Aires, o en aquellos relacionados estrechamente con la confección o evocación de un lugar, sugerir la idea de una cosa en sí detrás de las apariencias o divinidades ocultas. Pero aun aceptando eso, es claro que estos poemas van en una dirección en la que un posible yo (¿mitológico? ¿autofigurado?) parece ordenar si no las acciones al menos el valor del recuerdo de Buenos Aires. Además, la división tajante entre un entendimiento que engaña y unos sentidos que no, comienza a ceder terreno frente a evocaciones que intentan dar la idea de una percepción espontánea para caer, casi inmediatamente, en el ámbito del recuerdo y de la reflexión como validación del lugar otrora transitado y ahora evocado, y la función de este cambio en la conformación del yo.

que la instancia enunciativa es la de un recuerdo o un anhelo. Esto cambia, sin embargo, en las últimas estrofas cuando el yo sostiene que estos objetos que conoce tan bien:

Más allá del azar y de la muerte
duran, y cada cual tiene su historia,
pero todo esto ocurre en esta suerte
de cuarta dimensión, que es la memoria.

En ella y sólo en ella están ahora
los patios y jardines. El pasado
los guarda en ese círculo vedado
que a un tiempo abarca el véspero y la aurora.

¿Cómo pude perder aquel preciso
orden de humildes y pequeñas cosas,
inaccesibles hoy como las rosas
que dio al primer Adán el Paraíso?

El antiguo estupor de la elegía
me abruma cuando pienso en esa casa
y no comprendo cómo el tiempo pasa,
yo, que soy tiempo y sangre y agonía. (149)

Estamos entonces frente a un poema que comienza como un recuento firme y sin traspiés de un lugar y de las sensaciones asociadas con él pero que pasa luego a erigirse en el campo de

una reflexión detenida sobre la memoria y sobre el impacto del tiempo en el propio yo. A primera vista el contraste es muy fuerte y la suerte de los objetos de la quinta parecer afectar al yo cuando este pasa de la descripción del espacio que tan bien conoce, en apariencia en el presente, al ámbito del recuento. Y si bien es cierto que el yo dice sentirse abrumado por estas reflexiones, por esta incapacidad de volver a las cosas humildes y a las rosas paradisíacas previas, en el relato cristiano aludido, a la caída,⁷² la seguridad con la que enuncia en el comienzo, y que es en parte la que produce la confusión entre una lectura de una descripción de las sensaciones más o menos presentes y otras evocadas, no es sino el resultado de esta tendencia a presentar a Adrogué (y muchas veces también a Buenos Aires) como el recuerdo de algo ya perdido. Si en una primera lectura lo que llama la atención es el contraste entre sensaciones presentes y la (im)posibilidad de su evocación, en una segunda instancia comprobamos que esa seguridad del yo es, si se quiere, la consecuencia de un movimiento que consiste en figurarse escritor desde y frente a una Adrogué evocada como perdida. Esta pérdida, si bien puede hacer reflexionar al yo lírico sobre el paso del tiempo y los límites de toda evocación, no parece cuestionar la capacidad de enunciación, esto es, la posibilidad de reflexionar sobre el tema, establecer un fuerte contraste y aun así no proyectarse como un yo pasado. Si los objetos van de un momento de descripción que simula el presente para después pasar a habitar en esa cuarta dimensión que es la memoria, el yo parece pasar de un ámbito a otro sin mayores dificultades. Y aun cuando se pueda argumentar que hay cierta preocupación por el tiempo en los últimos versos, la distancia entre el yo del recuerdo y el del presente de la enunciación no es ni remotamente tan grande como la de una Buenos Aires sentida y otra evocada; por el contrario,

⁷² La alusión, como muchas en Borges, no es inocente ni mucho menos teológica. Lo que está en juego en el fondo es una reflexión sobre la posibilidad o no de representar la realidad y el rol que el lenguaje cumple entre la cosa y su representación, sobre la que volveré en la última sección del capítulo. El/la lector/a interesado/a puede consultar el libro de Rest.

parece neutralizarse al proyectar la imposibilidad sobre el lugar que, en los primeros poemarios, lo justificaba como poeta. Y esto no implica decir que la justificación desaparece sino que más bien se matiza con la evocación y no ya con la presencia. Se logra de este modo que la figura de autor, al menos en los poemas sobre Buenos Aires, se afiance sin renegar de aquel rol que la ciudad cumplió en un momento pero ocupando ella, en tanto figura y ya no la ciudad, casi por entero ese territorio de la enunciación presente.

En estos poemas, entonces, la figura del autor ya no puede, como en los poemas de los primeros poemarios y sus múltiples versiones, transitar por una Buenos Aires que en aquellos poemas se proyecta tanto sobre el presente de la enunciación como de los enunciados, y que en ese deambular le permite cantar y definirse poeta. Aquí la definición del yo como tal, su marca de autoridad sobre el texto y la confirmación de su gesto de poeta, precisa la transformación de la ciudad. La misma ya no tiene un poder enunciativo predominante como sí lo tiene el yo que debe volver ajena, externa y parte del pasado a la ciudad, pero aún narrable. Decir Buenos Aires en los primeros poemarios equivale a enunciar, equivale a ser poeta en ese nivel de la práctica. Decir Buenos Aires en estos poemas implica afianzar lo que los enunciados de aquellos primeros poemas ya anticipaban en cuanto al yo como poeta; pero eliminando paulatinamente la presencia del lugar, al menos en sus manifestaciones más directas, del ámbito de la enunciación. Ámbito que subyace al gesto de autor y lo mantiene, incluso en sus vaivenes y discordancias y de las que Buenos Aires es, justamente, un ejemplo central.

Esta proyección de Buenos Aires como imposible o, en el mejor de los casos, perdida (proyección que, como vimos, parece fortalecer al yo, tanto en el nivel del enunciado como de su enunciación) aparece en varios poemas más. Por ejemplo en “El forastero”, de *El otro, el mismo*, encontramos un sueño narrado en una tercera persona cercana a un yo que parece anticipar los

pasos a dar y las sensaciones del forastero del título, voz poética que lentamente mezcla tiempos, espacios y la posibilidad de un doble⁷³ para finalmente reconocer, ahora en un yo lírico claramente en primera persona, que se trata de un sueño cuyo lugar y centro es precisamente la imprecisión de Buenos Aires:

Antes de la agonía,
el infierno y la gloria nos están dados;
andan ahora por esta ciudad, Buenos Aires,
que para el forastero de mi sueño
(el forastero que yo he sido bajo otros astros)
es una serie de imprecisas imágenes
hechas para el olvido. (236)

Además de poner en primer plano algunos de los temas predilectos de los poemas y cuentos de Borges como la superposición de espacio y tiempos o el soñador soñado, y que podrían ser leídos en algunos casos como biografemas que conforman una figura de autor,⁷⁴ el texto muestra la estrecha relación entre Buenos Aires, el acto de soñar (que es también una de las formas que adquiere la creación en Borges y desde la que se trabaja la figura del poeta), y el olvido. El sueño en cuanto espacio de creación no logra sin embargo retener la presencia de Buenos Aires tan fuertemente evocada por el deíctico “ahora” y termina por resignar a la ciudad a una serie de imágenes imprecisas y olvidables.

⁷³ El inicio del poema es significativo al respecto: “Despachadas las cartas y el telegrama,/ camina por las calles indefinidas/ y advierte leves diferencias que no le importan/ y piensa en Aberdeen o en Leyden [sic],/ más vívidas para él que este laberinto/ de líneas rectas, no de complejidad,/ donde lo lleva el tiempo de un hombre/ cuya verdadera vida está lejos” (235).

⁷⁴ Para una lectura de la idea del soñador soñado en relación con un lugar de origen de la escritura y de la figura de autor véanse los comentarios a “Las ruinas circulares” en el artículo de Premat, “A impulsos de la sangre”. Para un análisis de la superposición de tiempos y espacios como biografemas ver más abajo el análisis de los poemas “New England, 1967” y “Acevedo”.

Ahora bien, el hecho de referirse a las imágenes imprecisas funciona como un modo de impedir el olvido total de las mismas y las coloca en una situación similar a las de otras evocaciones de Buenos Aires ya comentadas. Pero en este poema si bien volvemos a encontrar un contraste entre dos situaciones en apariencia diferentes pero que terminan uniéndose como ocurre en “Adrogué”, si bien encontramos la referencia explícita a una Adrogué que se evoca al ser olvidada o es olvidada al evocarse como lejana, encontramos también una situación enunciativa aún más compleja. Y esto se debe a que en “El forastero” es mucho más visible lo que en los otros poemas ya se intuía: que no importa tanto el acto de olvidar o recordar las imágenes por la peculiaridad de las mismas y de su imprecisión. La importancia ahora radica en decir y mostrar que se recuerda y se olvida. Y si este mostrar es tan significativo es porque destaca, de modo más o menos explícito, de modo más o menos oblicuo, la importancia de la pose enunciativa por sobre la particularidad de los enunciados. Los mismos (el valor que se le pueda dar a Buenos Aires, a la descripción de un barrio o de una quinta), pueden matizar dicha pose, sin duda, pueden agregar pinceladas y tonos diversos, pero ya no cuestionan con vehemencia la primacía del yo por sobre el espacio, primacía que antes era mucho más cercana y recíproca. Tampoco las imágenes imprecisas logran cuestionar “el ahora” del déictico enunciativo, ni al yo que sueña, ni siquiera al forastero cuya imprecisión, aun en su carácter de ser soñado, es más precisa que el contenido puntual de las imágenes de Buenos Aires. Claro que esta pose enunciativa sufre críticas en la obra de Borges. Pero dichas críticas, me gustaría aventurar, no ocurren en relación con Buenos Aires, ciudad que una vez que cumple su función de marca de poeta es desmarcada y anhelada como un modo de conservar su primera función pero también de extenderla a otras latitudes y a otros personajes y de consolidar el carácter autorial de la voz poética.

Otro poema que refuerza esta idea se titula nuevamente “Buenos Aires” aunque esta vez de *Elogio de la sombra* y está escrito en un verso libre cercano a la prosa. En él, el yo lírico ensaya una serie de respuestas a la pregunta “¿Qué será Buenos Aires?”. Entre otras muchas incluye: “Es el paredón de la Recoleta contra el cual murió, ejecutado, uno de mis mayores”, “Es una larga calle de casas bajas, que pierde y transfigura el poniente”, “Es la mano de Norah, trazando el rostro de una amiga que es también el de un ángel”, “Es la habitación de la Biblioteca, en la que descubrimos, hacia 1957, la lengua de los ásperos sajones, la lengua del coraje y de la tristeza”, “Es, en la deshabitada noche, cierta esquina del Once en la que Macedonio Fernández, que ha muerto, sigue explicándome que la muerte es una falacia”, todas ellas llenas de alusiones autobiográficas. No obstante, lo que me interesa destacar está poco antes del final cuando el yo lírico niega las largas enumeraciones que ha venido haciendo porque no parecen ser suficientes para su propósito: “No quiero proseguir; estas cosas son demasiado individuales, son demasiado lo que son, para ser también Buenos Aires” (329-30). Ahora bien, la justificación para negar la enumeración que precede este verso adquiere al menos dos formas. En primer lugar, Buenos Aires ya no solo es una simple evocación, sino que es, como en “El forastero”, una evocación imprecisa, una evocación que según el yo, parece incluir y al mismo tiempo negar lo evocado, quedándose con la evocación, con el gesto de evocar. En otras palabras, si estas cosas son demasiado individuales o demasiado reales, ¿por qué la necesidad de un vasto catálogo de enumeraciones? Quizás porque el gesto de poder evocarlas, aun para negarlas, aun para tornarlas imprecisas, sea lo que prevalezca, acentuándose de este modo la primacía de la voz autorial tras los fantasmas evocados. Sin embargo, hay otra respuesta y es la que presenta el poema en los versos finales: Buenos Aires es “la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, (...) es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo

ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos” (330). En este caso se mezclan dos problemas que muchas veces aparecen juntos pero que creo necesario distinguir. Por un lado, lo que ya destacué detalladamente y que aquí se hace aún más explícito: Buenos Aires es presentada como perdida o como aquello que será. Pasado y futuro son convocados para que la evocación (en el presente, presente asociado al yo poeta) pueda afianzarse en contraste con ellos. Pero, por el otro, Buenos Aires puede ser también un imposible o un secreto que no se puede decir o enunciar, esto es un exceso de representación del que solo cabe hacer patente su imposibilidad.⁷⁵

Es cierto, no obstante, que hay algunos poemas que parecieran a simple vista cuestionar esta tendencia a presentar a Buenos Aires como imprecisa y como un lugar que solo se puede transitar en la memoria poética. Por ejemplo en *Elogio de la sombra* encontramos “New England, 1967” fechado como escrito en Cambridge, Estados Unidos para esa misma fecha. En él, el yo lírico describe sus percepciones del paisaje norteamericano y las evocaciones que le genera, y concluye:

Pronto (nos dicen) llegará la nieve
y América me espera en cada esquina,
pero siento en la tarde que declina
el hoy tan lento y el ayer tan breve.
Buenos Aires, yo sigo caminando
por tus esquinas, sin por qué ni cuándo. (302)

⁷⁵ No comentaré aquí este segundo problema porque volveré sobre la cuestión de aquello no del todo representable en la última sección del capítulo pero no está de más señalar que en la intención de definir la ciudad mediante el uso, tan destacado en el texto, del verbo ‘ser’ se cuela cierta voluntad del yo de controlar ya no solo las evocaciones (que son de hecho descartadas porque pecan de reales) sino también lo que no se puede evocar porque ni siquiera se tuvo.

En este caso volvemos a encontrar la caminata por el atardecer que se superpone con otra (como en “El otro” de *El libro de arena* se superpondrán Boston nuevamente y Ginebra). Y si bien es cierto que la necesidad de caminar por las calles no desaparece, lo que queda para el yo es el anhelo de dicha caminata por Buenos Aires que es en verdad imposible y cuya motivación ya no parece ser fundar(se) un lugar de escritor, una marca escritor, sino más bien un “sin por qué ni cuándo”.⁷⁶ De todos modos, en un segundo nivel de lectura, Buenos Aires no aparece ya asociada aquí con una marca autorial o en medio de referencias a obras anteriores del propio Borges lo cual no deja de ser llamativo. Pareciera que cuando el yo lírico presenta la mención como una superposición y no como algo completamente perdido que se recuerda, las marcas de autoridad sobre el texto o el propio rol de poeta menguan o son aún menos evidentes, como si la posibilidad de una vuelta a la caminata amenazara esa distancia necesaria para evitar que Buenos Aires vuelva a ocupar el rol principal en la autofiguración y que ahora, no sin tensiones, el yo anhelante parece querer ostentar en su exclusividad.

Sin embargo, en otros poemas que también presentan superposiciones de esta índole las razones para estos cruces entre espacios, tiempos, realidades y anhelos de cosas que existieron o que no, se perfilan como una instancia intermedia entre la pérdida y lo impreciso por un lado, y la recreación anecdótica, en apariencia inocente, por el otro. Es el caso de “Acevedo” también de

Elogio de la sombra:

Campos de mis abuelos y que guardan

todavía su nombre de Acevedo,

indefinidos campos que no puedo

⁷⁶ También ocurre una superposición similar en el poema “La lluvia” de *El hacedor* en que la lluvia parece operar en dos tiempos (“Cae y cayó. La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado”, 125) de un mismo lugar que existió y que ya no existe (la parra de uvas en el patio) pero cuya mención se convierte en un deseo muy fuerte de recobrar al padre muerto hasta el punto de presentarlo como si estuviera vivo.

del todo imaginar. Mis años tardan
y no he mirado aún esas cansadas
leguas de polvo y patria que mis muertos
vieron desde el caballo, esos abiertos
caminos, sus ocasos y alboradas.
La llanura es ubicua. Los he visto
en Iowa, en el Sur, en tierra hebrea,
en aquel saucedal de Galilea
que hollaron los humanos pies de Cristo.
No los perdí. Son míos. Los poseo
en el olvido, en un casual deseo. (322)

En este texto, volvemos a encontrar la superposición de planos espacio-temporales, más específicamente los campos de la llanura argentina con los de otras latitudes (Iowa, Galilea) pero a diferencia de “New England, 1967” el yo hace uso de otro biografema, el de los antepasados Acevedo, y también subraya la importancia del olvido para convocar dicho biografema. De este modo el poema retoma lo de la evocación como un modo de posesión, al tiempo que indica la distancia que toda posesión en el olvido entraña, pues se trata de algo que el yo debe imaginar. Esa imaginación y la alusión a los antepasados si bien tratan de rescatar la llanura de Buenos Aires lo que en verdad ponen de relieve es la importancia del poetizar, del superponer planos. Y esto con el fin ya no de otorgarle a Buenos Aires su lugar como signataria de la enunciación, esto es, de un estatuto similar al ser poeta, sino más bien de afianzar la figura de autor en la capacidad

enunciativa e imaginativa del yo que reclama y al mismo tiempo borrar a sus ancestros y a Buenos Aires.⁷⁷

Y este gesto no solo se produce en relación con el pasado sino, y en algunos casos, también con la proyección a futuro del yo. Es lo que acontece en un tercer poema titulado “Buenos Aires”, pero esta vez de *La cifra*, de 1981. En él encontramos un sujeto lírico que comienza por reconocer los cambios de espacio y tiempo (“He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires”) para pasar a enumerar una serie de recuerdos de corte autobiográfico (“Recuerdo a Macedonio, en un rincón de una confitería del Once”) y finalmente concluir con dos gestos muy puntuales. Por un lado, destacar que la única posibilidad de posesión es la pérdida y, por otro, proyectar el acto de evocar a un hipotético yo futuro:

En aquel Buenos Aires que me dejó, yo sería un extraño.

Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos.

Alguien casi idéntico a mí, alguien que no habrá leído esta página,

lamentará las torres de cemento y el talado obelisco. (544)

Una vez más encontramos una imagen de Buenos Aires como lugar perdido y evocado pero a eso se le suman ahora la posibilidad de proyectar la figura del yo a un sujeto futuro casi idéntico al propio yo del presente. Esta cuasi asimilación entre el yo cognoscente del ahora (“sé” es una marca de autoridad muy visible que contrasta con los otros dos verbos en presente del poema “recuerdo” y “guardo en la memoria” que hacen alusión al pasado) y el yo que conocerá en el futuro, continúa la oscilación en lo que a las proyecciones se refiere: la Buenos Aires del pasado es vista como del pasado pero al ser evocada se inscribe como posible marca identificadora y lo mismo ocurre con el sujeto casi idéntico. En otras palabras, la presencia del

⁷⁷ En un gesto similar al que Molloy, como vimos, menciona para el caso de la figura de Evaristo Carriego en el libro del mismo nombre.

“casi” resume el gesto del yo de Borges con respecto a las evocaciones de Buenos Aires y a la proyección de la evocación en el futuro: en ambas instancias lo que prevalece es el yo capaz de enunciar ese “casi”, el yo que no puede ni quiere desligarse de Buenos Aires ni de sus proyecciones pasadas o futuras, pero que al mismo tiempo precisa volverlas ajenas para asegurar(se), aunque no sea más que en algunos textos, la posibilidad de representarse en este caso por afirmación del saber.

Quisiera cerrar esta primera parte sobre el lugar en Borges y su relación con la figura de autor, con un pequeño comentario de “Elogio de la sombra” poema que da título al libro homónimo y en el que aparece aún con mayor claridad un posible lugar de sujeto concebido a partir de esta tensión entre lo evocado y el presente puesto de manifiesto por el “casi”.

El poema se inicia con una reflexión en presente sobre la vejez y pasa a describir de manera más o menos directa las sensaciones del yo respecto a la ceguera, sensaciones que lejos de detenerse en las limitaciones destacan algunos efectos si no positivos al menos reparadores. En este sentido la ceguera “salva” al yo del exceso de cosas y limita los textos que el yo lee a aquellos que puede recordar: “Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas; / Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar; / el tiempo ha sido mi Demócrito” (336). Este vaivén de sensaciones encontradas y esta presencia de la memoria también afecta a Buenos Aires que aparece directamente mencionada en la primera mitad del texto justo antes de la referencia a Demócrito: “Buenos Aires, / que antes se desgarraba en arrabales / hacia la llanura incesante, / ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro, / las borrosas calles del Once/ y las precarias casas viejas/ que aún llamamos el Sur” (336). Lo llamativo no es aquí la evocación de una primera Buenos Aires, identificada con los arrabales de la etapa ultraísta y primer punto de partida de la figura Borges; lo que ahora se destaca es el “ha vuelto a ser” que contrapone dos formas de sentir y apropiarse

de Buenos Aires pero también una variación temporal no menor: si Buenos Aires ha vuelto a ser la Recoleta, Retiro, el Sur, etc. es porque alguna vez lo fue. Y la pregunta es, entonces, inevitable: ¿se trata de un nuevo origen? ¿Se trata más que de contraponer dos momentos de Buenos Aires de suplantar el origen arrabalesco de la proyección por lo que en apariencia siempre estuvo ahí, casi como por fuera del tiempo? Sí y no. Por un lado, es cierto que hay un interés del yo por presentar a Buenos Aires como aquello que aún se sigue llamando el Sur, como aquello que pese a todo no ha cambiado. Pero también es cierto que la contraposición de una Buenos Aires con otra vuelve a poner en primer plano la necesidad del yo de presentar a la ciudad como aquello que, aun en su oposición origen transitorio-origen permanente, está en constante cambio. Y esta oscilación funciona porque le permite al sujeto apropiarse (y las apropiaciones en Borges son a la vez constantes y constantemente cuestionadas según del grupo de poemas de que se trate) de un lugar de sujeto que paradójicamente se muestra como la construcción de “el” lugar de sujeto.

En otros términos, si Regine Robin establece esta distinción entre *el* lugar del sujeto y *un* lugar del sujeto que deriva en un efecto sujeto siempre dinámico y, para ella, en falta, Borges retoma la distinción de un modo literal pero trastocando los límites. El yo se apropia de un lugar, Buenos Aires, cambia su relación con dicho lugar, esto es la vuelve un efecto lugar para, paradójicamente, conformarse como el sujeto que detenta la enunciación en detrimento de la ciudad que ya no enuncia como en los primeros poemas sino que debe ser enunciada. Por supuesto que este sujeto Borges no es el mismo en todos los poemas (y se verá esto en las secciones siguientes). Pero en gran parte de los poemas sobre Buenos Aires, toda posible discordancia entre presentificación y evocación, entre pasado y presente/futuro no parece amedrentar la presencia de un yo cuya enunciación produce una figura que es en gran medida

concordante. En el caso de “Elogio de la sombra”, la ceguera se asimila a lo atemporal (“fluye por un manso declive / y se parece a la eternidad”) y los múltiples caminos y cosas que han traído al yo a su centro deben ser enumeradas y presentadas como oscilantes entre el pasado y el gesto de evocación, como acontece con Buenos Aires, para que el yo pueda decir: “Ahora puedo olvidarlas [las cosas]. Llego a mi centro, / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. / Pronto sabré quién soy” (337). De este modo, “Elogio de la sombra” retoma y resume las oscilaciones en relación con Buenos Aires y su función biografémica en la conformación del lugar de sujeto discordante-concordante: Buenos Aires en este sentido cede frente al presencia del yo que parece afirmarse en su poetizar. No obstante, y como estos últimos versos ponen de manifiesto, hay siempre un álgebra secreto y un espejo y una vacilación sobre la identidad que hacen que esta preeminencia de la voz enunciativa no pueda escapar del todo a aquellos vaivenes a los que ha sometido a la ciudad.

3.1.2 El deseo resignado o la resignación deseosa: los biografemas melancólicos de un viejo no tan ciego

Si Buenos Aires es presentada primero como un sí-mismo del poeta para luego ser evocada como algo a la vez ajeno, como un otro que delimita al yo pero que el yo debe presentar como lejano para asentarse en su autfiguración, las reflexiones sobre los límites de la propia práctica y el deseo de otras vidas son aún más radicales en sus tensiones y cruces. Por un lado, encontramos una serie de poemas en los que la figura de autor se define o bien a partir de un anhelo de ser otro (en el sentido de desear una vida distinta a la que tiene pero no necesariamente de proyectar sus rasgos biografémico sobre los demás), o bien como conforme con su actividad poética ya que es justamente dicha actividad la que le permite vislumbrar esas otras posibilidades aunque no sea

más que desde el verso. Sin embargo, una segunda serie de poemas presenta otra cara del anhelo, cercana a la resignación. Se trata de textos donde el deseo por otra vida es el resultado de una insatisfacción con la propia práctica que de todos modos se continúa ejerciendo. En la mayoría de los casos, no obstante, ambas series coinciden y se tocan, al punto de que cada una de estas figuras (la del deseoso defensor de su práctica y la del resignado cuestionador de la misma) se erigen en el límite y la posibilidad del surgimiento del yo. Si bien he organizado el recorrido en diversos poemas de cada uno de estos grupos, es necesario tener en cuenta que la mayoría de ellos combinan ambas tendencias de allí que a lo largo del análisis pase de una figuración a la otra.

Para el caso de los poemas en los que el yo defiende su práctica y las posibilidades que esta inaugura respecto a otras vidas, quisiera comenzar con el soneto “Ewigkeit” de *El Otro, el Mismo*, en el cual encontramos un fuerte contraste entre la referencia en alemán a la eternidad, en el último terceto, y la muerte en los dos primeros cuartetos. El poema de hecho comienza: “Torne en mi boca el verso castellano/ a decir lo que siempre está diciendo/ desde el latín de Séneca: el horrendo/ dictamen de que todo es del gusano” (242). Luego prosigue con una pseudo-alabanza de la muerte como tema del poema para en los tercetos develar el verdadero tema de su canto:

No así. Lo que mi barro ha bendecido
no lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;

sé que en la eternidad perdura y arde
lo mucho y lo precioso que he perdido:

esa fragua, esa luna y esa tarde. (242)

Además del hecho, ya comentado por Premat, de que Borges proyecta una imagen de muerto en la que trata de controlar su figuración como autor hasta en momentos indecibles como la propia defunción, lo que me interesa destacar en el poema es la voluntad del yo de inscribir su propia práctica como alternativa frente a la muerte. Para un autor como Borges, cuyos múltiples personajes y sujetos líricos mezclan constantemente los límites entre el olvido y la memoria (en el sentido de que el olvido es condición de la memoria y viceversa), un verso como el que cierra el primer terceto no puede dejar de ser llamativo. Afirmar negando, por lo demás una de las estrategias más usadas por el yo lírico Borges (ya lo vimos con Buenos Aires), esto es, decir que lo único que se sabe es que algo no existe y que eso que no existe es el olvido, indica la posibilidad, aunque no sea más que mediante la enumeración de cosas perdidas tales como la luna o la tarde, de subsistir. Sin embargo, lo más interesante del poema es la asimilación de la negación del olvido con la subsistencia de la propia práctica porque hay que admitir que los últimos versos poco nos dicen sobre el yo lírico autofigurado. En cambio, la primera estrofa, con su invocación del verso castellano y la pertenencia a una tradición previa en cuanto a la forma y lo temático, pone de manifiesto la necesidad del yo lírico de identificarse en el propio poema como poeta. Borges podría haber escrito un soneto en el que se contrastara la muerte con la eternidad y se privilegiara a esta última negando el olvido. Pero lo que lleva a cabo es más complejo porque agrega en el poema el tópico de la subsistencia en y por el verso y deja en claro que lo que en verdad sostiene la tarde o la luna en su eternidad es la propia práctica, es decir, la posibilidad de enunciar la eternidad en un soneto. Ahora bien, hay que insistir que no se trata solamente de una repetición del tópico del verso como aquello que salva del olvido. Borges no pretende salvar al ser amado del olvido (como por ejemplo acontece en muchos de los sonetos de

Shakespeare) o salvarse a sí mismo como hombre frente al miedo de lo desconocido. Lo que importa aquí es destacar la propia práctica, el propio proceso de enunciación y la fuerza que este proceso entraña y que queda de manifiesto en su oposición a negar lo que el barro ha bendecido y en la afirmación de que no existe el olvido y que sí existe la eternidad.

Esta confianza en la propia práctica y su capacidad de enunciar con tanta certeza cosas tan vastas e inciertas como la eternidad o la muerte aparece también en otro poema de *El Otro, el Mismo*, “Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf”:

A veces me pregunto qué razones
me mueven a estudiar sin esperanza
de precisión, mientras mi noche avanza,
la lengua de los ásperos sajones.
Gastada por los años la memoria
deja caer la en vano repetida
palabra y es así como mi vida
teje y desteje su cansada historia.
Será (me digo entonces) que de un modo
secreto y suficiente el alma sabe
que es inmortal y que su vasto y grave
círculo abarca todo y puede todo.
Más allá de este afán y de este verso
me queda inagotable el universo. (211)

El poema presenta varias similitudes pero también algunas diferencias con respecto al anterior. Por un lado es y no es un soneto. Es decir, consta de catorce versos endecasílabos y

también de dos versos finales muy fuertes en su carácter de sentencia y que podrían leerse como el pareado final del soneto inglés. Sin embargo, no hay separación en estrofas y creo que esto se debe, entre otras posibilidades, a dos razones, además de al hecho de que no es estrictamente necesario que exista una separación. Por un lado, y al igual que en “Ewigkeit”, tenemos en los primeros versos una actitud más cercana a la resignación y sobre todo a la presencia de la muerte que contrasta con la supervivencia (¿inconsciente?) del alma en los últimos. Pero a diferencia del otro poema el hecho de que “Composición escrita” sea presentado como un todo indica que aquí el contraste no se pretende tan marcado sino que ambas actitudes, la de cierta resignación frente al verso y la de cierta celebración del mismo, empiezan a coincidir aunque, en este caso, aún predomina cierta actitud celebratoria o al menos de amplias posibilidad cognoscitivas. No obstante, el hecho de que el poema presente características del soneto castellano pero también los pareados del verso inglés y los mezcle con cierta arbitrariedad implica un rasgo si no de “originalidad” (que dentro del *ars poetica* tardía de Borges sería una mala palabra) al menos sí de autoridad muy importante.

Esta autoridad sobre el texto se manifiesta en las múltiples alusiones a la propia práctica que aparecen en el poema. Desde las reflexiones sobre los límites y las posibilidades de la memoria para precisar algún vocablo de la lengua anglosajona pero también para escribir el poema sobre dichos límites e imposibilidades, hasta los paréntesis que remiten al ámbito de la enunciación (“me digo entonces” y la mención metapoéticamente explícita de “este verso” al final), el poema de Borges celebra la vastedad del universo como una posibilidad distinta al verso pero que al mismo tiempo lo motiva y lo justifica. De hecho lo que leemos es un poema lleno de marcas enunciativas que remiten al acto de escritura y a la reflexión sobre dicho acto aun cuando el poema pretenda señalar al universo como algo que sobrepasa al verso. Hay una

figuración del yo que desde los límites de algunos de sus biografemas más destacados (la noche que avanza y que refiere a la ceguera y la vejez o el estudio de la lengua anglosajona) postula, mediante lo escrito, no solo la “inagotabilidad” del universo como distinta a las limitaciones del verso sino más bien la capacidad de seguir enunciándose como poeta, de mezclar diversas tradiciones formales y hacerlas propias aun a pesar de esos límites que el verso debería imponer y que no impone del todo.

Desde esta perspectiva podría también leerse el poema “La luna” de *El hacedor*. En él el yo lírico comienza por proferir la historia (ficticia) de un poeta que concibe la idea de un libro en el que se dé cuenta de todo el universo. El hombre concluye el manuscrito y cuando está agradeciendo a la fortuna por haber llevado a término tamaña empresa descubre, aturdido, que se olvidó de incluir a la luna. A partir de esta anécdota, que según el yo lírico “(...) aunque fingida,/ bien puede figurar el maleficio/ de cuantos ejercemos el oficio/ de cambiar en palabras nuestra vida” encontramos el principal problema que preocupa al yo y que justifica la inclusión de la historia: “Siempre se pierde lo esencial. Es una/ ley de toda palabra sobre el numen./ No la sabrá eludir este resumen/ de mi largo comercio con la luna” (121). Es decir que lo que le interesa al yo lírico Borges es la imposibilidad de asimilar palabra y cosa, representación y realidad. Sin embargo, en una primera instancia se concibe como posible el cantar todo el universo. De hecho el poeta inventado por el yo lírico en su historia no parece padecer ese problema de representación: hay un olvido es cierto y dicho olvido, impide que el poeta logre incorporar todo el universo en un libro. Pero en ningún momento es necesario pensar que el poeta de la historia ficticia tiene el mismo problema que el yo lírico Borges para quien ya no se trata de olvidarse un elemento en particular del catálogo si no de una diferencia radical e insalvable⁷⁸ entre dicho

⁷⁸ Esto será analizado con más detalle en la última sección del capítulo.

elemento y su existencia en el lenguaje. Así vemos cómo el yo lírico Borges coloca una historia e inmediatamente después cambia su significación para ocuparse de otro problema. Lo llamativo es que tras la historia ficticia, especie de mito de origen del problema de la representación y que volverá hacia el final cuando el yo lírico reconozca los límites de su literatura y se niegue “(...) a macular su pura/ aparición con una imagen vana” (124), el poema pasa a enumerar algunas de las lunas de la noche y de la tradición literaria que más impactaron al yo Borges. De este modo, el sujeto autfigurado al mezclar la historia ficticia con las lunas percibidas en su vida “real” y con otras lunas de la literatura, se inscribe dentro de una tradición literaria pero al mismo tiempo se aleja. Y este alejamiento, que permite la irrupción de la marca de autoridad y sobre el poema, acontece desde el problema de los límites del lenguaje para representar.

Ahora bien, estos límites en la representación y en las posibilidades del lenguaje no impiden ni la posibilidad de seguir enunciando ni la identificación del yo como poeta que asume su rol como tal, aun con todas las limitaciones del lenguaje. Y esta asunción, si bien podría leerse por momentos como un mandato, es ciertamente deseada por el yo que confiesa en su poema sus orígenes como poeta: “Cuando, en Ginebra o Zürich, la fortuna/ quiso que yo también fuera poeta,/ me impuse, como todos, la secreta/ obligación de definir la luna” (122). Entre el azar y la obligación, el yo asume ese rol y el resto del poema cuenta las diversas formas en que otros/as acometieron la tarea de definir la luna.⁷⁹ Pero el yo, pese a la imposibilidad del lenguaje de representar las cosas y pese a los intentos (muchas veces fallidos) de los demás que lo precedieron en la empresa, vuelve a marcarse y a asumirse como autor cuando postula su solución para el problema: “Sé que entre todas las palabras, una/ hay para recordarla o figurarla./ El secreto, a mi ver, está en usarla/ con humildad. Es la palabra *luna*” (123, énfasis en el

⁷⁹ El catálogo incluye a Ariosto, Lugones, la Biblia y Víctor Hugo, entre otros.

original). Vemos aquí con mayor claridad los alcances de la figura del yo deseoso de otras posibilidades y que acepta sin titubeos y de un modo bastante positivo su rol de poeta. Borges se (des)marca en el texto, se (des)autoriza en el poema mediante una primera historia inventada por el yo lírico autfigurado que a la vez que pretende servir como punto de origine es leída, no sin tensión, dentro de otra tradición en la que lo que importa no es haberse olvidado de la luna o no haber cumplido con la empresa del universo-libro (que hubiese constituido la marca de autoridad del poeta ficticio, la marca que lo hubiese distinguido de los demás) sino más bien exponer y problematizar los límites del lenguaje para representar la realidad. Pero el sujeto Borges no se detiene en la exposición o en su asimilación a la tradición. Aun cuando la realidad de la luna exceda a la palabra que la figura, el yo lírico no duda de su condición de poeta, esto es, de aquel que debe y, sin embargo, no puede lidiar con dicho exceso entre la cosa y su representación. Por el contrario, la asume, cuenta su origen como poeta en Ginebra y propone una solución para mantener tensionadas, por un lado, la imposibilidad de representar del todo la luna, y, por el otro, el deseo de reconocerse parte y diferente de una tradición y, finalmente, su condición de poeta que se acepta y asume, aun desde sus límites. Límites que, y hay que decirlo, no le impiden escribir un largo poema sobre el tema.⁸⁰

A la par de la autfiguración derivada de cierto deseo de otras posibilidades de vida (otros eslabones de la tradición literaria o el dar cuenta del universo) y su relación con el asumirse poeta, Borges también construye otra figura que completa y se enlaza con la anterior: la del autor que asume su práctica sin asumirla del todo o desde el desgano y la resignación. Un

⁸⁰ También en “Arte poética”, aunque en ese caso las marcas autobiográficas y los biografemas son menos visibles, encontramos un sujeto lírico que define su marca autorial mediante la tensión entre recrear la tradición que lo precede, entre repetirla (como se repite al final del verso la misma palabra) y afirmar su propia labor mediante la similitud en la diferencia y la diferencia que entraña toda repetición, patentizada en la conocida estrofa “A veces en las tardes una cara/ nos mira desde el fondo de un espejo; / El arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara” (150). Para un análisis más detallado de este poema véase el artículo de Iván Almeida. Para un comentario más minucioso de *El hacedor*, libro donde aparece este poema, véase mi artículo “De un yo plural”.

ejemplo importante es “On His Blindness” de *Los conjurados*, casi el reverso exacto de “Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf”:

Al cabo de los años me rodea
una terca neblina luminosa
que reduce las cosas a una cosa
sin forma ni color. Casi a una idea.
(...). Yo querría
ver una cara alguna vez. Ignoro
la inexplorada enciclopedia, el goce
de libros que mi mano reconoce,
las altas aves y las lunas de oro.
A los otros les queda el universo;
a mi penumbra, el hábito del verso. (619)

Si el yo lírico de “Composición escrita” celebraba la posibilidad del universo como motivo de exploración y asumía su rol de poeta en contraste con esa posibilidad pero también en sintonía con ella, esto es, como si se tratara de una motivación más que de un límite, el sujeto que enuncia en este poema es claramente diferente. Para comenzar podría tratarse de una confesión de Milton, a uno de cuyos sonetos más famosos remite el título. Pero aun cuando se trate de alguna de las tantas hipóstasis de la figura del viejo ciego tan cara a Borges, lo que destaca es la carencia de otros biografemas (el único es el del viejo poeta ciego) y la resignación con la que el yo asume su actividad. Hay un deseo ya no de incorporar las posibilidades, las potencialidades del universo y de ese modo ensanchar los límites del verso y de la propia figura de autor, sino más bien de reducir las posibilidades hasta dejar la figura casi a un margen, como

si no hubiese otra alternativa o todo el asunto se tratara de un error. Y sin embargo, el hábito del verso cierra el poema y lo cierra en clara relación con el verso inmediatamente anterior.

A simple vista se trata del contraste ya señalado entre las posibilidades que el yo no asume (y que limitan su propia figuración de autor) y la penumbra del hábito o, mejor aún, el hábito de la penumbra. Pero si en los otros poemas ya encontrábamos cierta resignación, en estos encontramos una aceptación velada, pero no por eso insignificante, de la propia práctica. De hecho, al estar dialogando abiertamente con el soneto inglés y sus cruces con el soneto clásico castellano, el pareado del final pasa a tener una relevancia mayor como una sentencia que contrapone ideas. Es claro entonces que si la fuerza de la contraposición se lee con un énfasis en el primero de esos versos la penumbra es una resignación de la potencia del universo y de las posibilidades que los otros tienen y de las que el yo ciego carece. Pero si se coloca el énfasis en el segundo verso del pareado final, la lectura es otra. “A mi penumbra” se constituye a la vez en lugar (desde mi penumbra escribo) pero también en una fuerza que es capaz de poseer otras cosas y de las cuales se puede predicar una acción como el hábito del verso. En este sentido, el hábito de la penumbra ya no es solamente la ceguera ni la penumbra del hábito de escribir como incapacidad de ejercer la potencialidad de la figura frente al universo, sino más bien la irrupción de las posibilidades que se inaugura si se acepta la impotencia tal como la entiende Agamben. Para el filósofo italiano uno de los principales controles que ejercen las fuerzas biopolíticas sobre el sujeto es precisamente el de privarlo de su elección de no actuar, esto es, de decir no y abrazar voluntariamente la impotencia.⁸¹ Y si bien aquí no se trata de una fuerza biopolítica ejercida

⁸¹ Vale recordar, como mencioné en el capítulo teórico que para Agamben “impotencialidad” “does not mean here only absence of potentiality, not being able to do, but also and above all ‘being able to not do,’ being able to not exercise one’s own potentiality. And, indeed, it is precisely this specific ambivalence of all potentiality—which is always the power to be and to not be, to do and to not do—that defines, in fact, human potentiality. This is to say

sobre el sujeto autofigurado Borges, sí es factible asumir que la resignación es ciertamente operativa y no solamente una carencia que impide.

De hecho, esto ya aparece en otro poema también titulado “On His Blindness” pero de *El oro de los tigres*, en el que la primera mitad del poema es un catálogo de todas las cosas de las que el yo es indigno y que incluyen los astros, las aves que surcan el cielo, el alfabeto, las rosas y las multitudes de oros y de rojos (probablemente los atardeceres). El poema se inicia con el sintagma “Indigno de” pero sin el verbo “ser” que requiere la construcción y que recién aparece en la segunda mitad del poema:

Indigno de los astros y del ave

(...)

soy, pero no de las Mil Noches y Una

que abren mares y auroras en mi sombra

ni de Walt Whitman, ese Adán que nombra

las criaturas que son bajo la luna,

ni de los blancos dones del olvido

ni del amor que espero y que no pido. (351)

El contraste no podía ser menos obvio y al mismo tiempo tan sutil. Porque al combinar en un mismo verso el verbo “ser” y en seguida la negación de aquel “indigno” que abría el poema, Borges parece resumir las operaciones que sus dos figuras, la del deseoso que acepta su práctica desde las múltiples posibilidades y la del resignado que la asume desde la impotencia, llevan a cabo en estos textos: ser y no ser una cosa y en seguida asumir su negación pero, y sobre todo,

that human beings are the living beings that, existing in the mode of potentiality, are capable just as much of one thing as its opposite, to do just as to not do” (43).

alimentar la figura de autor desde la tensión entre el ser y la negación que las posibilidades de la presencia y las (im)posibilidades de la carencia inauguran. En otros términos, si ambos poemas se titulan igual y presentan un contraste entre la vida fuera del verso como algo que se anhela y de lo que se carece, lo hacen solo a expensas de una negación de la carencia entendida como no operativa. De ese modo, y aún desde la resignación o quizás por ella, se asumen las posibilidades que toda renuncia puede entrañar y se logra un lugar de sujeto que complementa la figura del deseoso pero que cuestiona su preeminencia como única discordancia concordante posible para el gesto del autor.⁸²

Claro que, a diferencia de lo que señala Agamben cuando habla de la impotencia como otra forma de acción subjetiva o de posibilidad de autorealización parcial tan importante como la potencia aristotélica o deleuziana, la ceguera no es algo necesariamente elegido. De hecho, en algunos textos esta impotencia del gesto del autor como una posibilidad otra y productiva no logra prevalecer por sobre la imposibilidad y la resignación inoperantes o al menos no está tan presente. En “Tankas” de *El oro de los tigres*, la resignación, si bien no abiertamente negativa, tampoco puede leerse como una opción desde la que asumir otras posibilidades aun en la carencia: “No haber caído, / como otros de mi sangre, / en la batalla. / Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas” (348). Esto no anula el carácter autofigurativo del poema que queda en evidencia en la yuxtaposición del yo como poeta frente a los antepasados militares a los que Borges constantemente convoca. Pero la presencia del adjetivo “vana” para la noche, si bien una

⁸² Lo mismo acontece en el poema “Un sábado” de *Historia de la noche* donde la autofiguración se produce desde una tercera persona que describe las actividades de un hombre ciego que deambula por una casa llena de libros y que pese a que “siente que los actos que ejecuta / interminablemente en su crepúsculo / obedecen a un juego que no entiende / y que dirige un dios indescifrable” logra asumir su rol de poeta, ensaya variantes de verbos y epítetos “y bien o mal escribe este poema” (516). Ni la ceguera y la torpeza que entraña, o la presencia de un azar misterioso que rige los actos, logran resignar por completo al yo a sus limitaciones. De hecho el sujeto ensaya y busca variantes con bastante libertad (el fatum azaroso no podría permitirle a su autómatas víctima esa búsqueda de posibilidades) y logra escribir un poema a pesar de y motivado por las carencias y limitaciones.

nueva alusión a la ceguera, es también una referencia indirecta a la tarea de contar sílabas y que es considerada inútil frente a la batalla. Y algo similar pero ahora sí con un marcado signo negativo respecto a la carencia acontece en el poema “Al triste” también de *El oro de los tigres* donde el yo lírico después de enumerar un breve catálogo de cosas que fueron y que ya no existen (“Ahí está lo que fue: la terca espada / del sajón y su métrica de hierro”) confiesa: “Y nada de eso importa. El resignado / ejercicio del verso no te salva” (368). Y sin embargo, aun cuando existan poemas en los que la resignación no pueda leerse como un asumir potencialmente la carencia, en la mayoría de ellos sí se trabaja con la impotencia como posibilidad de no elegir (resignarse por completo a los límites) y se insiste en la identificación del yo como poeta que, ya sea como deseoso o resignado y desde las tensiones entre esos campos, se asume como tal y se (des)marca como gesto de autor desde esos intersticios.⁸³ En “El hacedor” de *La cifra* se observa este movimiento que desmarca y marca el gesto del autor desde la interacción, en apariencia contradictoria, entre la imposibilidad de escribir a causa de la ceguera y el mandato (la necesidad) de escribir pese a ella y también al paso del tiempo que convoca y a la vez desdibuja las cosas y los recuerdos:

Otra cosa no soy que esas imágenes
que baraja el azar y nombra el tedio.
Con ellas, aunque ciego y quebrantado,
he de labrar el verso incorruptible
y (es mi deber) salvarme. (552)

⁸³ Los poemas en los que aparece la figura del resignado en sus diversas variantes y matices y en las que se combina esa figura con momentos de deseo son muchos y es imposible analizarlos en detalle aquí. Permítaseme enumerar un pequeño grupo para aquellos interesados. De *El hacedor*: “Poema de los dones”, “Al iniciar el estudio de la gramática”, “Borges y yo”. De *El Otro, el Mismo*: “Two English Poems”, “La noche cíclica”, “Límites”, “A un poeta menor de 1899”, “Los enigmas”, “1964”. De *Elogio de la sombra*: “Junio 1968” y “Un lector”. De *El oro de los tigres*: “El centinela”, “A Islandia”. De *La rosa profunda*: “Yo”, “Espadas”, “Una mañana”, “El ciego”, “All our Yesterdays”. De *La moneda de hierro*: “Elegía del recuerdo imposible”. De *La cifra*: “Aquel”.

La posibilidad de marcar y desmarcar a la vez y en un mismo gesto los límites y la posibilidad de asumirse autor se establece en el paso de las imágenes del presente del “soy” (frágiles y susceptibles ante el paso del tiempo, la arbitrariedad del azar y de la rutina) al mandato de salvación que la autoría garantiza. Pero este traspaso, o mejor, convivencia de esas imágenes que pasan y el verso que perdura, solo es posible mediante la aceptación, no carente de resistencia, de la ceguera y el quebranto, como límites y condición.

Quisiera terminar este primer apartado sobre Borges y los poemas que entran en la figura de autor mediante la concordancia discordante inaugurada por los biografemas, con un breve comentario de dos textos que resumen lo dicho hasta el momento pero que, como siempre acontece con el complejo proceso autfigurativo de Borges, agregan algunos detalles más.

El primero es de *Historia de la noche* y lleva como título “1972”. Se trata de un poema complejo sobre la Patria como justificación de la vida de un yo lírico y de su rol como poeta. El texto comienza con una breve anécdota en la que el yo ruega a sus dioses (cuyo nombre dice ignorar) que le envíen algo o alguien que justifique sus días y disminuya el peso de las vanidades que lo rodean. Los dioses ignorados parecen oír el pedido y envían al yo lírico eso que, cree, lo justificará:

Lo hicieron. Es la Patria. Mis mayores
la sirvieron con largas proscipciones,
con penurias, con hambre, con batallas,
aquí de nuevo está el hermoso riesgo.
No soy aquellas sombras tutelares
que honré con versos que no olvida el tiempo.
Estoy ciego. He cumplido los setenta;

no soy el oriental Francisco Borges
que murió con dos balas en el pecho,
entre las agonías de los hombres,
en el hedor de un hospital de sangre,
pero la Patria, hoy profanada quiere
que con mi oscura pluma de gramático,
docta en las nimiedades académicas
y ajena a los trabajos de la espada,
congregue el gran rumor de la epopeya
y exija mi lugar. Lo estoy haciendo. (422)

Como se puede observar, el poema presenta varios niveles de análisis que retoman la figura de un yo anhelante de otras vidas y que acepta poner su labor como poeta al servicio de o al mismo nivel que esas otras posibilidades.⁸⁴ En “1972” esto ocurre a partir de la relación que se establece entre la Patria como espacio de lucha y guerra propio de los ancestros mayores y la Patria como garantía de la práctica del verso del yo lírico. Garantía que, aunque presentada por momentos como insuficiente frente a las armas y como un mandato, es puesta en un nivel de importancia considerable (el de la epopeya que remite de nuevo a las armas) y aceptada férreamente por el yo en el último verso. Borges combina así su propia obsesión con los

⁸⁴ Si bien no me detendré en esto aquí, no deja de ser llamativo que para un poema titulado “1972” y publicado en *La rosa profunda* de 1975 el yo lírico, por lo demás claramente identificable con Borges, diga tener setenta años. Borges nació en 1899 por lo que o bien desde la temporalidad del yo del poema debería tener setenta y tres años o, desde la de la publicación del libro, setenta y seis. No creo que se trate de un error de la imprenta sino quizás de un intento de borrar la filiación con el siglo XIX o de otorgar cierta solemnidad con la cifra redonda. También cabe la posibilidad, como es común en Borges, de que se trate de un intento de combinar ciertos biografemas cercanos a la realidad o completamente verificables con otros que casi lo son pero que no lo son tanto. Una vez más la diferencia en la semejanza representada por el mismo que es lo mismo pero también lo otro casi al nivel de la idea de *mimicry* de Bhabha según la cual en la imitación de un modelo cultural que se ha impuesto sobre otro encontramos, para parafrasear al autor, la imitación y la dominación propias de una lógica del “son casi lo mismo pero no” pero también las posibilidades de burla y resistencia representadas por la brecha que inaugura ese “casi”.

antepasados militares y cierta resignación ante la imposibilidad de participar de ese ámbito bélico, con algunos de los puntos del famoso discurso de don Quijote sobre las armas y las letras y con algunas alusiones a la política argentina de entonces. Si bien es difícil precisar con exactitud por qué la Patria ha sido profanada, no es ilógica pensar, teniendo en cuenta el declarado antiperonismo de Borges, que se trate de una referencia a la vuelta de Perón al país tras su exilio en España. Pero más allá del evento político puntual (no menor dado que también es el año de la llamada “Masacre de Trelew” y de ciertos levantamientos en Tucumán), lo que me interesa destacar es que ahora la figura de autor creada por Borges ya no se contenta con poner al verso como un límite productivo frente al universo o a otras vidas ni con proyectar un duelo en una pulpería que lo redima de las banalidades de la vida cotidiana de un hombre de letras como acontece en una de las lecturas de “El Sur”. Aquí el ser poeta implica, por un lado, un retorno a los orígenes, visible en la referencia a los ancestros (y en la necesidad de cantarlos) pero también en el carácter de mandato casi inexplicable que reclama la Patria en su condición de dadora de sentido. Pero, por otro, el ser poeta es lo que define al yo, es lo que lo dota de una marca propia, fuertemente asumida frente a la presencia de los ancestros. Esta marca es a la vez usada (o debe ser usada) para defender a la patria (lo cual coloca a la práctica poética al mismo nivel de las armas y hasta quizás, aun cuando le pese a don Quijote, por encima de ellas puesto que el verso perdura más que el cuerpo en la memoria) pero también para defender su propia actividad del fantasma de los ancestros. De este modo, la figura del yo deseoso que asume su práctica sin muchos titubeos adquiere un nuevo matiz que en parte retoma la idea del límite del poema ante el universo como límite productivo y asimilado, pero que incorpora también el valor de mandato, de origen y hasta de originalidad de la propia práctica.

El segundo, y último texto, es, en cambio, un breve poema en prosa que retoma la figura del sujeto resignado ante la pérdida. Es, al igual que el poema con que inicié el recorrido, un texto del último libro de poesía y prosa de Borges, *Los conjurados*, y se titula “Posesión del ayer”. En él el yo comienza por confesar una pérdida que se erigirá en el problema central del texto: “Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío”. Luego, tras volver sobre algunos biografemas típicos como el de la ceguera y el de la muerte del padre, el yo comenta: “Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos”.⁸⁵ Y un poco más abajo agrega “Todo poema, con el tiempo, es una elegía” para concluir “No hay otros paraísos que los paraísos perdidos” (621). La pérdida y la evocación parecen ser uno de los ejes más problemáticos y productivos del proyecto autofigurativo de Borges tanto en la construcción del lugar, como vimos con Buenos Aires, así como también en su asumirse poeta. Y si bien es cierto que en algunos pocos poemas, y también en este, la resignación frente a lo que no se tiene, ya sea porque se perdió o porque nunca se tuvo a causa de la ceguera, no logra alcanzar un estado de impotencia capaz de potencialidad, aun en ellos encontramos una forma de asumir la propia práctica y de (des)marcarse como autor, que no logra ser borrada. En el caso puntual de la ceguera el propio Borges confiesa en el prólogo de *La rosa profunda* (¿y no son los prólogos una continuación, con algunas variantes, del proceso autofigurativo?) que la ceguera ocupa en el libro un lugar preponderante que no tiene en su vida pues “la ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra” (*Obra poética* 392). Pero además de esta lectura de la ceguera como impotencia productiva hay otra idea de Agamben que creo ilustra bien el proceso

⁸⁵ Esta idea aparece en varios textos y en diversas variantes. Una de las últimas es la de la “Inscripción” de *Los conjurados* especie de dedicatoria a María Kodama en la que leemos “Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es del otro” (*Obra poética* 591).

autofigurativo no solo de Borges sino también de los tres poetas. Me refiero a la relectura que el filósofo italiano realiza de “Duelo y melancolía” de Freud en *Estancias* cuando sugiere:

que el retraerse de la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión es posible en realidad. En esta perspectiva, *la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable*. Si la libido se comporta como si hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad nada, es porque *escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido*. (53, cursivas mías)

En otras palabras, lo que el melancólico hace es proyectar el objeto inapropiable (aquel que nunca se tuvo pero que se desea) como perdido para poder así apropiárselo en la pérdida, para poder así acceder a cierta posesión (y proyección) del objeto desde la pérdida. Borges, en muchos de estos poemas y también en los de la Buenos Aires evocada que analicé al comienzo, parece jugar, pese a sus burlas y desaprobación del psicoanálisis, con esta posibilidad. Muchos de los yo de los poemas que se identifican con un escritor resignado y disconforme con su práctica parecen tener que proyectar dicha disconformidad (desmentida en gran medida por los poemas del yo deseoso) para poder garantizarse así la posesión de la marca de autor, esto es, de su lugar de enunciación como tal. Y algo similar acontece con la Patria o el universo en los poemas del yo deseoso que debe proyectar a la Patria y al universo como inagotables o como formas de un mandato originario (instancias todas de lo que no se tiene y quizás nunca se tuvo y

no necesariamente de lo realmente perdido) para de ese modo poseer las posibilidades que en tanto límites productivos y autofigurativos le ofrecen a su gesto de autor.

Hemos visto cómo Borges se autofigura desde los cruces de diversos biografemas que convocan distintas figuras. Por un lado, he analizado dos de las manifestaciones de Buenos Aires, una como lugar que es equivalente al poeta en tanto enunciación y otra en la cual se la debe proyectar como evocada, como casi igual pero distinta, para afirmar la preeminencia del sujeto. Sin embargo, en otra serie de biografemas paralelos encontramos que dicha preeminencia de un sujeto escritor es asumida mediante dos figuras diferentes pero estrechamente cercanas y que se interpelan constantemente: la del yo deseoso de otras posibilidades y que acepta su práctica como un modo de alcanzar esas posibilidades, y la del yo resignado que la cuestiona pero sin por eso anularla. Claro que estas figuras operan todas en conjunto, modificándose constantemente y hasta en el límite de lo sospechoso, pues como el propio Borges señala en el prólogo a *La moneda de hierro*: “Puedo consentirme algunos caprichos ya que no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de mí” (*Obra poética* 439). En definitiva, hay en el proceso autofigurativo de Borges e incluso en afirmaciones como estas, algo de lo *obtus*, en el sentido de Barthes tal como lo entiende Pezzoni: “esa añadidura de significancia sobreimpresa que caracteriza el autorretrato, en especial el de un Yo que solo puede decirse a través de lo que lo sobrepasa, lo atraviesa y lo niega” (“Fervor de Buenos Aires” 100). Pero esta negación lejos de impedir la autofiguración la motiva y ayuda a repensar no solo los límites de la autoficción y su relación con la autobiografía sino también la relación de las figuras de autor y de los biografemas con la concordancia discordante de los procesos de entramado de la identidad narrativa y la problemática del *sí mismo* como otro.

3.2 “DE UN YO PLURAL Y DE UNA SOLA SOMBRA”: EL ARTE DE PROLONGARSE EN OTRO

Si el proyecto de autofiguración de Borges descrito hasta el momento incluye un movimiento no siempre causal ni unilateral y que va de la figura del yo resignado frente a la propia práctica a aquella del yo anhelante de otros destinos, y viceversa, la relación del yo con los/las otros/as a los que retrata es, por lo menos, ambivalente. Por un lado, porque hay una proyección de algunos de los biografemas asociados con el cambiante yo Borges sobre esos otros a los que se retrata. Por otro lado, porque ese proyectar no siempre se produce de un modo directo sino que debe lidiar con cierta otredad que no puede ser asimilada a las proyecciones del yo.

Este trabajo a partir de retratos ajenos ya ha sido analizado por la crítica. Premat por ejemplo, sostiene que “Borges legitima su propia construcción de autor desmontando las construcciones de los demás” (80) y señala además que “Borges teje y desteje su ceguera, su vejez y su muerte, con su propia obra, con el pasado personal y con la cultura universal” lo que según Premat es un “esfuerzo repetido por convertir lo que le sucede y lo que está por sucederle en ficción de sí mismo” (91), al punto de ficcionalizar su propia muerte y, como se verá, la vida de los otros. Pero es sin duda Molloy quien más se ha detenido en la cuestión de los retratos ajenos. A partir de un análisis de un soneto en el que Borges retrata a Cervantes y otro en el que hace lo propio con Quevedo, y sobre el cual volveré en detalle, Molloy muestra cómo algunos rasgos o biografemas que el propio Borges usa en otros poemas (el ocaso como un momento melancólico o de revelaciones trucas, las caminatas solitarias, etc.) son proyectados en otros poetas. Y si esta transposición es importante es porque, como concluye Molloy:

Borges reconoce el doble filo de este trabajo indirectamente autobiográfico, el riesgo de que, al evocar al otro, al vestirse, por así decirlo, del

otro, se des-figura forzosamente al yo. Esa posibilidad no parece inquietarlo, antes bien parece ofrecerle –a este sistemático dudador del yo único, a este fervoroso de la nadería de la personalidad– un secreto consuelo, el mismo que él ofrece a sus borrosos cofrades: la de diseminarse en muchos, la de perdurar otramente. (236)

Si bien comparto la aseveración de Molloy de que Borges busca perdurar otramente al retratar a estos otros escritores, familiares o amigos, creo que lejos de tratarse de un secreto consuelo poco inquietante encontramos también una preocupación frente al otro como fuente y límite del proceso de autofiguración propio. Estos límites posicionan al yo en un gesto de renuncia, esto es, en un deseo de destruirse otramente o, para ser más precisos, de aceptar que la culminación del proyecto autofigurativo debe o bien ficcionalizar las vidas ajenas para acercarlas al *sí mismo*; o bien, postular el gesto de autor dentro de una estética, o un modo de presentar la propia práctica, que cabría denominar del exceso visual o de la pura potencia de significar y de la mediación inmediata, tal como las entiende Agamben.

Por ejemplo, en “Parábola de Cervantes y de Quijote”, de *El hacedor*, Borges concluye no sin cierto misterio: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (OC 799). Unas pocas páginas después en “Parábola del palacio” un narrador describe la visita que un poeta hace de los palacios, torres y jardines del Emperador Amarillo y cuenta diversas versiones sobre el texto consagratorio del poeta, presuntamente perdido. En una de las versiones, el Emperador manda a matar al poeta porque en su poema, que para algunos historiadores consta de un solo verso y para otros de una sola palabra, “estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos” y de allí que el Emperador crea que le han arrebatado el palacio. Según otra versión de la historia, puesto que en el mundo no puede haber dos cosas iguales bastó “que el poeta

pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba”. Es sin embargo la última versión, la última explicación, la que el narrador de la parábola parece aceptar como válida: “Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo” (OC 801-02). Esta última versión que desmitifica, por un lado, las versiones anteriores y, por otro, desmitifica la afirmación sobre el mito de “Parábola de Cervantes y el Quijote”, no impide, sin embargo, que la versión desmitificadora no sea en sí misma una forma “otra” de ficcionalizar aquello que no se sabe, aquello a lo que los narradores o el yo Borges no pueden acceder. Esta tensión entre la mitificación (entendida como ficcionalización, como recreación) y la desmitificación tiene su correlato en la tensión entre la prolongación en un otro y el límite que ese otro en tanto otro le impone al sujeto en el proceso de autofiguración y refleja el insistente uso de paradojas y oxímorons por parte de Borges.

Si como encontramos en el fragmento 41 de “Fragmentos de un Evangelio apócrifo” de *Elogio de la sombra*: “Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena...” (Obra poética 332), el yo trabaja los límites que el otro le impone para lograr autofigurarse incluso desde la renuncia y la ambivalencia.

Al respecto, dos de las soluciones de la figura Borges o, mejor, dos de los modos más frecuentes de abordar esta tensión por parte de la figura Borges, y que muchas veces aparecen juntos, son, por una parte, la ficcionalización de algunas circunstancias del otro que no se pueden saber en verdad y que perturban o interrumpen el proceso de diseminación del yo (y de ahí la necesidad de ficcionalizar con el fin de incorporar al otro al proceso del propio autorretrato); y, por otra parte, la confesión de la imposibilidad de la ficcionalización, la aceptación de un límite

como estética y como gesto de autor. Ahora bien, esta aceptación del límite tal como ocurre en la “Parábola del palacio”, donde es imperioso aclarar que las dos primeras versiones son ficciones literarias, o como ocurre en el texto “El hacedor” en el que el narrador confiesa sobre Homero “Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra”, es cuestionable. Puesto que si bien no sabemos lo que Homero sintió al descender a la última sombra todo el resto del texto no es sino una recreación, una ficcionalización de lo que pudo haber sentido al proyectar su obra, al tener que vengar una afrenta con un cuchillo o al quedarse ciego (no en vano dos de los biografemas predilectos de la figura Borges, el anhelante de un destino distinto al de las letras y el del viejo ciego). Lo mismo para la última versión de la parábola del palacio que puede verse como una negación de las anteriores o como otra más de las tantas versiones. De este modo lo que en un momento parece negar algo termina por confirmarlo o, al menos, por incorporarlo como una posibilidad más entre otras.

Esto no implica, no obstante, que no haya límites para el proceso de autofiguración de Borges sino más bien que esos límites terminan siendo productivos, terminan, en muchos casos, por potenciar la figura Borges, por hacerla más visible. Y una de las formas que este límite adquiere es el de la inquietud que suscita la presencia del otro en tanto otro y que completa el consuelo de la proyección en otros que destaca Molloy. Ambos procesos no pueden separarse pero sí distinguirse, tal como acontece con las caras de una moneda. Así, si en ciertos textos la figura Borges encuentra consuelo en des-figurarse en otros, en aceptar la diseminación del yo individual en múltiples yo, en otros momentos parece inquietarse ante la imposibilidad de que el otro no se amolde a la proyección que desea destacar y de allí que proyecte en otras figuras rasgos propios. Así, el Groussac de “Poema de los dones” es un bibliotecario ciego preocupado por la imagen del bibliotecario ciego (aun cuando dicho biografema sea en realidad una

preocupación de la figura Borges). En otros momentos, y tras ficcionalizar detalles de la vida de los otros, termina por negar la posibilidad de conocer esos mismos detalles, haciendo de esa incapacidad otro modo de autofigurarse y hasta uno de los pilares centrales del gesto de autor. Este otro modo, si bien puede entenderse como un consuelo, responde más bien a la inquietud que la presencia del otro produce ante el yo Borges.

En esta sección del capítulo entonces partiré de un breve comentario de algunos textos en los que biografemas asociados con el yo pasan a vislumbrarse en la caracterización hecha de los otros casi sin mayores dificultades o como un consuelo, para seguir a Molloy. En una segunda instancia, analizaré algunos textos donde la prolongación en los otros se torna mucho más problemática. En esos casos, lejos de un consuelo, la autofiguración, como indiqué, se erige más bien en una preocupación por ficcionalizar algunas circunstancias del otro retratado con el fin de conjurar su otredad. Sin embargo, en muchos casos esto no es del todo posible y el yo lírico parece tener que renunciar por completo a la imposición de su marca de autoridad sobre el otro retratado. Ahora bien, insisto, esta renuncia se encauza en la postulación de una estética “negativa” (del exceso del gesto de autor como lo entiende Agamben o de lo “distinto” de la imagen para retomar a Nancy) que redefinirá el proceso de autofiguración. Vale aclarar que este último punto es el eje de la sección final del capítulo por lo que aquí me limitaré a señalar los momentos de paso entre la proyección no problemática de los biografemas del yo en los otros y los límites del otro en tanto otro con los que dicha proyección se encuentra y trata de lidiar.

En el caso de aquellos textos en los que Borges retrata a otros escritores o a familiares y se retrata a sí mismo en ellos, la autofiguración retoma muchos de los biografemas pero ahora los presenta como propios del otro retratado y no del sujeto Borges. Un ejemplo muy claro de este prolongarse en otros es el poema “In Memoriam A. R.”, de *El hacedor*, en el que Alfonso Reyes

parece compartir muchas de las preocupaciones propias de la figura Borges, como cuando leemos: “Como el Dios del Erígena, quisiste/ Ser nadie para ser todos los hombres” (*Obra poética* 134). Esta posibilidad de ser nadie para ser todos ya había aparecido esbozada en la dedicatoria a Lugones también de *El hacedor*, en la que ambos sujetos mezclan y confunden sus tiempos algo que sucede también en el “Poema de los dones”. Asimismo aparece en “Everything and Nothing” pero a partir de un imaginado diálogo entre Shakespeare y Dios quien tampoco resulta poder escapar a esta preocupación “panteísta” del ser todos y ser nadie.

La autofiguración, entonces, se produce de un modo lateral y oblicuo pero a partir de ciertos biografemas ya establecidos que la autorizan y que ahora son puestos en boca de los personajes más diversos o a veces se cuelan en definiciones metapoéticas como ocurre con los conocidos versos del poema “Arte poética”: “El arte debe ser como ese espejo/ que nos revela nuestra propia cara” (*Obra poética* 150), o como el final del “Epílogo” de *El hacedor* donde ya no sólo el retrato de otros individuos sino también el de lugares, animales y objetos retoma la idea de la porosidad entre ser muchos y no ser nadie pero para afirmar la identidad detrás del variopinto catálogo de imágenes que parece atentar contra el yo y que en realidad lo constituye:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años
puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías,
de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de
caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto
de líneas traza la imagen de su cara. (*Obra poética* 160)

A veces la autofiguración acontece dentro de coordenadas más sencillas pero por eso más difíciles de detectar, como en el retrato de Susana Soca en el poema homónimo, en donde la figura Borges se delinea en algunas actitudes que recuerdan aquellas del yo lírico de *Fervor de*

Buenos Aires: “Con lento amor miraba los dispersos/ colores de la tarde. Le placía/ perderse en la compleja melodía/ o en la curiosa vida de los versos” (*Obra poética* 120) o en “Religio Medici, 1643”, sobre Sir Thomas Browne, en el que el yo lírico le pide a un “Señor” que lo defiendan de sí mismo. Este vocativo, sin embargo, y como el propio yo confiesa “no implica a Nadie. Es sólo una palabra/ de este ejercicio que el desgano labra/ y que en la tarde del temor escribo”. Y junto a su pedido el yo también reconoce similitudes con otros escritores que lo precedieron en su súplica:

Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron
Montaigne y Browne y un español que ignoro;
algo me queda aún de todo ese oro
que mis ojos de sombra recogieron.
Defiéndeme, Señor, del impaciente
apetito de ser mármol y olvido;
defiéndeme de ser el que ya he sido,
el que ya he sido irreparablemente. (*Obra poética* 355)

Como se aprecia, Borges pone en boca de un yo lírico de 1643 sentencias que pertenecieron supuestamente a otros (Montaigne y Browne) pero que en última instancia, o valdría más decir, en primera instancia, remiten al viejo ciego siempre en tensión entre la resignación y el anhelo de ser otro, y que la súplica final de estos versos convoca. No sólo se menciona la ceguera mediante la metáfora “ojos de sombra”, sino que se contraponen el mármol y olvido como dos destinos igual de indeseados. Dichos destinos reflejan en cierto modo la contraposición ya señalada en la sección anterior del capítulo entre el deseoso de otras vidas y el resignado frente a la propia práctica, contraposición que no es resuelta del todo. Aquí podría

argumentarse que el pedido de defensa frente a lo irremediable de lo que se ha sido posibilita una lectura en la que el anhelo por ser otro es preferible frente a la resignación. Y sin embargo, los dos últimos versos complican esa posibilidad al revelar que no es de la espada o de las lanzas, estos es, de la violencia y la muerte que por metonimia aquellas representan, de lo que el yo quiere librarse, “sino de la esperanza” (*Obra poética* 355).

Este pedido ambiguo de un yo que desea evitar lo irremediable de su destino pero que rechaza la esperanza como posibilidad de cambio no evita la reflexión sobre el acto de escritura, como quedaba de manifiesto en la reflexión sobre la identidad del vocativo “señor”. De hecho, al pedirle a este “Señor” que lo defienda a la vez de lo que ya ha sido y de la esperanza, el yo resalta el presente (y por proyección el presente de su enunciación escrita) como única posibilidad identitaria, posibilidad que no es necesariamente fija, y de ahí el rechazo al mármol, pero que encuentra en el vocativo, en su trazo, quizás su único consuelo.

Ahora bien, en otros casos el yo, claramente identificado con Borges, se proyecta a partir de un apostrofar a otros mucho más cercanos como amigos o familiares y desde ahí acontece la reflexión sobre la propia escritura. Es el caso, por ejemplo, de “Epílogo” de *La cifra* en el que el apostrofado es Francisco Luis Bernárdez, amigo de Borges durante sus años en la revista *Martín Fierro*, y a quien el yo le suplica hacia al final: “ojalá compartieras esta vana/ tarde conmigo, inexplicablemente,/ y me ayudaras a limar el verso” (*Obra poética* 543). En este caso la proyección ocurre en relación con el rol de escritor que ambos comparten, con ciertas peculiaridades de dicho rol (“Hermano en los metales de Quevedo/ y en el amor del numeroso hexámetro,/ descubridor (todos entonces lo éramos)/ de ese antiguo instrumento, la metáfora” 543) y en relación con las caminatas por Buenos Aires en busca de los secretos de la ciudad.

Pero hay algo más en “Epílogo”, un dato que el yo identificado con Borges desliza al comienzo y que también, desde su punto de vista, lo une con Bernárdez: su condición de muerto. De hecho el poema comienza: “Ya cumplida la cifra de los pasos/ que te fue andado andar sobre la tierra,/ digo que has muerto. Yo también he muerto” (543) donde la primera parte parece a primera vista una perogrullada o, en el mejor de los casos, una repetición. Decir “ya cumplida la cifra de los pasos/ que te fue andado andar sobre la tierra” y decir que alguien ha muerto es prácticamente lo mismo. Sin embargo, hay un pequeño matiz que no puede pasar desapercibido y es la aparición del “digo”, del acto de decir que el yo Borges subraya estableciendo una conexión entre el lenguaje y la muerte que, si bien, no privativa de su escritura, adquiere en su proyecto autofigurativo ciertos carices que es necesario analizar con mayor detenimiento.

Nótese que no me refiero aquí a la proyección del yo como muerto que Borges pone a circular en muchos de los poemarios finales, tal como lo ha señalado Premat. Lo que me interesa destacar es que este gesto de apostrofar tanto a personajes lejanos o cercanos se produce en muchos poemas en estrecha cercanía con el epitafio y la reflexión sobre los límites de la representación de los muertos que el epitafio implica. Pasamos así, de modo más o menos sutil, a aquellos textos que problematizan la proyección de biografemas en el otro mostrando los límites del proceso y “obligando” al yo a buscar otras variantes.

Un buen punto de partida al respecto es “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)”, en el que el retrato del abuelo, “casi no tocado por el verso” según confiesa el yo, se produce en el crepúsculo, momento, en gran parte de la obra de Borges, de revelaciones más o menos truncas: “Lo dejo en el caballo, en esa hora/ crepuscular en que buscó la muerte;/ que de todas las horas de su suerte/ ésta perdure, amarga y vencedora” (*Obra poética* 132). Además de repetir el biografema del ocaso como lugar de confesiones, deambulaciones y

(proyección de) escritura, esta relación entre el retrato y la muerte es una de las formas del trabajo autofigurativo de Borges no solo, porque como asevera Premat, Borges busca controlar la imagen de muerto que pretende dar de sí mismo, sino también porque opera como el umbral entre la imposibilidad de decir que toda muerte trae aparejada y como motor productivo de ficcionalizaciones que tratan de dar cuenta, precisamente, de esos momentos crepusculares de los que poco o nada se saben. De allí quizás la asimilación del proceso de retratar(se) con el de la inscripción en un sepulcro que se manifiesta o bien en poemas cuyos títulos son de la índole de “Inscripción en cualquier sepulcro” o con conjeturas sobre la hora de la muerte como en el conocido “Poema conjetural”, o aquellos poemas sobre los últimos instantes de vida de su amigo López Merino.⁸⁶ Recordemos al respecto lo que Mills-Court, en un excelente trabajo sobre la tensión entre representación y presentación en diversos poetas de lengua inglesa, dice sobre la relación entre poesía y epitafio, a partir de una lectura que combina hábilmente a Derrida y a Heidegger:

The death of presence leaves a ghost-like trace that is not quite nothingness. The act of representation bears the doubleness of an epitaphic gesture. Like an inscription on a cenotaph, it proclaims death and an empty core, but that emptiness is of a peculiar sort: the emptiness of a nothing that seems, somehow, to signify something. It is the nothingness of a haunting. The sign as a crypt marks the burial place of the dead, but like a crypt, it can serve also as a place for occult and secret meetings. The inscribed stone can never fully incarnate presence but it can bestow a significant, if uncanny, form of ‘being.’ (13)

⁸⁶ Volveré sobre alguno de estos textos en breve.

Mills-Court trabaja el epitafio a partir de diversos cruces entre presentación y representación para mostrar que no es posible, en poesía lírica, privilegiar una sobre la otra. Esto se debe a que toda presentación es ya, al ser puesta en discurso, representación, como queda de manifiesto en el hecho de que afirmar la imposibilidad de representar requiere de un discurso que dé cuenta de dicha imposibilidad. Pero tampoco puede privilegiarse la representación por sobre la presentación porque, como Mills-Court muestra en la cita precedente a partir de Derrida, y a lo largo de su trabajo a partir de una minuciosa lectura de Heidegger, siempre hay un resto, un exceso, que no significa de modo articulado pero que tampoco desaparece del todo en la inscripción. Borges en parte de su proyecto autofigurativo no solo ficcionaliza su muerte y se presenta como autor muerto sino que inscribe su gesto de autor en la ficcionalización de la vida y muerte de otros y en los límites que dichas ficcionalizaciones le imponen al yo y a la posibilidad de decir entendida como un modo de presentación del sí mismo siempre en tensión con la representación que el uso del lenguaje opera. Y no se trata solamente de una reflexión metapoética o una tematización de lo no tematizable cuidadosamente narrada, sino de un mostrar los resquicios del lenguaje cercanos a su carácter de mediación inmediata, de exceso visual.

Quisiera, por ahora, sin embargo, detenerme un poco más en algunos textos en los que encontramos estas ficcionalizaciones y sus límites. El primero que me interesa comentar es el soneto titulado “A un viejo poeta”, publicado en *El hacedor* en 1960⁸⁷ y en el que Borges capta o simula captar un momento de la vida de Quevedo. Dice el poema:

Caminas por el campo de Castilla

⁸⁷ Como es sabido *El hacedor* reúne textos de épocas muy diversas que Borges juntó para la publicación del volumen por lo que es difícil precisar cuándo fue escrito el poema. Sin embargo, no es menor que aparezca en un libro que marca “el regreso” de Borges a la poesía y que inaugura una etapa en la que los poemas alternan entre poemas en verso blanco y textos en prosa con formas poéticas fijas como el soneto o el alejandrino, ambos rimados, detalle que, creo, forma parte del proceso autofigurativo de Borges que para una época en la que muchos poetas argentinos (Gelman, Bellessi, Pizarnik, etc) están experimentando con temas y formas menos “tradicionales”, decide apostar por estos esquemas métricos.

y casi no lo ves. Un intrincado
versículo de Juan es tu cuidado
y apenas reparaste en la amarilla

puesta del sol. La vaga luz delira
y en el confín del Este se dilata
esa luna de escarnio y de escarlata
que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos y la miras. Una
memoria de algo que fue tuyo empieza
y se apaga. La pálida cabeza

bajas y sigues caminando triste,
sin recordar el verso que escribiste:

Y su epitafio la sangrienta luna. (823, cursivas en el original)

Lo primero que hay que destacar es que no hay una mención explícita de Quevedo ni alusiones a rasgos físicos o temporales que permitan identificarlo (como pueden funcionar para el caso de Borges, 1899 o la ceguera, biografema, este último, que se repite en toda la poesía posterior al sesenta). Sólo encontramos tres datos que podrían quizás aportar algo: la mención de los campos de Castilla, un supuestamente intrincado versículo del Evangelio de Juan y un verso final en cursivas. Sin embargo, la alusión a Castilla puede, como mucho, indicarnos que se trata de un poeta español (aunque no necesariamente) y la mención alusiva al Evangelio sólo se puede

recuperar a partir del verso final. Es este, entonces, el único elemento que nos permite identificar a Quevedo pues se trata, como no podía ser de otra manera, de un verso de un soneto suyo, a saber: “Memoria inmortal de Don Pedro Girón, Duque de Osuna”.⁸⁸

Ahora bien, es importante tener en cuenta que sólo un lector o una lectora que conozca la obra de Quevedo identificará al personaje que retrata Borges con el poeta español. Para el lector que desconozca la referencia, la identidad de ese otro al que la voz lírica alude permanecerá en penumbras. Claro que no se puede responsabilizar a Borges de la ignorancia que nosotros sus lectores podemos tener de la obra de otros poetas, pero sí podría leerse este enviar a una referencia literaria no del todo clara (y la alusión al versículo de San Juan funciona dentro del poema de un modo similar en su relación con el verso del soneto de Quevedo)⁸⁹ como un tímido asomar de una identidad en crisis y de un proyecto de autofiguración que, de momento, no parece más que una sombra.

No obstante, esta zona ambigua, por denominarla de alguna manera, que Borges parece inaugurar aquí no es para nada inocente y esto debido a que, por un lado, la referencia a Quevedo a través de uno de sus versos lo muestra y no lo muestra, lo retrata y lo niega, lo hace visible pero al mismo tiempo lo oculta, o, si se prefiere, lo muestra al invisibilizarlo, al traerlo mediante

⁸⁸ Transcribo a continuación el poema de Quevedo citado por Borges en variadas ocasiones: “Faltar pudo su patria al grande Osuna,/ pero no a su defensa sus hazañas;/ diéronle muerte y cárcel las Españas,/ de quien él hizo esclava la fortuna.// Lloraron sus envidias una a una/ con las propias naciones las extrañas;/ su tumba son de Flandes las campañas,/ y su epitafio la sangrienta luna.// En sus exequias encendió al Vesubio/ Parténope, y Trinacria al Mongibelo;/ el llanto militar creció en diluvio.// Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;/ la Mosa, el Rin, el Tajo y el Danubio/ murmuran con dolor su desconsuelo.”

⁸⁹ Sobre este versículo ha escrito Gabriel Linares que se trata en realidad de una alusión al Apocalipsis. Según comenta el crítico: “La metáfora que iguala a la luna con el ‘espejo de la Ira’ parece tener su origen en otra alusión literaria. La palabra ‘ira’ podría servir para vincular la mención al ‘intricado versículo de Juan’ del verso 3 del soneto de Borges con el pasaje 6 del Apocalipsis que describe el ‘gran Día de la ira del Señor’. El pasaje bíblico, lleno de catastróficos escenarios, tiene como principio el siguiente versículo: ‘Y seguí viendo. Cuando [el Cordero] abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre’” (304).

un verso pero sin nunca hacer referencia explícita a su nombre.⁹⁰ Pero, por otro, y en estrecha relación con el punto anterior, si este *modus operandi* de Borges en el poema me parece complejo es, justamente, porque es muy posible que el lector no pueda dejar de preguntarse de quién se trata y empiecen así las especulaciones. ¿Podría tratarse de Lugones, uno de cuyos libros más famosos se llama *Lunario sentimental*? ¿Pero entonces por qué Castilla? ¿Podría tratarse de Antonio Machado, cuyo libro *Campos de Castilla* muestra en varios poemas un deambular del sujeto lírico por esos espacios rurales? ¿Y no podría, asimismo, sugerirse, ya que estamos en el universo maleable de las conjeturas, que se trata de una autofiguración de Borges que matiza, con una voz en tercera persona, una referencia a un verso personal de un poema anterior y que el lector, que no conoce quizás toda su obra como no conoce la de Quevedo, Lugones o Machado, no puede identificar claramente?

Podría ser. Pero se objetará, y con razón, que la referencia del verso final es irrefutable, que el autor de ese soneto al que remite el verso es Quevedo y, por ende, el poeta que deambula por el soneto de Borges es Quevedo o a lo sumo un remedo de un retrato de Quevedo. Esto es cierto, sin duda. O al menos lo es en un primer nivel de lectura y sólo una vez que se devela la referencia, algo que hoy en día, con Google y otros buscadores, es bastante sencillo de lograr, pero que, en el 60, implicaba un conocimiento del soneto al Duque de Osuna, de la obra de Borges y probablemente de la obra de Quevedo. En otro nivel de lectura, sin embargo, e insisto con esto por razones que quedarán más claras en un momento, el identificar o no a Quevedo mediante la referencia a uno de sus versos no es lo importante en tanto resultado (la identificación final) sino en tanto proceso. Así, la inclusión de ese verso gana en sentido si se

⁹⁰ Esta zona ambigua, si bien ejemplifica la dinámica de todo retrato del sí mismo en el otro como representación no directa del yo, adquiere en Borges, como veremos, matices más amplios donde la ambigüedad en relación al otro pasa a pensarse también desde la ambigüedad en relación a la propia enunciación y al lenguaje, al Otro de la *ipsidad* Ricœuriana, y a las (im)posibilidades de dar cuenta del yo desde esa enunciación ya no tan establemente asumida.

mantiene la tensión entre la identificación que proporciona o podría proporcionar el reconocimiento (una vez que se devela la referencia), y ese ocultar que la misma referencia entraña y sanciona al no hacer explícito el nombre y posibilitar, ya sea pura y exclusivamente por la ignorancia del lector, ya sea como un proceso literario elegido por Borges (intencionalidad muy difícil de probar), la ambigüedad y la multiplicación de referentes posibles. Y estos posibles otros “retratados”, si bien parecen ceder cuando el lector identifica al poeta deambulante con Quevedo, siguen acechando detrás de ese reconocimiento porque, en última instancia, en el territorio del poema, el poeta que camina no es *necesariamente* Quevedo sino una proyección suya que a la vez que lo invoca mediante el verso lo oculta en ese mismo citarlo sin nombre. Esto, además de una muestra de sutileza y erudición por parte de Borges, es lo que le permite al escritor argentino experimentar con diversos matices de la autofiguración y de las formas de proyectar una figura propia en un poema sobre un otro.⁹¹

Quisiera realizar, antes de proseguir con el análisis del poema, un breve excursus teórico por algunas ideas que diversos estudiosos han desarrollado a partir de la obra de Lacan y que creo pueden ayudar a comprender mejor la tensión que el último verso del soneto de Borges (y que es en verdad un verso de otro poema de Quevedo, lo cual hace de la empresa algo circular e interminable) inaugura.

⁹¹ Una tensión similar, podría pensarse, tiene lugar en muchas historias policiales (género que, como es sabido, fascinaba a Borges, al menos en su vertiente “clásica”) en las que el asesino deja pistas falsas con el fin de desviar al detective pero también otras que lo acerquen a su captura y que conforman el famoso tópico de que el asesino quiere ser, en el fondo, atrapado. Sin embargo, este dar pistas que por un lado oculten o desvíen pero que también acerquen a la verdad prolonga el desafío y es, en muchos casos, lo que permite la existencia de la historia policial en sí, al menos en los policiales en los que la identidad del asesino, además de sus móviles, es lo que se quiere descubrir.

En su lectura filosófica del estadio del espejo,⁹² que se basa, principalmente en una distinción entre el sujeto, entendido como sustrato inconsciente y el ego que se corresponde con la identificación alienante del sujeto en el otro imaginario,⁹³ Chiesa sostiene que:

If on the one hand, the mirror stage allows the subject to individuate himself as ego, on the other, the emergence of the ego constitutes the primary source of the subject's alienated status, since it is based on alienation in the other, that is to say, a structural disjunction between the ego and the subject. The image that institutes the subject as an ego is the same image that separates the subject from himself. (19)

Así, y como ocurre en Lacan, la imagen pasa a tener un valor positivo en tanto conformación del yo pero también negativo en tanto simulacro que aliena al sujeto del inconsciente de sí mismo. En otras palabras, para procurar el paso del sujeto del inconsciente al ego, la imagen corta al sujeto, lo separa de sí mismo. Y esta constitución/separación que la doble valencia de la imagen inaugura no puede sino llevar al sujeto a una relación de completa admiración por la imagen otra que el espejo le otorga como completa pero también cierta envidia por no tener esa completud, esto es, por estar alienado por esa misma imagen que le brinda un ideal de completud. De allí que Chiesa un poco después agregue:

The subject who, when considered as an ego, is nothing but the consequence of an alienating identification with the imaginary other, wants to be where the other is: he loves the other only insofar as he wants aggressively to be

⁹² Importa recordar que Lacan la define como “una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (*Escritos* 100).

⁹³ “The ego is not the subject *tout court*; on the contrary, it corresponds to the subject's *identifying alienation* in the imaginary other (an other than initially corresponds to the subject's specular image) (...) Consequently the ego, to be understood as the subject's imaginary identity, cannot be equated with the individual: the ego *qua* imaginary identity individuates the subject only by way of a detour through the other.” (Chiesa 14-15, cursivas en el original).

in his place. The subject claims the other's place as the (unattainable) place of his own perfection. It goes without saying that, for the same reason, this ambivalent relationship is also self-destructive.(20)

Esta ambivalencia constitutiva del sujeto es central en el poema de Borges donde el verso que evoca y permite la identificación de Quevedo es, al mismo tiempo, lo que esconde a Quevedo y permite la irrupción de una figura Borges o de otras posibilidades dentro del retrato. Algo similar a la ambigüedad descrita acontece según Ragland-Sullivan con el famoso *objeto a* lacaniano que según este autor “refers both to the primordial gap between body, experience and perception and to the images which quickly fill in this gap. From the start, *objet a* carries the dual meaning of ‘lack’ and that which compensates for lack” (190-91).⁹⁴ Sin embargo, hay otra dimensión de Lacan que me interesa poner en relación con esta de la carencia como aquello que al mismo tiempo suple, y es la de algunas de sus ideas en torno al barroco, en particular sus ideas sobre la anamorfosis puesto que retoman este problema.

En la clase del 3 de febrero de 1960 del seminario titulado *La ética del psicoanálisis* Lacan plantea que en relación estrecha con la Cosa hay un vacío y que todo arte y toda representación artística deben lidiar con ese vacío y organizarse en torno a él. Un poco más adelante explica lo que entiende por anamorfosis⁹⁵ y trae a colación no solamente el cuadro “Los

⁹⁴ Y es también lo que según Žižek, desde una perspectiva de lectura hegeliana, diferencia a Lacan de Derrida y su noción de suplemento que deconstruye y en última instancia se opone al centro: “Lacan reunites in one and the same concept what Derrida keeps apart. In Lacan, S1 [Master-Signifier] stand for the supplement –the trait which sticks out, but is as such, in its very excess, unavoidable; and, simultaneously, for the totalizing Master-Signifier. Therein, in this ‘speculative identity’ of the supplement and the Centre, resides the implicit ‘Hegelian’ move of Lacan: the Centre which Derrida endeavors to ‘deconstruct’ is ultimately the very supplement which threatens to disrupt its totalizing power, or, to put it in Kierkegaardese, supplement is the Centre itself ‘in its becoming.’ In this precise sense, supplement is the condition of possibility and the condition of impossibility of the Centre”(210). En esta última frase leo una similitud no sólo con lo expuesto por Ragland-Sullivan o Chiesa sino por Borges en su poema.

⁹⁵“Es toda especie de construcción hecha de tal modo que por cierta transposición óptica, cierta forma que en el primer abordaje no es incluso perceptible se reúne en imagen que se halla así legible, satisfactoria donde el placer consiste en verla surgir de algo que al principio es indescifrable como forma” (167). Algunos cuadros de Dalí por ejemplo utilizan este procedimiento. Sobre la anamorfosis escribe acertadamente Iriarte: “La anamorfosis es un

embajadores” de Holbein sino, y principalmente, un espejo cilíndrico que por la forma en que fue construido revela, sólo desde ciertos ángulos, un cuadro que es una imitación de otro de Rubens. A partir de este ejemplo, reflexiona sobre el descubrimiento de la perspectiva en pintura y su influencia en la arquitectura y escribe entonces sobre el Barroco:

el retorno barroco a todos los juegos de la forma, a todos esos procedimientos, entre los que se cuenta la anamorfosis, es un esfuerzo para restaurar el verdadero sentido de la búsqueda artística –los artistas se sirven del descubrimiento de las propiedades de las líneas para hacer resurgir algo que esté allí donde uno no sabe ya qué hacer– hablando estrictamente, en ningún lado.

En el dominio de la ilusión el cuadro de Rubens que surge en el lugar de la imagen ininteligible muestra bien de qué se trata –se trata, de manera analógica o anamórfica, de volver a indicar que buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye, mostrando que sólo está allí en tanto que significante. (168)

Vemos entonces cómo el Barroco viene a ejemplificar para Lacan, casi como un epítome en este fragmento, la tensión constante entre un vacío y la ilusión que pretende conjugar dicho vacío y que en realidad solamente lo actualiza nuevamente al destruirse y mostrar que está allí como significante de una cosa fundada en un vacío. Y, como señala Iriarte, si para Lacan el arte

significante y ese significante que se disuelve con un golpe de vista representa, como el modelo óptico, la falta de consistencia del sujeto. Pero en el marco de las afinidades que Lacan halla entre el psicoanálisis y el Barroco, la importancia de este seminario [*La ética del psicoanálisis*] se encuentra en que en él revela además que si las imágenes y las palabras se forman sobre el vacío, es porque en ese vacío se encuentra la cosa, madre primordial e irrepresentable, núcleo de lo real que perfora lo simbólico y lo imaginario. El sujeto se afirma en su imagen a través del significante de la mirada del otro y todo esto se articula sobre esa imposibilidad” (277-78). Esta imposibilidad articuladora del sujeto y las posibilidades de representación que permite a nivel literario es, creo, lo que encontramos en estos poemas de Borges o en las grietas y límites que muestran. Sin embargo, y como se verá en la última sección del capítulo a partir de Agamben, esas grietas y esos límites no implican necesariamente un vacío sino un principio potencial.

es uno de los modos en que se puede bordear este hueco, este vacío irrepresentable (que remite por supuesto al estadio del espejo y a la alienación “primitiva” del sujeto), entonces el Barroco puede decirse que “tiene un valor suplementario, porque ese período, desde la cultura, el arte, la política y la religión, se propuso como meta principal poner de manifiesto que el hombre es un espejismo que se levanta sobre el vacío que produce la pérdida irrecuperable de lo real” (278). Podemos ahora sí volver al poema de Borges del que, en realidad, nunca salimos.

Tanto en los primeros cuartetos como en los últimos dos tercetos, Borges, o la figura Borges, parece recrear el momento de la epifanía trunca, sus circunstancias. Y si bien es cierto, como sostiene Molloy, que el hecho de que Quevedo no recuerde su propio verso se debe a esa otra obsesión de Borges por poner en primer plano “la nadería de la autoridad, la obliteración del individuo por esa literatura de la cual habrá sido, por un momento, lugar de paso” (*Las letras* 234) y por dar máscara a su propio yo más que un rostro a Quevedo (235), hay también una insistencia en recrear, en reinventar las circunstancias para conjurar la imposibilidad de acceder a esa región propia del otro que es distinto del yo y que la figura Borges no puede controlar. En este caso, la autofiguración acontecería de un modo más oblicuo aún: como la posibilidad de jugar a ser otros pero también como una respuesta a la inquietud de ese límite que es el otro en tanto otro y que escaparía al “control” que la figura Borges parece querer imponer a los biografemas, a la diseminación de su yo y a la lectura que de ellos se puede hacer.

Vemos así cómo el último verso del poema de Borges es el que permite identificar al poeta que deambula con Quevedo (o al menos con una versión de Quevedo firmada por Borges) pero cómo también dicho verso, al precisar de cierta erudición para revelar la identidad del poeta retratado y, en última instancia, al suplir, al estar en el lugar del nombre del poeta, en cierto modo lo traiciona y lo expande, o al menos expande las posibilidades de identificación que

incluyen, como ha señalado Molloy, al propio Borges en tanto poeta deambulante que medita en las tardes melancólicas, no de Castilla, pero sí de Buenos Aires. Ahora bien, más allá de esta especie de remedo de flâneur textual, el poema presenta en el primer terceto un tema muy caro a Borges, el de una epifanía trunca o problemática:

Alzas los ojos y la miras. Una
memoria de algo que fue tuyo empieza
y se apaga. La pálida cabeza

bajas y sigues caminando triste,
sin recordar el verso que escribiste:

Y su epitafio la sangrienta luna. (127)

El poeta que deambula, y que por comodidad explicativa voy a llamar Quevedo, alza los ojos y mira la luna sobre la cual, si aceptamos la explicación de Linares de que la alusión a San Juan es en verdad una alusión al *Apocalipsis*, ya venía pensando. Antes, en la primera estrofa, se lo describe como caminando por el campo de Castilla sin ser capaz de verlo, tal es su concentración en el versículo de San Juan o, quizás, su pesadumbre melancólica, pesadumbre que es retomada en estos dos tercetos al no poder reconocer o bien la luna o, sobre todo, por no poder recordar un verso de su autoría, esto es, por no poder recordarse y retratarse a sí mismo del todo. (Y algo similar acontece con la mirada del artista en un cuadro, pues esa mirada es, en última instancia irrepresentable y la única forma de aprehenderla es mediante otros que aparezcan en lugar de esa mirada.)⁹⁶ Sin embargo, esos versos del primer terceto son más complejos puesto que lo que marcan es una tensión entre algo que no se revela pero que

⁹⁶ Para un desarrollo más completa de esta idea de la mirada del pintor véase la segunda parte del trabajo de Iriarte ya citado.

justamente revela algo en ese no revelarse, tensión que refleja esa otra que aparecía en Lacan: “buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye”. Si tenemos en cuenta el famoso final de “La muralla y los libros” no es del todo imposible ver en este Quevedo una proyección de Borges y en última instancia un retrato de su concepción estética, pero asimismo un límite ante esa posibilidad en tanto que el otro es irreductible al sí-mismo. Cito el hermoso fragmento que cierra el ensayo de Borges: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (635). Esa inminencia de una revelación que no se produce y que Borges identifica con el hecho estético aparece en este poema posterior y se vincula con los límites de la representación del otro y del sí mismo en ese otro. Si la identificación problemática de Quevedo mediante un verso que el deambulante del poema no logra recordar pone de manifiesto la posibilidad de leer en esa identificación también la ausencia de Quevedo, el momento epifánico trunco que el poema rescata pone en el centro a la figura de Borges. Pero ese poner en el centro, enseguida se transforma, como manifiesta el final de “La muralla y los libros”, en un sacarla, des-centrarla y dejarla solamente vislumbrada como algo que no se revela pero que tampoco puede conjurarse ni obviarse.

En este sentido el énfasis en la no inquietud que Molloy destaca en ese des-figurarse en otro como típico de Borges, ese perdurar otramente, implica, para mantener la tensión que el hecho estético reclama, una dimensión más violenta en la que lo que destaque en la fórmula de Molloy no sea el perdurar y el placer que este perdurar genera sino más bien el otramente. Es decir, una dimensión donde el otro es no sólo un vacío que únicamente se puede bordear y del

cual queda hablar en alusiones o epifanías truncas, sino también un retrato de la (im)posibilidad del hecho estético, esto es un retrato de la estética como una vía de representación que, paradójicamente, parece indicar la irreductibilidad de ese otro al sí mismo (y viceversa) y, al mismo tiempo, su propia imposibilidad de erigirse en retrato mediante una proyección entramada de biografemas.

Un segundo poema que quisiera comentar es aquel titulado “Baltasar Gracián” publicado en 1964 en *El otro, el mismo* y en el cual Borges retoma algunos de los problemas sobre el retrato del otro que ya aparecían en Quevedo pero agrega algunos detalles interesantes.

Transcribo el poema:

Laberintos, retruécanos, emblemas,
helada y laboriosa nadería,
fue para este jesuita la poesía,
reducida por él a estratagemas.
No hubo música en su alma; sólo un vano
herbario de metáforas y argucias
y la veneración de las astucias
y el desdén de lo humano y sobrehumano.
No lo movió la antigua voz de Homero
ni esa, de plata y luna, de Virgilio;
no vio al fatal Edipo en el exilio
ni a Cristo que se muere en un madero.
A las claras estrellas orientales
que palidecen en la vasta aurora,

apodó con palabra pecadora
gallinas de los campos celestiales.

Tan ignorante del amor divino
como del otro que en las bocas arde,
lo sorprendió la Pálida una tarde
leyendo las estrofas del Marino.

Su destino ulterior no está en la historia;
librado a las mudanzas de la impura
tumba el polvo que ayer fue su figura,
el alma de Gracián entró en la gloria.

¿Qué habrá sentido al contemplar de frente
los Arquetipos y los Esplendores?
Quizá lloró y se dijo: Vanamente
busqué alimento en sombras y en errores.

¿Qué sucedió cuando el inexorable
sol de Dios, La Verdad, mostró su fuego?
Quizá la luz de Dios lo dejó ciego
en mitad de la gloria interminable.

Sé de otra conclusión. Dado a sus temas
minúsculos, Gracián no vio la gloria
y sigue resolviendo en la memoria
laberintos, retruécanos y emblemas. (881-82)

Al igual que acontecía en el poema sobre Quevedo, aquí también encontramos un verso en cursiva extraído de la obra de otro escritor. Pero en este caso esa figura aparece claramente identificada en el título del poema y dos veces a lo largo de él por lo que, en apariencia, sería más difícil ver en este texto, además de un retrato de Gracián, una proyección de una figura Borges en él o de un gesto de autor. Ahora bien, hay una serie de detalles interesantes y un tanto intrigantes que no pueden pasar desapercibidos y que nos permitirían conectar este poema con el anterior.

Por un lado, la primera mención explícita de Gracián dentro del poema acontece en la sexta estrofa aunque el “este jesuita” de la primera también lo evoca. Es cierto que la identificación del título ya predispone al lector a leer todo aquello que se dice como perteneciente a Gracián, como un retrato de Gracián. Sin embargo, que dentro del poema recién se lo mencione en la estrofa que describe su muerte y la supuesta entrada en la gloria, es bastante significativo, en parte porque implica una separación entre aquello que podría ser más o menos acertado histórica y biográficamente hablando de la obra y vida de Gracián y aquello que es sí o sí perteneciente al orden de la conjetura, como las tres últimas estrofas que tratan de dar cuenta de lo que este supuesto Gracián de Borges pudo haber hallado del otro lado del velo. Pero también y en relación con lo anterior no es inocente que Borges lo nombre en una estrofa en la que la identificación colinda con la muerte, esto es, con el acto irrepresentable e intrasmisible por excelencia en tanto que (des)configurador de la propia identidad y que como vimos con Mills-Court no puede reducirse ni a mera representación ni a mera presentación. En otros términos, se puede hablar de la muerte pero siempre desde un rodeo, desde la agonía, desde la distancia, desde la proyección. Así, entonces, el nombre, epitome de la identificación, aparece asociado en este poema a la muerte, lo cual nos trae nuevamente a esa tensión entre un vacío que se busca

representar mediante una ilusión que, no obstante, sigue remitiendo a ese vacío pero que en ese remitir no logra anular del todo una presencia, una presentación.

Esto no implica afirmar que el sujeto lírico que retrata en el poema de Borges es incapaz de comentar nada sobre Gracián (de hecho, las nueve estrofas endecasílabas dicen bastante sobre la percepción que dicho sujeto lírico tiene de Gracián) sino más bien entender que el retrato que dicho sujeto lleva a cabo en este poema sólo es posible mediante esta tensión entre un vacío y una imagen proyectada (una ilusión). En otros términos, la proyección se sitúa entre una identificación y una des-identificación que hace que hacia el final el yo lírico postule varias conjeturas, las sopesa, y finalmente elija una que le permita decir algo sobre la muerte de Gracián, sobre la imagen de Gracián, con el fin de controlarla y, en última instancia, conservarla como lugar desde donde pensarse a sí mismo. En otras palabras, ¿por qué no terminar el poema con la muerte de Gracián? ¿Por qué insistir en controlar una zona de la proyección del otro (que en tanto proyección manifiesta un deseo de aquel que proyecta más que de ese otro), como lo es la muerte de la cual nada se puede decir?

Una posible respuesta sería la siguiente: si ya hay por parte del yo lírico una apreciación personal y una recreación de la figura de Gracián que vemos en el retrato que conforman las primera seis estrofas, las conjeturas de las tres últimas, si bien puede pensarse que continúan las proyecciones anteriores, lo que hacen en realidad es llamar la atención sobre esa carácter proyectivo del retrato al hacer ahora sí más evidente lo que quizás antes no lo era o simulaba no serlo. Estamos ante un retrato que es una interpretación de Gracián, que es la manifestación de una necesidad de negar que el otro implica un límite que no se puede traspasar con el fin, justamente, de intentar traspasarlo mediante proyecciones sobre su muerte. Estas proyecciones permiten de este modo “controlar” eso otro que el otro tiene en tanto tal pero también claman por

la continuidad del sujeto que retrata. Este sujeto al proyectarse en ese otro (y proyectar la necesidad de proyectar conjeturas sobre la muerte) se permite perdurar aunque no sea más que como una simulación, como una alienación.

Pero si esas conjeturas del final hacen tan evidentes las proyecciones que todo retrato intenta ocultar (para erigirse justamente como un retrato del otro y no de los deseos del sí-mismo sobre el otro) entonces podemos verlas como una especie de parodia, una especie de caricatura. Y esto no es menor si tenemos en cuenta la conocida definición de Borges del barroco publicada en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. (...) yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios ” (OC 291).⁹⁷ ¿Cómo leer esta definición a partir del poema? ¿De qué modo entender la parodia que estaría operando aquí?

Como ya dije, esa dimensión caricaturesca podría verse en ese abuso de las conjeturas de las tres últimas estrofas que hacen más llamativo el carácter proyectivo del resto del poema. Podría así tratarse, aunque no sea más que de un modo tangencial y oblicuo, de la idea de “El idioma analítico de John Wilkins” donde el hecho de no saber qué es el universo (en este caso no saber qué es la muerte) no debería impedir las conjeturas sino más bien multiplicarlas. Como escribe Borges en dicho texto: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios” (OC 708). Desde esta perspectiva, la imposibilidad de saber lo que le aconteció a

⁹⁷ La explicación de Borges, de la que he tomado algunas partes significativas, es más larga e incluye, ¿llamativamente?, una alusión a Gracián: “En vano quiso remedar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la Odisea de Pope; la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión. Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo xviii lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del xvii; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne” (291).

Gracián después de su muerte, lejos de disuadir al yo lírico lo motiva. En lugar de aceptar la imposibilidad de traspasar ese umbral que es el otro (en este caso la muerte del otro, casi un meta-umbral) el yo lírico la asume como una posibilidad estética y figurativa, esto es, como gesto de autor, lo cual conecta este poema con el anterior en tanto que además de retrato de otro es también un retrato de una estética. Pero hay un detalle más, uno de esos detalles que uno encuentra cuando menos los busca, y que quisiera traer a la discusión para concluir el análisis del poema. En una conversación con Bioy Casares, registrado en el diario de este último, Borges confiesa sobre el poema de Gracián:

«Primero lo escribí con rabia contra Gracián. Después lo atenué. Me pareció mejor compadecerlo.» Bioy: «Hiciste bien. Los errores de cualquier hombre son nuestros errores. Si hay una distancia suficiente, uno se identifica con cualquier hombre». Borges: «Es claro. Y como a mí me culpan de lo mismo: de frías construcciones.» (447)⁹⁸

Si bien no quisiera caer en una crítica biografista de esas que justifican el análisis a partir de lo que dice su autor (lo que en este caso equivaldría a rastrear esa rabia y esa compasión por Gracián en el poema), no deja de llamarme la atención la última frase de la cita o, al menos, la necesidad de Borges de agregar esa frase sobre los detractores de su obra porque implica, una vez más, volver al problema del retrato del otro como una perduración del sí mismo.

Si en el poema a Quevedo la incorporación del verso del soneto al Duque de Osuna en el final permitía identificar al poeta deambulante con el poeta español pero al mismo tiempo manifestar su ausencia (o la imposibilidad de abarcarlo por completo) permitiendo así la posibilidad de leer en ese retrato un autorretrato y el surgimiento de una estética de la inminencia

⁹⁸ Para un estudio de los diferentes comentarios de Borges sobre Gracián véase Pellicer.

o de la epifanía que no se producen, en las tres estrofas finales del poema a Gracián es la visibilidad tan evidente de la proyección lo que torna a Gracián “invisible” y permite pensar en la proyección de una figura Borges. Al proyectarse no sólo podríamos ver una parodia muy consciente de Borges sobre su carácter de escritor de “frías construcciones” sino más bien un deseo por controlar ese límite que es el otro y ese temor ante el vacío, ante el no saber qué es el universo. Pero ese “control”, si lo leemos a partir de los comentarios de Lacan sobre la anamorfosis, revelaría, si se lo observa desde otro ángulo, la presencia, una vez más, del vacío y de esa tensión con la imagen ilusoria. Y esto porque si hay necesidad de controlar lo otro que de otro tiene el otro y de proyectarlo en un sí mismo aunque no sea más que caricaturesco es porque eso otro del otro (o ese sí-mismo del sí-mismo) no se ha alcanzado y perturba. Sin embargo, Borges tampoco parece poder renunciar a representar al otro en estos poemas porque eso anularía la productividad que la proyección de la imagen, o la inminencia de la proyección de la imagen en tanto aquello que evoca y al mismo tiempo patentiza la ausencia del sujeto, tiene en su gesto de autor.

Otras veces el límite es puesto de relieve en el texto o en el poema pero en ese caso, si el acceso al otro en tanto otro no es posible es debido a los límites de la ficción en tanto representación, límites que sin embargo son centrales para el proceso de autfiguración ya que paradójicamente lo motivan. Es lo que acontece en textos como “Una rosa amarilla” de *El hacedor* donde se dice de los volúmenes que el poeta Marino posee en su biblioteca que no son, como él creía, un espejo del mundo sino más bien una cosa más agregada al mundo, el cual en este caso funcionaría como eso otro que no se logra representar y sobre el cual solo queda aludir

o mencionar. O también en el conocido “El otro tigre” del mismo libro, donde el yo lírico busca al tigre que excede al verso sin éxito pero no por eso deja de intentarlo.⁹⁹

Quisiera, a modo de conclusión, comentar brevemente cuatro textos más que dan cuenta de varios de los matices del proceso de proyección en los otros que la figura Borges lleva adelante al conformar su gesto de autor.

En el caso de los dos primeros ambos refieren a la misma persona. Uno es la versión publicada en 1969 de un poema dedicado a Francisco López Merino, un amigo de la juventud de Borges que se suicidó en La Plata el 20 de mayo de 1928.¹⁰⁰ En dicho texto, el yo lírico evoca al amigo muerto mediante un solo y lacónico vocativo “amigo escondido”. No hay ninguna mención explícita, con excepción del título, de López Merino, pero sí una reflexión sobre la posibilidad o no de dar cuenta del amigo muerto puesto que si la voluntad del joven poeta de La Plata fue “rehusar todas las mañanas del mundo/ es inútil que palabras rechazadas te soliciten,/ predestinadas a imposibilidad y a derrota” (*Obra poética* 101). Y sin embargo, pese a dicha inutilidad, y en consonancia con lo que vimos en los poemas sobre Quevedo y Gracián, el yo lírico insiste en decir algo sobre la muerte y sobre la ausencia de aquel a quien evoca. Y si bien una de las primeras soluciones es dar cuenta de ciertas ternuras que “por ninguna muerte son

⁹⁹ Como ha indicado Balderston, a partir de la lectura que de Lacan hace Jameson, este poema subraya la preocupación del sujeto lírico por la relación entre las palabras y las cosas, y la capacidad o no del lenguaje de dar cuenta de la realidad. En *Fuera de contexto* Balderston menciona el poema como punto de partida para rebatir la idea, que su libro, por lo demás, logra hacer, de que Borges en sus cuentos no estaba preocupado por contextos históricos y referenciales concretos. (27-28). Volveré sobre este poema en la última sección.

¹⁰⁰ El poema se publicó en la revista *La vida literaria* en octubre de 1928 y luego fue incluido en la primera edición de *Cuaderno San Martín* (1929). No me interesa analizar aquí las variantes de corrección entre el poema publicado en 1928 y la versión reescrita publicada en 1969 sino que me concentraré en esta última y esto por dos motivos. Primero porque es la última que se conoce, esto es, la última versión que Borges parece haber dejado. Y segundo porque las versiones reescritas publicadas como de 1969 (aunque no necesariamente reescritas ese mismo año) están, desde un punto de vista temporal y (sis)temático, en el centro del corpus de la poesía tardía que me interesa y que definitivamente ya no puede leerse como de 1929 sino como parte de un proyecto de escritura sino coherente al menos sí mucho más desarrollado y matizado. De todos modos, y especialmente en el caso de la tercera estrofa, las variantes son significativas. Para un estudio detallado de las mismas y del proceso de composición del poema véase el artículo de Balderston “Palabras rechazadas: Borges y la tachadura”.

menos” lo que realmente destaca en el poema es el comienzo de la cuarta estrofa donde el yo lírico confiesa: “Pienso en ellas [en las ternuras] y pienso también, amigo escondido,/ que tal vez a imagen de la predilección, obramos la muerte” (101). En este último verso, aún atenuado por el “tal vez”, el yo lírico pone de manifiesto el carácter de ficcionalización que rodea a la muerte, la posibilidad, tanto para el suicida como para el que invoca, de fabricar su propia muerte.¹⁰¹ Y esto como un modo de atemperar la otredad del otro, o ese imposible de representación de la muerte, a medio camino entre la ausencia total y la presencia como vimos con Mills-Court.

De hecho, en un poema posterior sobre López Merino “Mayo 20, 1928”, de *Elogio de la sombra* (1969). Borges retoma el proceso de ficcionalización y poetiza, mediante un yo lírico no identificado, aquello que cree que López Merino hizo el último día. En ese sentido describe acciones, muchas de ellas sino todas basadas en conjeturas, relacionadas con las últimas horas y las emociones y pensamientos finales del amigo. Hacia el final es tan evidente el mecanismo conjetural que el propio yo lo confiesa: “así, lo creo, sucedieron las cosas” (*Obra poética* 306).

La mostración del mecanismo es aún más importante en el tercer texto que me interesa, “Heráclito” de *La moneda de hierro* (1976) y que según aclara Borges en una nota al final del libro es una variación de “La busca de Averroes” de 1949. En este texto un yo lírico en tercera persona describe el asombro que siente Heráclito al descubrir “que él también es un río y una fuga”. Este descubrimiento, como no podía ser de otro modo, ocurre tras una caminata “(...) por

¹⁰¹ Es por lo menos llamativo que Borges en una de las versiones manuscritas del poema escribiera al margen la enigmática frase: “fashion thy death”. Al respecto explica Balderston en su artículo: “En este caso, las tres palabras en inglés en la primera versión, “fashion thy death”, indican que Borges está pensando en la muerte de López Merino en términos de algún poema en inglés. Lo extraño en este caso es que no parece ser una cita exacta, sino una mezcla de varias fuentes de Shakespeare, siendo la más próxima ésta de *Antony and Cleopatra*, que se refiere al plan de los protagonistas de suicidarse: “Let’s do’t after the high Roman fashion,/ And make death proud to take us” (IV.xv.87-880)” (90). Y si bien es cierto que la frase no aparece al lado del verso sobre la predilección que me interesa, no deja de ser interesante que la idea de fabricar(se) la muerte estuviera presente casi desde el inicio del proceso de composición del poema, aun cuando esta obsesión de Borges por figurarse como muerto y por ficcionalizar la muerte de otros seres aparezca con mayor insistencia en su poesía posterior a los 60.

la tarde de Éfeso” que desemboca en la margen de un río donde Heráclito “(...) descubre y trabaja la sentencia/ que las generaciones de los hombres/ no dejarán caer. (...)” (*Obra poética* 471). La sentencia es, obviamente, aquella que indica que nadie baja dos veces a las aguas del mismo río. Es ahí entonces cuando según la versión del yo lírico, Heráclito comprende que él también es una fuga y no puede recuperar la mañana de ese día que intenta recordar. Sin embargo, y pese a las similitudes con el poema sobre Quevedo, el final de este texto agrega un detalle más. Transcribo los últimos versos:

Heráclito no tiene ayer ni ahora.

Es un mero artificio que ha soñado
un hombre gris a orillas del Red Cedar,
un hombre que entreteje endecasílabos
para no pensar tanto en Buenos Aires
y en los rostros queridos. Uno falta. (471)

Hay varios aspectos para señalar aquí. Por un lado, y a diferencia del poema sobre Quevedo o de “Religio Medici, 1643” no hay, en apariencia, ni una revelación trunca ni un gesto de autor que se funda en un exceso o cierta negatividad ni una afirmación del presente como tiempo deseado, al menos no en lo que concierne al personaje del retrato. De hecho, Heráclito carece de pasado y de ahora. Sin embargo, esta inestabilidad del personaje sólo se refleja en parte en el yo que enuncia, ahora mucho más claramente identificable con una figura “Borges”. Y esto puesto que al confesar que Heráclito es un mero artificio, esto es, al confesar la ficcionalización de la otredad, el yo lírico justifica su accionar como un modo de distraerse parcialmente de su presente. Y si este distraerse es parcial es porque la confesión del artificio vuelve a poner en primer lugar el gesto de autor, la marca de creación de la otredad como una proyección que sin

embargo termina por ser incorporada, aunque no sea más que de modo funcional, al autorretrato, a la afirmación del sí mismo.

Ahora bien, es cierto que, a diferencia de algunos de los otros poemas mencionados, la ficcionalización de Heráclito y de las circunstancias del descubrimiento de su sentencia no derivan en una estética negativa, o en un trabajo de la otredad del otro como exceso de lo que nada se puede decir pero que aún le sirve al yo para afianzar su gesto de autor, precisamente al presentarlo como un exceso. Aquí el yo lírico se proyecta en Heráclito y afianza su gesto de autor al declarar abiertamente el artificio. Y no obstante, y como he insistido a lo largo de esta tesis, el proyecto autofigurativo de Borges (y también el de Gelman y el de Fernández Moreno) no es unilateral y trabaja siempre desde las paradojas y las tensiones. En este caso, si bien hay una proyección de algunos biografemas de Borges en la figura de Heráclito (la caminata en el atardecer, su preocupación por la pérdida de la identidad en el tiempo, etc.), los mismos no funcionan únicamente como un consuelo frente a la nadería de la personalidad sino que cumplen específicamente el rol de encubrir una ausencia, una muerte. El enigmático cierre del poema, “Uno falta”, toma otro sentido si se tiene en cuenta que el poema ha sido fechado “East Lansing, 1976”, que el Red Cedar es un río que recorre esa ciudad de Michigan, que Borges dictó algunas clases y conferencias ese año en esa ciudad y que un año antes, en 1975, había fallecido su madre, probablemente el rostro amado que falta.

Y si menciono esto no es con afán inquisidor o de dar con la clave biográfica que explique el poema, por lo demás una conjetura o un detalle circunstancial, sino para destacar que “Uno falta” indica la complejidad de un proceso de autofiguración en el que por momentos la proyección de los biografemas en el retrato de los otros se produce sin problemas, como un consuelo feliz para retomar a Molloy; mientras que en otros momentos dicha proyección debe o

bien ficcionalizar algún momento de la vida del otro con el fin de completar la proyección o bien aceptar la imposibilidad de incorporar lo que de otro tiene el otro al sí mismo. Y esto para, paradójicamente, afianzar su gesto de autor pero ahora desde una estética del exceso. El poema sobre Heráclito parece resumir ese movimiento oscilante: se inicia con una caminata en la que ciertos biografemas proyectados operan sin problemas, pasa luego a la mostración del artificio y, finalmente, muestra la confesión de una imposibilidad: la de la asimilación de la ficcionalización de Heráclito como modo de conjurar su otredad pero también, y esto es aún más importante, como una manera de establecer que el “Uno falta” (equivalente en este sentido a la revelación que no se produce) es el último matiz del gesto de autor. Un matiz, y lo analizaré en detalle en la última sección, que hace de la ausencia y la imposibilidad su última carta de presentación a partir de una visualidad del exceso.

Finalmente quisiera analizar un fragmento de uno de los textos en prosa más peculiares de *El hacedor*, “Ragnarök”. En él, un yo, que fácilmente puede corresponderse con Borges en tanto que es amigo de Pedro Henríquez Ureña y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, sueña que presencia, en el medio de la elección de autoridades de la Universidad, el regreso de los dioses mitológicos. Tras una primera reacción emotiva, el yo Borges y los demás participantes de la reunión se percatan de que los dioses no son lo que se esperaba de ellos y deciden asesinarlos. Más allá de la ironía del relato y su juego hipertextual con la batalla final de la mitología nórdica, el texto se inicia con una explicación memorable: “En los sueños (escribe Coleridge) las imágenes figuran las impresiones que pensamos que causan; no sentimos horror porque nos oprime una esfinge, soñamos una esfinge para explicar el horror que sentimos” (*OC* 805). Esta afirmación pone en escena dos modos de entender una imagen: o bien como aquello que causa una impresión determinada (la imagen de la esfinge que causa horror), o como

una forma de figurar una impresión que la precede (se sueña la esfinge para explicar el horror que se siente y que es anterior a la esfinge).¹⁰²

La autofiguración de Borges funciona como vimos con los poemas analizados en este apartado y en las secciones precedentes, a partir de una tensión y un vaivén entre estas dos posibilidades de entender la imagen. Muchas veces la figura Borges que se presenta abusa de ciertos biografemas que se transforman de ese modo en fórmulas cristalizadas semejantes a epítetos y que se repiten en diferentes textos. Dichos biografemas imponen una serie de lecturas particulares sobre la figura Borges: tal como la esfinge causaría horror, la imagen Borges pone en circulación una serie de impresiones que quedan asociadas a dicha imagen, aunque, claro está, el proceso no es ni lineal ni mucho menos simple. Pero, asimismo, y en otros casos, la autofiguración depende o bien de la proyección de esos biografemas en otros sujetos distintos y muchas veces lejanos en el tiempo y el espacio, lo que produce la diseminación ya comentada, o bien de un trabajo con el otro en tanto límite, trabajo que implica la recreación de situaciones, la ficcionalización (aun cuando dicha ficcionalización no implique la presencia de ninguno de los biografemas “tradicionales” de la figura Borges), pero también el destacar los problemas que toda representación literaria, inclusive la de la propia vida, acarrea. Tanto la diseminación en otros como el trabajo del otro en tanto límite podrían funcionar como la imagen en los sueños: como manifestaciones que figuran, que dan cuerpo y voz a un proceso de autofiguración que las precede pero que parece, al mismo tiempo y quizás por su complejidad o dinamismo, ser el producto de ellas. Lo importante es que tanto en la diseminación no problemática en otros como

¹⁰² Si bien he utilizado algunos textos en prosa de *El hacedor* (aun cuando mi trabajo se centra sobre todo en textos en verso o más cercanos a una prosa poética y no a pequeños relatos/ensayos), lo hice porque dichos textos forman parte de un libro en el cual tanto los poemas analizados (como el de Quevedo) así como dichos textos vuelven sobre la relación entre la proyección del sí mismo en el otro, por un lado, y la presencia/representación en y de la muerte, por el otro.

en su trabajo con los límites que la otredad le plantea, el gesto de autor Borges se afianza. Y esto aun cuando para hacerlo deba entrecruzar el entramado de los biografemas con una presentación de los otros y del sí mismo como excesos al borde de la imposibilidad y más cercanos a los límites de ciertas peculiaridades del decir lírico entendido como pura potencia de significar, mediación inmediata y exceso visual.

3.3 “PENSÉ EN UN LUGAR PREFIJADO QUE LA TELA NO OCUPARÁ”: LA (A)SISTEMATIZACIÓN DEL EXCESO

En esta última sección quisiera detenerme con más detalle en ese límite que la proyección de los biografemas en el otro encontraba y que es un límite en el que la (i)legibilidad de la trama se tensa con la (i)legibilidad de lo que, como detallé en el capítulo teórico a partir de Didi-Huberman, Nancy y Agamben, he denominada exceso visual o, mejor aún, para el caso de Borges, visualidad del exceso. Si bien en la sección anterior ya aparecían estos cruces entre las (i)legibilidades aquí quisiera centrarme en aquellos poemas en los que el gesto de autor y los biografemas funcionan en un límite entre lo legible de la trama que la conexión de biografemas configura en los poemas, sobre todo al nivel de los enunciados, y aquellos otros momentos en los que la instancia de enunciación del yo vuelve sobre sí misma, sobre sus límites para decir, sobre su (im)potencia, sin por eso dejar de presentar un gesto de autor, es decir, sin por eso volverse completamente impensable, inarticulable o invisible.

Para esto quisiera comentar unos pocos poemas (aunque hay varios ejemplos) en los que el yo lírico se construye desde la imposibilidad de alcanzar aquello que canta y un poema final en el que el concepto de imagen es central. Y esto no para hacer un análisis de algún tipo de

ekfrasis sino más bien para resaltar que la imagen pasa en algunos textos a ser un síntoma (la imagen sintomática que describe Didi-Huberman) de esta preocupación por dar cuenta de aquello que no se puede alcanzar, haciendo de ese volver sobre lo inalcanzable de la enunciación el último residuo del gesto de autor, su visualidad no legible.

Quizás uno de los poemas más importantes, y uno de los más conocidos al respecto, sea “El otro tigre” de *El hacedor*. En él Borges trabaja algunos de los problemas de la filosofía del lenguaje, problemas que, en diversas formas, habían aparecido en sus cuentos como por ejemplo, el idealismo en relación con el lenguaje en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la parodia de los debates entre nominalistas y realistas en “Funes el memorioso”, y los problemas del carácter sucesivo de la narración para dar cuenta de algo que no lo es, es decir, para dar cuenta de lo simultáneo, en “El Aleph”.

El texto incluye un epígrafe de Morris, del *Sigurd the Volsung* (1876)¹⁰³ que ya indica lo que será uno de los problemas centrales del poema, el de la relación entre la cosa y su representación: “And the craft that createth a semblance”. La mención de la semejanza en relación con la práctica, con el craft, no es un dato menor si se tiene en cuenta que se trata de un yo lírico que piensa a un tigre y que pasa a reflexionar luego sobre el estatuto de ese tigre y por extensión sobre su propia práctica en tanto yo poeta:

Pienso en un tigre. La penumbra exalta
la vasta Biblioteca laboriosa
y parece alejar los anaqueles;
fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,

¹⁰³ *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* es un poema épico de 10.000 versos escritos por el poeta, novelista, traductor, diseñador textil y activista socialista inglés William Morris. El poema, como es evidente, retoma y recrea aspectos de la *Volsung Saga* y la *Elder Edda* relacionados con el héroe Sigmund y su hijo Sigurd, personajes de la mitología nórdica.

él irá por su selva y su mañana
y marcará su rastro en la limosa
margen de un río cuyo nombre ignora
(En su mundo no hay nombres ni pasado
Ni porvenir, sólo un instante cierto.) (128)

El hecho de que el tigre surja, de que su génesis acontezca a partir de un hacer explícito el pensamiento del yo en la Biblioteca (así con mayúsculas) no es un dato menor. Por un lado, destaca el carácter creado del tigre, carácter que será constantemente aludido en el poema al cuestionarse el yo si existe o no la posibilidad de alcanzar al tigre que no está en el verso mediante el lenguaje. Por otro, marca una división en los espacios, como si la Biblioteca y el orden del pensamiento no pudieran condecirse con la selva del tigre quien en su andar “parece alejar los anaqueles”. Es decir, el tigre va por un lado y la Biblioteca, que para dar lugar al tigre parece tener que caer en penumbras, va por otro. Esta separación, además de retomar, con otros elementos, la separación que un cuento como “El Sur” ya hacía patente, esto es, la de un destino libresco, de las letras y otro cercano al de la acción y los antepasados militares (biografemas todos muy conocidos para detenernos en ellos y repetir más de lo mismo), introduce un cruce muy significativo de tiempos. El “pienso” que abre el verso está en presente pero el deambular del tigre está en futuro pues se trata de una proyección, de una construcción deseada. Ahora bien, y acá ya empezamos a observar que estas separaciones no son tan claras ni simples, hay un pequeño paréntesis que hace referencia al tigre y que también está en presente. Podría argumentarse y quizás con razón, que el paréntesis describe una característica del mundo del tigre, de la dimensión-tigre del poema, y por eso debe ir en presente. Pero también el deambular del tigre por la selva es parte de la descripción de la dimensión-tigre como supuestamente

diferente a la dimensión pienso-en-la-Biblioteca y sin embargo esos verbos están en futuro. ¿Qué acontece aquí? ¿Qué ocurre en ese paréntesis que complica el poema y ayuda a repensar el gesto de autor del yo? Permítaseme aventurar una primera respuesta: el paréntesis conecta, al postular el instante y su presencia cierta, esto es, su mostración como verdad, para retomar a Nancy, la dimensión-tigre del poema con la dimensión pienso-en-la-Biblioteca. Y esto para hacer de ambas una dimensión en la que se piensa el pensar-sobre-la-Biblioteca-en-un-tigre. Esto no quiere decir que el yo lírico Borges esté montado sobre un tigre dentro de una biblioteca, sino más bien que el instante cierto, sin nombres ni porvenir ni pasado, es decir, sin una representación en tanto sentido preciso y legible por fuera de la presencia, es lo que se está mostrando (¿cómo un tigre agazapado?) en el “pienso” que abre el poema y que es un volver sobre el sí de la enunciación como potencia de significar, como fondo y exceso visual que permite los recortes de lo visible particular.

Parece difícil aceptar esta lectura en un poema que hacia el final de la primera estrofa explica que se trata de un sueño: “Desde esta casa de un remoto puerto/ de América del Sur, te sigo y sueño,/ Oh tigre de las márgenes del Ganges” y que al comienzo de la segunda agrega: “Cunde la tarde en mi alma y reflexiono/ que el tigre vocativo de mi verso/ es un tigre de símbolos y sombras,/ Una serie de tropos literarios/ y de memorias de la enciclopedia” (128). De este modo, el primer tigre, la supuesta separación de espacios y la complejidad del paréntesis que mezclaba los tiempos y unía el pienso del yo de la Biblioteca con el instante cierto del tigre, deben enfrentarse con la retórica, con los *topoi* mnemotécnicos que destaca Agamben como opuestos al *topos* de los *topoi* que los trovadores provenzales del siglo XII buscaban alcanzar para de ese modo convertir en experiencia el propio tener lugar del lenguaje, es decir, para tratar de vivir ese *archi topos* sobre cuyo fondo los demás se recortan, y que es el acontecimiento del

lenguaje como experiencia fundamental. El poema de Borges y el yo lírico poeta que en él aparece, presenta un gesto de autor que, sin llegar a un nivel de radicalidad formal muy alta, como sí ocurre en Gelman, intenta mostrarse en su intento por captar ese acontecimiento del lenguaje, ese fondo de la imagen que es a la vez una presencia que se retrae como sugiere Nancy, es decir, un instante, pero un instante cierto, un impalpable. De hecho, la decepción o, al menos la sorpresa, que por momentos parece más bien un aplomo, del yo al revelar que el tigre que ha apostrofado es un juego de símbolos y convenciones retóricas se produce en un verso que al igual que el “pienso” de la primera estrofa remite a la enunciación, vuelve sobre ella: “reflexiono”. Esta insistencia en reflexionar sobre los límites del tigre es en cierto modo un reflexionar sobre el pensar al tigre, una reflexión sobre la propia reflexión, sobre la propia práctica y sobre la propia presentación de la enunciación en tanto instante cierto frente al instante, ahora incierto por su carácter retórico, del tigre.

Sin embargo, el yo que piensa y que reflexiona, y que pretende delimitar su voz en la especificidad de una casa en un puerto de América del Sur, esto es en una especie de biografema relacionado con Buenos Aires, insiste con recobrar el instante cierto del tigre, su presencia por fuera de la representación simbólica o retórica. Para eso, y poco después de haber hablado de las figuras retóricas, compara ese tigre literario con el “tigre fatal, la aciaga joya/ que, bajo el sol o la diversa luna/ va cumpliendo en Sumatra o en Bengala/ su rutina de amor, de ocio y de muerte”(128). Pero esa comparación, no obstante, es de inmediato interrumpida como igual de inválida, y dicha interrupción es curiosa porque se produce mediante una fecha:

Al tigre de los símbolos he opuesto
el verdadero, el de caliente sangre,
el que diezma la tribu de los búfalos

y hoy, 3 de agosto del 59,
alarga en la pradera una pausada
sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
y de conjeturar su circunstancia
lo hace ficción del arte y no criatura
viviente de las que andan por la tierra. (129)

Lo primero que llama la atención es la ingenuidad con que el yo cree haber contrapuesto al tigre de los símbolos de la primera estrofa al tigre real, fatal, que deambula por Bengala o Sumatra, solo por mencionar que el primero era un símbolo y por especificar para el segundo una geografía particular. Y, sin embargo, esto no es menor, porque también el acto de pensar al tigre, de reflexionar sobre el pensar al tigre, está fechado. Ahora bien, esta fecha no parece funcionar del mismo modo que las circunstancias geográficas del segundo tigre, de la “aciaga joya” de “sangre caliente”, en primera instancia porque afecta al momento de reflexionar sobre el pensar al tigre, y, en estrecha relación con esto, porque pretende fechar el momento del nombrar y no de aquello nombrado. Claro que nos encontramos en el ámbito de un poema, bastante legible por cierto, en el que el yo que piensa también podría padecer la suerte del tigre y ser considerado una figura retórica. No obstante, y si bien hay algo de eso, puesto que la representación no ha desaparecido, la figura del yo, con el gesto de fechar, subraya su propio gesto de autor en tanto enunciación singular, específica y también en tanto exceso visual respecto al tigre, esto es, en tanto fondo que hace presente, de modo muy sutil como la sombra que el tigre alarga en la pradera, ese momento donde ya no adquieren visibilidad exclusivamente el símbolo tigre, la idea abstracta o representación concreta, sino también el atisbo de una pura potencia de significar que

no se deja aprehender del todo pero que tampoco desaparece, como lo impalpable de Nancy. De hecho, el final del poema confirma esta reflexión:

Un tercer tigre buscaremos. Éste
será como los otros una forma
de mi sueño, un sistema de palabras
humanas y no el tigre vertebrado
que, más allá de las mitologías,
pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
me impone esta aventura indefinida,
insensata y antigua, y persevero
en buscar por el tiempo de la tarde
el otro tigre, el que no está en el verso. (129)

La insistencia del yo en buscar al tigre que no está en el verso repite el problema de las otras estrofas y, en cierto modo, lo vuelve interminable: cada nuevo tigre que se busque en el poema estará condenado a una diferencia insalvable por ser parte de un sistema de palabras. Y aun así la insistencia del yo lírico pone de manifiesto que la distancia que se trata de salvar en el poema no es la del alcance inmediato del tigre sino la que separa la mediación inmediata del lenguaje, como la llama Agamben en “La idea del lenguaje”, de la preexistencia y la anonimia de la función significante que “constituye el presupuesto que anticipa ya siempre al hombre hablante y con respecto al cual no parece haber salida” (*La potencia del pensamiento* 39). Porque para Agamben si toda palabra humana presupusiera ya siempre otra y, por ende, el poder presuponiente no tuviera fin, no podría haber experiencia de los límites del lenguaje. Asimismo, sugiere que un lenguaje perfecto sin homonimia y en el que todos los signos fueran unívocos,

sería un lenguaje sin ideas, algo que Borges, a su modo, había ya explorado en “Funes el memorioso”. Para Agamben el lenguaje, en tanto que media para el ser humano toda cosa y todo conocimiento, es él mismo inmediato: “El hombre [sic] hablante no puede alcanzar nada inmediato –excepto el lenguaje mismo, excepto la mediación misma–”. Y si semejante mediación inmediata es importante es porque constituye para el ser humano “la única posibilidad de alcanzar un principio liberado de todo presupuesto, incluso de la presuposición de sí mismo” (40).¹⁰⁴ De este modo, lo que el poema de Borges retoma en su insistencia en mostrar su reflexión sobre el tigre y sobre el pensar al tigre desde el lenguaje, es la posibilidad de mostrar, aunque no sea más que de modo parcial y sutil, un lenguaje que, para seguir con Agamben, “dice los presupuestos como presupuestos” y de este modo alcanza el principio liberado de sus propios presupuestos, no-presuponible y no-presupuesto, dinámico sin duda pero no necesariamente nihilista. Y esto Borges lo hace en un poema en el que su gesto de autor se refuerza en ese reflexionar y se tensiona con los datos que la fecha y la mención de Buenos Aires agregan y que no funcionan ya exclusivamente como biografemas entramados sino como marcas que remiten a la propia enunciación y a los límites desde la cual, como la imagen en tanto fondo según Nancy, se pueden crear o no otras proyecciones más concretas del gesto de autor.

Este volver sobre la propia práctica, este reflexionar sobre los límites del lenguaje y la representación en relación a la figura de autor es una constante en Borges quien en algunos poemas parece más propenso a trabajar los límites desde la queja, desde la imposibilidad de traspasarlos y en otros parece dispuesto a resaltar el verso como capaz de dar cuenta de las

¹⁰⁴ Agamben concluye su ensayo diciendo que ninguna verdadera comunidad humana puede surgir sobre la base de un presupuesto. Lo que une a los humanos entre sí “no es ni una naturaleza ni una voz divina ni la común prisión en el lenguaje significante, sino la visión del lenguaje mismo y, por lo tanto, la experiencia de sus límites, de su *fin*. Verdadera comunidad es solo una comunidad no presupuesta. La pura exposición filosófica no puede ser por lo tanto exposición de las propias ideas sobre el lenguaje o sobre el mundo, sino exposición de la *idea del lenguaje*” (41). Y recuérdese la estrecha relación que Agamben, en su séptima jornada de *El lenguaje y la muerte*, establece entre la poesía y la filosofía, como expliqué en detalle en el marco teórico.

cosas.¹⁰⁵ Por lo general, sin embargo, ambas situaciones aparecen juntas y en muchos casos la imposibilidad de traspasar los límites aparece ligada, como en “El otro tigre”, al problema de la identidad del yo, de su gesto de autor.

En “Mateo, XXV, 30” incluido en *El otro, el mismo* (1964) pero publicado en *La Nación* en 1953 y fechado de ese modo, encontramos una contraposición entre un fragmento de la parábola de los talentos (“And throw this useless servant into the darkness outside, where there will be wailing and grinding of teeth”) y las reflexiones de un yo lírico que, mientras deambula por la zona de Constitución en Buenos Aires, confiesa que “(...) Desde el invisible horizonte/ y desde el centro de mi ser, una voz infinita / dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,/ que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)” (182). Lo que sigue es una larga enumeración en la que esta supuesta voz infinita, a la manera del mercader que reparte sus monedas con cada uno de sus sirvientes en la parábola bíblica, le recuerda al yo lírico todo lo que se le ha dado. La enumeración incluye referencias literarias (Balzac y la *Saga de Grettir*) y biografemas específicos como “la carga de Junín en tu sangre” en referencia al pasado militar del bisabuelo de Borges. Hacia el final, y una vez enumeradas todas las cosas, positivas o negativas que se le ha dado al yo, la voz infinita concluye:

En vano te hemos prodigado el océano,
en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
has gastado los años y te han gastado,
y todavía no has escrito el poema. (182)

¹⁰⁵ Si bien el primer grupo de poemas prevalece y me parece, en su constante señalar los límites del lenguaje más interesante que el segundo grupo, un ejemplo de este último caso lo encontramos en “Una rosa y Milton” de *El otro, el mismo* donde el yo lírico declara que de todas las rosas que se han perdido en el tiempo “quiero que una se salve del olvido, / una sin marca o signo entre las cosas/ que fueron” (*Obra poética* 200) y agrega en ese mismo poema: “(...) El destino me depara/ ese don de nombrar por vez primera/ esa flor silenciosa” (200). Así el verso es aceptado como no problemático y como capaz de salvar a la rosa del olvido o la indiferencia.

El poema, a simple vista, no trata de negar la posibilidad de distinguir al yo, asociado con un Borges que camina por Constitución y que es identificado a partir del biografema de la batalla de Junín, de otros yo, como la voz infinita o el propio Walt Whitman. Lo que el poema vuelve a poner de manifiesto es la potencialidad de cierta negatividad, de cierto límite o cierto reverso. En otras palabras, las señas identitarias están visibles, son, en cierto modo, legibles y, aun así, no parecen manifestar la metonimia del gesto de autor por excelencia: el poema y la autoridad sobre el mismo, la autoría. Borges, el yo Borges, pese a todo lo que se le ha dado es incapaz de escribir el poema. Acá comienzan a tensionarse las (i)legibilidades del gesto de autor porque en definitiva el yo Borges ha escrito o, mejor dicho, está enunciando lo que se lee como un poema. Es decir, tenemos un poema que remite a su propia enunciación (enunciación que no puede escapar del problema de dar cuenta de la cosa mediante la palabra, como lo pone de manifiesto el paréntesis) y que enuncia sin embargo una imposibilidad, es decir que niega la posibilidad de otra enunciación que dé lugar a otro poema. Pero al igual que ocurre con “El otro tigre”, la insistencia en mostrar los límites es suficiente para escribir, para enunciar, si no el poema de la voz infinita, al menos su imposibilidad. Y es esta imposibilidad la que termina remarcando la especificidad del yo, es decir, termina por hacer lo que el supuesto poema de la voz infinita, de ese centro de mi ser que se postula como intraducible, debía hacer, es decir, zanjar la brecha entre las cosas y las palabras. Esto no quiere decir que Borges solucione el problema de la representación frente a una presentación inmediata de las cosas pero sí muestra que el gesto de autor se construye también en el punto donde debería desaparecer: en los propios límites que al ser mostrados permiten una rearticulación diferente.

Esta insistencia en mostrar los límites, ese intento por mostrar el fondo de la imagen (lo que en verdad le da su carácter distintivo, para seguir a Nancy, o que le confiere al exceso su

visualidad, sin por eso resignarse a un metalenguaje o lo indecible aunque sin ignorar sus amenazas en tanto presupuestos) aparece también en el poema “Cosas” de *El oro de los tigres*. Una vez más encontramos una enumeración pero en cierto modo se trata de una enumeración negativa, en el sentido de que lo que se resalta es precisamente aquello que no se puede percibir, esto es, aquello que solo, en el mejor de los casos, se puede pensar o enunciar: “El espejo que no repite a nadie/ cuando la casa se ha quedado sola./ (...) / La letra inversa en el papel secante/ Lo que no puede ser./ El otro cuerno del unicornio. El Ser que es Tres y es Uno./ El disco triangular” (358). Si bien es cierto que las cosas que el yo lírico menciona son de diversa índole, pues no se puede comparar a un espejo con un unicornio ni con un disco triangular, en tanto derivas referenciales y nivel de “realidad”, es importante insistir en la necesidad del yo de trabajar con esos reversos, los cuales también afectan algunos de los biografemas más conocidos: “El eco de los cascos de la carga/ de Junín, que de algún eterno modo/ no ha cesado y es parte de la trama” y que concluyen con los ilustres antepasados y la mención de uno de los pensadores más citados por Borges en textos y entrevistas: “La bala que mató a Francisco Borges./ El otro lado del tapiz. Las cosas/ que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley” (358). Borges inscribe su gesto de autor en la tensión de la trama de biografemas que, si bien no ha cesado del todo, como sugieren la evocación de la batalla de Junín tan cara a la historia familiar o la referencia a la muerte del bisabuelo paterno, debe ahora ser mostrada desde sus límites como aquello que no puede articularse del todo ya que no puede pensarse más que en su negación o en su suspensión, esto es, en la visualidad de un exceso que todavía se muestra (no es invisible) pero sin adquirir una representación concreta. Claro que esto siempre se trabaja desde la tensión de las dos (i)legibilidades que cruzan el gesto de autor. Pero en este caso en concreto, la mención del bisabuelo y de la batalla de Junín ya no responden, como vimos en las secciones anteriores, a una

serie de figuras o gestos de autor que, basadas en esos biografemas entramados, resaltaban la importancia de Buenos Aires o del recuerdo de Buenos Aires para afirmar la voz poética o subrayaban la oscilación entre el yo anhelante de otros destinos y el resignado frente a su práctica. Ahora lo que se subraya es más bien el límite de todo entramado y de todo biografema, su posibilidad de trabajar desde el lenguaje y en el lenguaje como presupuesto y potencia. En otras palabras, en los poemas de las secciones anteriores, si bien encontramos discordancias y tensiones, pues la trama es, como indica Ricœur, una concordancia discordante, no encontramos un trabajo con el límite de la enunciación y del lenguaje para significar. En aquellos poemas la enunciación por lo general estaba asumida y la tensión ocurría en el nivel de los enunciados que ese yo construía (y a partir de los cuales también construía su gesto de autor entramado). Ahora, aun cuando la enunciación y el gesto de autor no desaparezcan, encontramos una segunda (i)legibilidad que lo que marca precisamente es el carácter problemático de toda enunciación aunque sin anular por eso el gesto de autor. Es como si el yo de Borges en estos otros poemas (poemas que conviven en los mismos libros con aquellos que subrayan con mayor insistencia la otra (i)legibilidad) se preocupara más por mostrar su gesto de autor en ese tener lugar del lenguaje como presupuesto que, en tanto trabajado desde su carácter de presupuesto, se cuestiona y puede dar cuenta del fondo mismo a partir del cual se establecen los vínculos entre diversas visibilidades e invisibilidades, esas del orden de lo que Didi-Huberman llama lo legible. En otros términos, el gesto de autor de Borges intenta mostrar (aunque siempre bajo la amenaza de caer en un régimen mimético de lo completamente articulado o en un régimen de lo invisible) que ese mantener en su existencia las cosas en las que nadie piensa le compete al lenguaje (del que la asunción de la propia enunciación parece ser una metonimia). Y le compete al lenguaje en tanto mediación inmediata potencial. En este sentido, el lenguaje supera al Dios de Berkeley ya que no

se trata de un metalenguaje o principio metafísico fijo sino más bien del fondo de posibilidad (el presupuesto no-presuponible), el exceso visual, que funda un gesto de autor potencial y dinámico sobre el que, y en relación con el cual, se tensan los otros gestos más visibles de los enunciados y la proyección de los biografemas propios en otros y en una trama.

Hay otros poemas en los que Borges menciona esta problemática en relación con una enumeración negativa de las cosas, en las que se destaca su reverso o se cuestionan los límites de la representación para destacar ese fondo contra el que la representación se recorta y que la representación en tanto distancia también ayuda a perfilar. Por ejemplo, en el poema titulado “Cambridge” de *Elogio de la sombra* (1969) el yo describe, en el marco de un viaje que el Borges de carne y hueso realizó por esa ciudad estadounidense, sus caminatas por la ciudad, sus impresiones sobre las etimologías de ciertos nombres, del paisaje y principalmente una extensa reflexión sobre el día de la semana en la que está llevando a cabo la caminata. Lo interesante, y sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un poema bastante narrativo, es que al final el yo lírico concluye que su caminata no está en el tiempo sucesivo “sino en los reinos espectrales de la memoria./ Como en los sueños/ detrás de las altas puertas no hay nada,/ ni siquiera el vacío” y agrega, para concluir, una reflexión sobre las cosas en general: “Anverso sin reverso,/ moneda de una sola cara, las cosas./ Esas miserias son los bienes/ que el precipitado tiempo nos deja./ Somos nuestra memoria,/ somos ese quimérico museo de formas inconstantes,/ ese montón de espejos rotos” (301). Quizás ningún otro poema patentiza tan claramente las diversas tensiones que cruzan los poemas de Borges y las (i)legibilidades del gesto de autor. Puesto que si bien se niega la posibilidad de que la caminata sea real (pese a estar basada en un viaje real o, al menos, exterior al poema) no necesariamente se niegan las cosas sino que se destaca su problemática presencia, entre tanto anverso sin reverso (¿y qué mejor imagen para definir, siguiendo a Nancy,

lo distintivo de la imagen?) y que en cierto modo le hemos robado al tiempo. Pero ese robo, requiere de la capacidad de la memoria para recordar esas cosas y funda esa capacidad en formas inconstantes y espejos rotos, es decir, a partir del trabajo desde los límites, o de los presupuestos del lenguaje asumidos como tal y de ese modo vueltos potenciales.

Quizás el siguiente ejemplo, “Mis libros” publicado en *La rosa profunda* (1975) pueda ayudar a entender este último punto: “Mis libros (que no saben que yo existo)/ son tan parte de mí como este rostro/ de sienes grises y de grises ojos/ que vanamente busco en los cristales/ y que recorro con la mano cóncava” (428). Este comienzo marca tres cosas a la vez: primero, una distinción entre Borges y sus libros (unos no saben de la existencia del otro), entre el sujeto y los objetos; segundo, subraya la otredad como parte del sí mismo (los libros son parte del rostro), es decir, cuestiona la primera marca, cuestiona cierto privilegio del sujeto sobre los objetos; y tercero, reconoce que el rostro, aun cuando pueda ser recorrido por la mano cóncava, no existe ni posee una existencia problemática como si se pudiera tocar parcialmente y no en la totalidad, cuestionable desde un punto de vista lacaniano, del espejo. Por supuesto que ese buscar en vano el rostro puede leerse exclusivamente como una alusión a la ceguera en cuyo caso todo se explicaría más fácilmente. Pero quisiera dejarlo en esa ambigüedad de sentido, porque creo que lo que esta relación compleja con el rostro marca, más allá de la posible alusión a la ceguera, es un cuestionamiento de las dos posibilidades previas. Los libros y el yo lírico difieren en tanto sujeto y objetos y, sin embargo, se establece una relación para configurar el rostro. Pero, finalmente, ese rostro, ese fondo en común que debería unirlos, o bien no aparece, o es seriamente cuestionado. Veamos, antes de proseguir con el análisis, el final del poema:

No sin alguna lógica amargura
pienso que las palabras esenciales

que me expresan están en esas hojas
que no saben quién soy, no en las que he escrito.
Mejor así. Las voces de los muertos
me dirán para siempre. (428)

Borges vuelve aquí, en parte, a lo que vimos en la sección anterior del capítulo: la presencia de la muerte en el proyecto autofigurativo, su necesidad como límite pero también como marca, como voz. Es interesante notar que los libros del comienzo del poema no son los libros escritos por el propio yo sino los de los otros. Ahora bien, hay también una necesidad de destacar las palabras, el lenguaje, como capaces de expresar al yo. En este sentido, la enunciación, aunque ajena, sigue operando en su pura potencia de significar. O, mejor dicho, la enunciación al ser presentada en esa tensión entre propia y ajena (porque al fin y al cabo se trata de un poema sobre la propia identidad construida por múltiples enunciaciones ajenas pero cuya mención es realizada por el yo desde su enunciación) vuelve a retomar los límites y la conexión entre lenguaje y muerte pero, para, desde ellos, lograr presentarse, lograr figurarse.

Quisiera concluir con algunos comentarios sobre el poema, bastante cercano a la prosa, “The unending gift” que, como “Cambridge”, también fue publicado en *Elogio de la sombra* y que, como aquel poema, también tiene como escenario New England. El poema comienza: “Un pintor nos prometió un cuadro” e inmediatamente el yo confiesa que en New England se ha enterado de que ese pintor ha muerto. Tras exponer las sensaciones que la pérdida le produce, sensaciones del estilo de la vida es como un sueño breve, y tras detenerse en el valor casi imposible y contingente de la promesa humana (“Sólo los dioses pueden prometer, porque son inmortales”), el yo confiesa:

Pensé en un lugar prefijado que la tela no ocupará.

Pensé después: si estuviera ahí, sería con el tiempo una cosa más, una cosa, una de las vanidades o hábitos de la casa; ahora es ilimitada, incesante, capaz de cualquier forma y cualquier color y no atada a ninguno.

Existe de algún modo. Vivirá y crecerá como una música y estará conmigo hasta el fin.

Gracias, Jorge Larco.¹⁰⁶

(También los hombres pueden prometer, porque en la promesa hay algo inmortal).

(*Obra poética* 304)

En este caso Borges hace explícito el mecanismo o, al menos, reflexiona sobre el carácter potencial del lenguaje (a partir de una traslación de la palabra a la obra de arte plástico, a la imagen prometida) por una vía distinta a la de la enumeración negativa. El hecho de que la obra de arte prometida se distinga de las otras cosas en tanto capaz de cualquier forma frente a la regularización vanidosa del hábito es significativo porque pone de relieve una vez más la importancia de reflexionar y mostrar que esa presencia potencial, esa inminencia de una revelación que se produce justamente por no producirse, por quedarse tensionada entre la presencia y la representación, entre lo impensable y el acto u objeto concreto, es no solo el hecho estético. Es asimismo su cuestionamiento y la posibilidad de figurarse desde allí, de asumir esa potencialidad del gesto de autor. Además, y el detalle no es menor, la potencialidad de la obra prometida, no necesariamente elimina biografemas (el nombre del pintor amigo aparece y lo mismo las derivas biográficas del viaje a New England) y transforma a su vez la performatividad de la promesa humana que posee ahora algo de inmortal sin que esa inmortalidad implique un cierre metafísico o un exceso completamente inarticulable.

¹⁰⁶ Pintor y escenógrafo argentino (1897-1967) famoso por sus acuarelas y sus pinturas de carácter paisajístico.

De este modo, Borges parece por momentos sistematizar las imposibilidades del lenguaje en relación con las cosas y en relación a su ser asumido por la enunciación del yo, como si, al hacerlo, eso mitigara su carácter excesivo sin dejar por eso de llamar la atención sobre los límites y su, ¿paradójica?, potencialidad en tanto límites desde los cuales mostrar su gesto de autor. Lo sistemático, como suele ocurrir en Borges, se tensiona con su reverso, se vuelve asistemático pero no por eso menos importante para el proceso autofigurativo. Quizás esa sistematicidad aparente se deba a la necesidad de hacer de la posibilidad de trabajar desde los límites del lenguaje y de la presentación del yo, un último biografema. Dicho biografema, sin embargo y como vimos, no es igualmente legible porque lo que reclama, justamente, es la potencialidad de su propia ilegibilidad en tanto exceso visual o mediación inmediata. Este último biografema no implica una sucesión cronológica, no es el último de la sucesión. Si lo llamo así es para destacar, aun cuando no pueda desligarse por completo de la (i)legibilidad de la trama pues ambas modalidades del gesto de autor funcionan juntas, su carácter de fondo distintivo, de exceso visual, de pura potencia de significar (para retomar a Nancy, Didi-Huberman y Agamben). Fondo en relación con el cual se recortan los otros gestos de autor del yo y que, al trabajar desde la mostración de los presupuestos del lenguaje trata, con mayor o menor fortuna, de volver sus límites (los del lenguaje y los de la subjetividad del yo lírico) productivos para (des)marcarse como autor y como poesía lírica.

Como hemos visto a lo largo del capítulo, la autofiguración practicada por Borges presenta diversos vaivenes y contradicciones que lejos de eliminar la figura del autor subrayan su constante presencia. Así, un primer grupo de poema muestra cómo la autofiguración es llevada a cabo a partir de un contraste entre una Buenos Aires equivalente al yo poeta en tanto instancia enunciativa y otra que debe ser presentada como evocada para de ese modo afirmar la

preeminencia del yo poeta. Esta preeminencia adquiere diversos matices y presenta una serie de biografemas y figuras (el viejo ciego resignado a su propia práctica o el yo anhelante de otros destinos) que se tensionan entre sí pero que operan desde una enunciación fuertemente identificada como el “yo Borges” y de cuya capacidad para dar cuenta de los biografemas y para presentarse en diversos enunciados no se duda, al menos no de modo radical.

En una segunda parte, me detuve en algunos poemas en los que el yo proyecta los biografemas o su gesto de autor sobre los otros, a los cuales trata de incorporar al proceso autofigurativo aunque esta incorporación no está exenta de cierta preocupación ante lo que el otro tiene de otro y que no es fácilmente asimilable al sí mismo. Esta preocupación por dar cuenta del otro sin necesariamente eliminar cierta singularidad del gesto de autor “Borges” se da en el marco sobre diversas reflexiones sobre la muerte y sobre la capacidad o no del lenguaje (y de la enunciación del yo) para ficcionalizar al otro y de ese modo proyectarse en él.

Finalmente, en la última sección del capítulo comenté algunos textos en los que los biografemas no parecen conformar una figura y en los que el gesto de autor debe mostrarse desde una reflexión sobre los límites de la propia enunciación que es puesta en duda y que, sin embargo, termina por ser operativa a la *ipsidad* (Ricoeur) en lo que a la configuración del yo poético se refiere.

4.0 CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

César Fernández Moreno (1919-1985) nació en Chascomús, provincia de Buenos Aires y murió en París. Fue el hijo de uno de los poetas más conocidos de principios del siglo XX en Argentina, Baldomero Fernández Moreno, a quien sus poemas interpelan constantemente haciendo de la figura del padre uno de los biografemas centrales de su proyecto. También otros familiares como su madre, Dalmira López Osornio, su hermano Ariel, muerto a los diez años de edad cuando César sólo tenía dieciocho, sus hijas Inés y Muriel, y su última esposa Martha McGough aparecen en sus textos, pero con mucho menos frecuencia que el padre. Si bien Fernández Moreno comienza su actividad poética en la década del cuarenta, con volúmenes de corte más íntimo y neorrománticos como *Gallo ciego* (1940), es la publicación de los poemarios *Veinte años después* (1953), *Sentimientos* (1960) y, principalmente, *Argentino hasta la muerte* (1963) la que muestra el carácter innovador de su poesía y constituye quizás el núcleo central de su obra. El resto de la obra publicada en vida incluye, entre otros libros de poesía, *Los aeropuertos* (1967), *Ambages* (1972), *Con ambages* (1976) *Buenos Aires me vas a matar. 15 poemas largos a modo de autobiografía* (1977). En 1982 publicó *Sentimientos completos* (1982), volumen que reúne gran parte de su obra poética y que fue el volumen de referencia sobre su obra hasta la publicación de la *Obra poética* en dos volúmenes editada por Jorge Fondebrider en 1999.

Vale agregar que además de poeta César Fernández Moreno escribió cuentos y, principalmente, ensayos literarios. Desde introducciones a la obra de Borges, de Macedonio

Fernández y de su propio padre Baldomero, pasando por los volúmenes *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea* (1967) y *¿Poetizar o politizar?* (1973), la obra ensayística de Fernández Moreno cubre varios campos y permite explicar su propia pertinencia como escritor en el sistema literario argentino.

Además de escritor y doctor en literatura por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, París III (1984), Fernández Moreno era escribano y abogado, profesiones que aparecen parodiadas en más de una ocasión en su poesía, y trabajó también como funcionario de la UNESCO desde mediados de los sesenta, trabajo que lo llevó a vivir por varios años en París y en La Habana, y a partir del cual compilaría uno de los volúmenes más importantes sobre la literatura latinoamericana: *América Latina en su literatura* (1972). Dicho proyecto, traducido a varias lenguas como el inglés, el francés y al portugués, incluye ensayos de prestigiosos críticos y escritores como Rodríguez Monegal, Sarduy, Jitrik, Saer, y Lezama Lima, entre muchos otros.

En este capítulo me centraré en la poesía publicada desde mediados de los cincuenta con la excepción de los volúmenes sobre los ambages que no trabajaré. Iniciaré el análisis con una sección en la que la figura de autor aparece entramada en biografemas que remiten a lugares íntimos que son contrapuestos a lugares públicos para pasar en la segunda subsección a mostrar cómo diversos biografemas dan cuenta de una figura de autor móvil siempre en tránsito y en una relación compleja con el espacio por el que deambula.

En la segunda parte del capítulo, analizaré poemas en los que el yo da cuenta de su figura de autor en relación con familiares y en particular la figura del padre, Baldomero. Me centraré entonces en el libro *Conversaciones con el viejo* que César dejó terminado en los ochenta pero que no se publicaría íntegro hasta después de su muerte en 1999 en el segundo volumen de la *Obra poética*. Lo que me interesa ver es cómo la figura de autor se construye no solo mediante la

proyección de biografemas propios en los demás sino y sobre todo al presentarse como muerto frente al padre a partir de la renuncia a un lugar de enunciación estable.

Por último, cerraré el capítulo con una reflexión sobre la figura de autor que se crea por fuera del entramado de biografemas y en poemas en los que la reflexión sobre la propia práctica poética, sus alcances y límites, se produce en relación a la presencia violenta del tiempo y desde la ironía como potencialidad para hacerle frente y mantenerse en su gesto de autor.

4.1 DE LA INTIMIDAD DEL AEROPUERTO AL ARGENTINO DE VUELTA: EL AUTOR EN TRÁNSITO

César Fernández Moreno es un caso peculiar en la poesía argentina por varias razones. Primero porque junto a su labor poética se destacan su rol como ensayista y de agregado cultural para la Unesco, lo que pone a la práctica de su poesía en diálogo con la teorización y reorganización de diversas tradiciones tanto argentinas en particular como latinoamericanas en general. Sus diversos libros de ensayos, entre los que vale destacar *La realidad y los papeles*, *¿Poetizar o politizar?* y su rol como autor y compilador de *América Latina en su literatura*, dan cuenta de esto. Segundo porque algunos de sus libros de los cincuenta anticipan una poesía coloquial más visible en décadas posteriores. Por otra parte, sin embargo, César Fernández Moreno presenta un proyecto de autfiguración muy explícito, esto es, reconoce abiertamente la dimensión autobiográfica de su poesía lo cual, lejos de minimizar la tarea crítica, la hace aún más necesaria puesto que en ese asumirse autobiográfico de muchos de los textos no hay menos contradicciones que en los proyectos de Borges y Gelman. Y, por último, su proyecto es peculiar porque se presenta en constante tensión con la figura de su padre, Baldomero Fernández Moreno,

también poeta y bastante conocido en los inicios del siglo XX, en un caso de enfrentamiento muy particular que además de la “culpa” del yo que trata desmarcarse del padre poeta supone una aceptación de la autoanulación como posibilidad identitaria y enunciativa.

La crítica ha señalado la presencia de lo autobiográfico, la relación entre los poemas y los ensayos y ha destacado asimismo el uso de la irreverencia y del humor para lograr un lenguaje coloquial diferente al de algunas vanguardias creacionistas de corte autónomo.¹⁰⁷ Blanco indica que muchos de los cambios introducidos en las diversas versiones de los poemas y en la posición de los mismos en el corpus de la obra general “se subsumen en la operatoria de estrechar los límites entre poesía y vida hasta el punto de su con-fusión total” (39) y señala también el cambio que se produce tras los primeros poemarios de la década del cuarenta¹⁰⁸ en lo que a la concepción de lo poético se refiere. Se trata, según la estudiosa, de una nueva poética surgida a partir de libros como *Veinte años después* (1953) y *Sentimientos* (1960), y profundizada en los siguientes poemarios. En dicha poética

la mirada irónica, burlona, lúdica, invade la antigua voz y, del juego de contrastación entre ambas, emerge el desplazamiento. El discurso se dialogiza, la métrica y la rima dejan lugar al juego conceptista barroco que, a través del poliptoton, el calambur, la paradoja y la hipálage, entre otros recursos, dan cuenta

¹⁰⁷ Al respecto explica Blanco, en el trabajo más reciente sobre C. Fernández Moreno, que “con su escritura en prosa, el poeta construye un sólido sistema blindado que casi no encuentra resquicio desde el cual ser rebatido. Toda ella converge hacia la proposición y legitimación de un paradigma que se concreta, con mayores o menores aciertos, en su poesía” (38). Para una visión más general de la relación entre ensayo y texto poético y de la recepción de las ideas de Fernández Moreno puede verse la bio-bibliografía establecida por Fondebrider en su edición en dos tomos de la *Obra Poética*.

¹⁰⁸ Los poemarios son *Gallo ciego* (1940), *El alegre ciprés* (1941) y *La palma de la mano* (1942).

del procesamiento irreverente de la tradición efectuado por una escritura que pretende ensanchar los límites del poema. (45)¹⁰⁹

Cabe preguntarse entonces por el lugar del sujeto lírico en una poética tan propensa a la desacralización del lenguaje y de una intimidad que, en muchas ocasiones, sin embargo reclama cierta visibilidad.¹¹⁰ ¿Cómo leer el gesto de autor de un yo que parece desdeñar cualquier distinción que el asumirse autor pueda entrañar y que, sin embargo, satura sus poemas con referencias a su propia familia, sus amigos y con reflexiones sobre su accionar escritural?

Una posible respuesta, respuesta que no puede ser total si entendemos que el autor es un gesto que remite a la propia práctica y a la vez a un exceso de la misma, es la que proporciona Blanco. Para esta crítica la imagen del yo escritor que se forja en los versos muestra que el poeta si bien es distinto al común de la gente no por eso alcanza ningún grado de excelencia. Si su mirada termina siendo singular “no es porque sea capaz de atisbar lo que otros no (una realidad detrás del mundo perceptible), sino simplemente porque esa mirada está regida por el asombro ante lo cotidiano; esta mirada se concentra en dar ella misma otra dimensión a las cosas de este mundo a través de la invención” (71). De este modo el gesto de Fernández Moreno no abandona cierta peculiaridad en tanto poeta pero transforma el *modus operandi*: de dar cuenta de aquello único a lo que pocos acceden se trata de dar cuenta del asombro que produce la realidad en su

¹⁰⁹ Julio Ortega, por su parte, señala que a partir de *Sentimientos* la poesía de Fernández Moreno “revelará el mecanicismo espectral que convierte a la voluntad oral del poema, a su sencillez básica, en un hecho verbal polivalente donde aparecen, por un lado, el lirismo que se autocuestiona, la ternura ironizada, la experiencia que se rehúsa agravar relativizándola en el tiempo; y por otro lado, la delgada y penetrante angustia, la leve insinuación del absurdo, las amargas paradojas de la soledad” (“Nota sobre Fernández Moreno” 246).

¹¹⁰ Una vez más resultan interesantes las palabras de Ortega para quien “el giro de una poesía inmediata hacia una poesía indirecta o deducida –y por eso mismo más profundamente directa– define el estilo del autor” (“Nota sobre Fernández Moreno” 246). Si bien preferiría no hablar de estilo y mucho menos de una única característica para definir un gran número de poemarios, sí me parece relevante señalar que el proceso de autofiguración del yo es trabajado a partir del paso de lo inmediato a lo directo y viceversa.

manifestación cotidiana sin que la poesía pueda considerarse estrictamente hablando como una parte de la realidad sino como una manera de dar cuenta de ella.¹¹¹

Si bien concuerdo con algunas de las ideas de Blanco o Fondebrider, quisiera leer la figura de autor que los poemas producen, aun cuando pretendan cancelarla o disminuir su importancia, a partir del movimiento y la oscilación entre lugares. Quizás un buen punto de partida lo constituya el poema “Por qué respiro” de *Sentimientos*¹¹²:

eras una membrana deliciosa y porosa

que deja pasar hacia mí

las mejores partes del mundo

soy como un exiliado

¹¹¹ En su introducción a la *Obra poética* completa, Jorge Fondebrider retoma la caracterización de poesía existencial mencionada por Fernández Moreno para su propia poética en *La realidad y los papeles*, y señala, como rasgos fundamentales de dicha caracterización, la libertad interior, la libertad exterior, la expresión de la existencia con signo positivo, lo cotidiano como objeto poético, la movilidad de la poesía entre los diversos medios de expresión, y la expansión. Si bien algunos de estos puntos no requieren mayor explicación, es necesario notar que la libertad interior implica que “la poesía no es concebida como una parte de la realidad, sino como un enfoque de esa realidad; en consecuencia, ninguno de los factores que integran la vida psicofísica del hombre tiene vedada su actuación en la creación poética; la exhibición del tema se realiza por cualquier medio y desde cualquier ángulo” (Fondebrider xiii). La libertad exterior, en cambio, remite a la experimentación con diversos metros, ritmos y con el verso libre mientras que la expansión da cuenta de esa faceta de la poesía existencial que incorpora abiertamente los hechos que acontecen en diversas partes del mundo aunque, en este caso, específicamente en Argentina.

¹¹² El poemario fue publicado originariamente por Emecé en 1960 e incluido luego en la versión de *Sentimientos completos* publicada por Ediciones de la Flor en 1982. No me interesa rastrear aquí las diversas variantes de ordenación de los textos sino que prefiero leerlos en relación al ordenamiento que Fondebrider e Inés Fernández Moreno realizaron para la publicación, en Perfil, de la *Obra poética* en dos volúmenes donde *Sentimientos completos* incluye *Veinte años después* (1953), *Argentino hasta la muerte* (1963), *Sentimientos* (1960) y *Los aeropuertos* (1967). Como se nota la edición de la *Obra poética* invierte la temporalidad en cuanto a la publicación al colocar primero *Argentino hasta la muerte* y luego *Sentimientos*. Esto se debe que en dicha edición Fondebrider e Inés Fernández Moreno siguieron las indicaciones del propio César o de algunos de sus documentos. De hecho, en un texto titulado “Jundamento”, que funciona como un prólogo de *Sentimientos completos* y que lleva como fecha 1981, César explica el cambio en los siguientes términos: “En esta reedición *Argentino hasta la muerte* pasa a tomar plaza antes que *Sentimientos*, ya que ello conviene a la estructura autobiográfica, por no decir novelística y hasta folletinesca que he querido dar o reconocer a la acción de este libro global” (*Obra poética* I 30). Además de recopilar los diversos textos, Fondebrider anota algunas de las variantes significativas tanto en lo que concierne al contenido de los poemas como al orden de los mismos y de los libros. El/la lector/a interesado/a puede consultar tanto la introducción como la bio-bibliografía de Fondebrider o las diversas notas a los poemas. Aquí insisto no me encargaré de dichas variantes a menos que alguno de los cambios de contenido sea especialmente significativo para el proceso de autofiguración.

que entre la ajena multitud
te encuentra de su tierra

como si viviera en otro planeta
y sólo tu presencia
hiciera visibles a sus habitantes

habla mi boca porque tu oído
mi corazón golpea porque el tuyo
y si respiro

es porque estás respirando en mi mano (*Obra poética* I 214)

Como se puede observar el apóstrofe del poema es ambiguo. No se puede saber a ciencia cierta qué o quién es ese tú al que los verbos en segunda persona aluden constantemente. Quizás se podría pensar en un tú humano, en un tú amante (por lo demás bastante común en muchos de los poemas de Fernández Moreno) puesto que hay descripciones físicas específicas al final como la presencia de manos, oídos y corazón. Pero los primeros versos complican bastante esta interpretación al describir al tú como una membrana porosa. Quizás podría tratarse de una referencia a un estado prematuro del tú, algo así como un periodo de gestación prenatal en el que las conexiones entre dos organismos son, evidentemente más porosas. De allí quizás que el único verso que aparece en pasado sea el “eras” que abre el poema. Es cierto, sin embargo, que podría quizás tratarse, aunque no pueda demostrarse, de un error de publicación pues el presente “eres” tiene más sentido desde el punto de vista gramatical (por la concordancia verbo-temporal con la subordinada “que deja pasar” del verso siguiente) que el “eras”. De todos modos, y aun cuando

el “eras” sea la opción correcta, opción que podría leerse como una porosidad temporal cercana a la porosidad de la membrana, lo que quisiera destacar es esa necesidad del yo de presentarse en relación a una instancia espacial que es al mismo tiempo garante de la multiplicidad del mundo y de aquello “de su tierra”. Instancia que es también un cruce entre lo indiferenciado y lo propio como queda patente en la capacidad de este tú/membrana para hacer visibles, y por ende más cercanos, a los habitantes de un planeta ajeno. Y si bien es imposible delimitar la identidad, aunque no sea más que identidad provisional, de este “tú” me gustaría leerlo como una referencia a la propia práctica poética en tanto capaz de articular una instancia porosa, en movimiento pero necesaria para la identificación, siempre parcial y dinámica, del yo como figura de autor.

Así quisiera detenerme en este capítulo en el trabajo que el yo lírico hace en torno a la construcción del espacio a partir de aquellos poemas que se centran en biografemas vinculados a un lugar íntimo, privado o familiar y aquellos que se abren a otros lugares públicos o trasvasados por diversas voces y reglas.¹¹³ Y esto no necesariamente con el fin de separar y evitar las proyecciones de un lugar en el otro, algo que por lo demás ocurre y que quedará en evidencia en el análisis. Lo que me interesa es más bien proponer que si la figura de autor de Fernández Moreno proyecta cierta concordancia discordante lo hace justamente en tanto figura de autor móvil, esto es, de un yo que no puede leerse exclusivamente ni en la celebración del lugar íntimo ni en la celebración del lugar público sino más bien en el movimiento espacial constante que se produce entre ambos y que es entramado en diversos biografemas.

¹¹³ Esto no quiere decir que los biografemas vinculados con el espacio sean los únicos válidos. Como es evidente en muchos textos de la *Obra poética*, dos de las preocupaciones más importantes del sujeto lírico de los poemas de Fernández Moreno son, por un lado, la relación con el padre y, por el otro, la actividad poética como una forma de dar cuenta del paso del tiempo pero a la vez como aquello que trata de conjurar su omnipresencia. Estos dos temas serán trabajados en los apartados siguientes del capítulo aunque algunas menciones aparecerán irremediamente en estos poemas puesto que las dos (i)legibilidades que estudio en torno a la figura de autor operan, en la mayoría de los casos, simultáneamente, y solo las separo para mayor claridad explicativa.

Sin embargo, y antes de pasar al análisis puntual de otros poemas, quisiera explicitar un poco mejor qué entiendo aquí por espacio y por lugar. Al respecto me parecen pertinentes las distinciones que señalan Tim Cresswell y Michel de Certeau. Para el primero, el espacio “has been seen in distinction to place as a realm without meaning –as a “fact of life” which, like time, produces the basic coordinates for human life. When humans invest meaning in a portion of space and then become attached to it in some way (naming is one such way) it becomes a place” (10). En este sentido, el espacio sería una categoría abstracta y epistemológica (¿una categoría kantiana?), mientras que el lugar sería un espacio habitado, intervenido, cargado de sentido y afecto (o incluso de violencia). Para de Certeau, en cambio,

A place (*lieu*) is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. It thus excludes the possibility of two things being in the same location (*place*). The law of the “proper” rules in the place: the elements taken into consideration are beside one another, each situated in its own “proper” and distinct location, a location it defines. A place is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability.

A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movement deployed within it. (117)

Para de Certeau, entonces, lo que está en juego en la diferenciación entre el espacio y el lugar es la posibilidad o no de movimiento y dinamismo, esto es, de transgresión. En su concepción de lugar lo que destaca es la función y el orden preestablecido (lo que denomina “the

propre”) mientras que en el espacio lo que prevalece es el movimiento y el desfasaje constante, la puesta en crisis y la consecuente reactualización del orden preestablecido.¹¹⁴ En este punto, las ideas de De Certeau pueden vincularse con aquellas de Deleuze y Guattari en lo concerniente a la diferencia, nunca tajante y fácil de identificar, entre lo liso y lo estriado. Si el proceso autofigurativo de Fernández Moreno presenta tales complejidades al lector en lo que a la conformación del espacio-lugar y de la identidad del yo se refiere, es a causa de que el yo poeta se asume desde los límites y los excesos de un lugar delimitado que no puede abandonar y un espacio, entendido como movimiento, que precisa para repensarse. En otras palabras, lo que el proceso autofigurativo manifiesta es una imposibilidad (muchas veces productiva como la impotencia agambeniana) de aceptar el movimiento constante y de negar del todo cierto orden “fijo” o preestablecido que impida la interrelación entre lo estable y lo variable. En este sentido quisiera leer los poemas a partir de la afirmación de Deleuze y Guattari que indica que “los viajes no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad medible de movimiento (...) sino por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio” (491). De esta manera, lo que importa no es únicamente si se trata de un lugar y un viajar lisos o estriados, o de una serie de propiedades fijas frente a un deambular nómada por la ciudad, sino más bien de un movimiento que implique ir desde el límite de una concepción del lugar determinada al exceso de la otra, remotivando dichos límites y excesos, trabajando desde ambos

¹¹⁴ Ette también destacar la importancia del movimiento pero a partir de un enfoque que denomina transareal. Si bien no quisiera forzar las nociones de una episteme a otra creo que el autor señala un punto a tener en cuenta cuando escribe: “Los espacios surgen solo a través de los movimientos. Con sus patrones y figuras, con sus cruces y travesías específicas hacen nacer un espacio. ¿Podemos concebir realmente el espacio de una ciudad si no lo comprendemos vectorialmente? (...) Es así como un espacio es creado por los patrones de movimiento y figuras de movimiento específicos, en tanto la continuidad de cierto espacio depende de la continuidad de aquellas coreografías que le [sic] hicieron generar. Si se dejan de activar ciertos patrones de movimiento, entonces también se derrumban los espacios correspondientes con sus delimitaciones” (“*Mobile Mappings*” 19). Esta importancia del movimiento y los vectores como origen del espacio tiene su correlación en el proyecto autofigurativo de Fernández Moreno en lo que concierne a la figura del autor nómada como pasará a explicar.

pero sin subsumirse por completo en ninguno, al menos no de modo definitivo. Y es desde este nomadismo desde donde quisiera leer el gesto de autor puesto que la autofiguración proyecta en la oscilación entre lugares y espacios su propia tensión: la de un yo que se desfigura y se configura a partir de dicha desfiguración. Recordemos que la concordancia discordante que los biografemas motivan no elude la configuración de un efecto sujeto, de una figura de autor; pero lo hace solo a partir de las discordancias que la atraviesan y la remotivan. El nomadismo no anula entonces la presencia del sujeto lírico sino que la perfila como una presencia que en ese deambular (que es también un pensar y un devenir) adquiere ciertas especificidad desde la discordancia. De hecho y como bien sostiene Duchesne-Winter a partir de Deleuze y Guattari: “si algo caracteriza al nómada es su fuerte sentido de la tierra y del lugar; lo que el nómada evade es el orden territorial de las comunidades sedentarias y del estado” (*Comunismo literario* 32, nota 10).¹¹⁵ Y si bien aquí no me adentraré en el problema del estado como control, sí me parece oportuno retener la idea de que el nomadismo entraña no necesariamente el movimiento entre diversos lugares sino más bien un movimiento que, desde una fuerte y visible figuración de lo propio, intenta trasgredir toda posibilidad de conformismo sin por eso negar(se) cierta intimidad.

El derrotero que seguirá esta parte del capítulo se dividirá en dos pequeñas secciones. En la primera estudiaré el proceso de autofiguración del yo a partir de poemas que construyen lugares íntimos y aquellos que destacan lugares públicos para mostrar cómo ambos se entrecruzan y redefinen mutuamente. En la segunda sección analizaré algunos pocos poemas en

¹¹⁵ A partir de una lectura que combina la comunidad inoperante de Nancy, sobre la que volveré luego, y las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari, Duchesne-Winter, en su descripción de ciertas identidades literarias modernas, explica que: “si bien ciertos índices de identidades modernas circulan, no alcanzan a triangular las actitudes de los personajes ni los constituyen como sujetos. Son sujetos que actúan de acuerdo a ideas, afectos y sensibilidades poco codificadas en el *nomos* predominante. Es en ese sentido y no en otro que son *nómadas*, es decir, portadores de su propio *nomos*, de su código inconmensurable con los prevalecientes en el territorio” (32, cursivas en el original).

los que la figura de autor identifica su gesto directamente con el movimiento, más allá de la presencia de un lugar íntimo y/o público.

4.1.1 “A mí me fundaron dieciséis”: cruces entre lo íntimo y lo público

El verso que titula esta sección es el segundo del que sea, quizás, el poema más conocido de C. Fernández Moreno “Argentino hasta la muerte” publicado en el poemario homónimo de 1963. En él, un yo lírico de nombre César narra algunos de los avatares de su vida y los entronca con reflexiones lúdicas e irónicas sobre un supuesto carácter general de los argentinos. Ya desde el título encontramos el uso de voces múltiples y de un registro paródico, detenidamente estudiado por Blanco, pues se trata de un verso de un poema de Guido y Spano de 1895 y que figura como epígrafe de todo el texto: “He nacido en Buenos Aires,/ ¡Qué me importan los desaires/con que me trata la suerte!/ Argentino hasta la muerte,/ he nacido en Buenos Aires”. En el caso del texto de Fernández Moreno el “argentino hasta la muerte” de Guido y Spano se transforma en un “y bueno soy argentino” que es utilizado para cerrar las diversas estrofas. De este modo, el yo cuestiona los estereotipos asumidos en torno a un ideal predeterminado de argentino y, si se quiere, de patria y de literatura nacionalista,¹¹⁶ pero incorpora también ciertos elementos autobiográficos y reflexiones sobre la propia práctica poética que dan cuenta de un movimiento complejo entre los espacios íntimos y públicos. Por ejemplo, y para volver a los primeros versos

¹¹⁶ No es desacertado pensar que Fernández Moreno está dialogando aquí con “El escritor argentino y la tradición” (1953) de Borges. Por un lado, porque en 1957, seis años antes de la publicación de *Argentino hasta la muerte* la editorial Perrot le publica a Fernández Moreno su *Esquema de Borges*. Pero por otro, es factible establecer la comparación porque ambos escritores cuestionan la presencia de un nacionalismo reductivo en la literatura y los estereotipos perniciosos que el mismo engendra. Es cierto, no obstante, que hay algunas diferencias significativas pues Borges está criticando de modo más o menos directo al gobierno de Perón que aparece mencionado en algunos poemas de Fernández Moreno pero sin una carga excesivamente negativa. Además, y aunque Borges utiliza cierta ironía, es claro que el poema de Fernández Moreno propone rupturas de índole formal en su propia ejecución y no sólo en su tematización.

del texto, cuando el yo declara “A Buenos Aires la fundaron dos veces/ a mí me fundaron dieciséis” da inicio a una serie de cuestionamientos respecto a su origen a la par que incorpora la historia del país como susceptible de padecer los mismos vaivenes que padece el yo en cuanto a su identidad inestable. Algo similar acontece unos versos más abajo con el lugar de nacimiento, piedra angular de todo origen: “nacía en Chascomús en Buenos Aires/ nací en tantos lugares casi todos con agua/ (...) / vuelvo a nacer cada vez que amo/ me naceré en París con lluvia fina” (*Obra poética* I 71). Desde la laguna de Chascomús como lugar de nacimiento, biografema que se repetirá en varios textos, hasta la reescritura de un famoso verso de Vallejo (“me moriré en París con aguacero”), el yo lírico de Fernández Moreno parece sentirse a gusto en este proceso de reinvención constante. Sin embargo, las menciones a la propia infancia, aun cuando parodiadas por momentos, insisten constantemente en la construcción de un lugar íntimo, no necesariamente solemne pero sí personal. Lugar definitivamente complejo puesto que remite en muchos casos a la relación con el padre en una comunidad pequeña como la de Chascomús.

En lo que concierne a Baldomero, la primera mención explícita que hace el yo, aparece en relación con el abuelo y a partir del trastrocamiento del origen ya mencionado: “(...) no era tan fácil ser el padre del gran poeta/ y sin embargo se le dio/ tampoco era fácil ser el hijo del gran poeta/ y sin embargo se me dio/ *El hijo* por Baldomero Fernández” (73). Baldomero es presentado entonces como una marca que identifica al abuelo y al nieto, no solo porque parece otorgarles su “mismidad” sino porque los une en tanto famoso poeta y, al hacerlo, los fuerza a (des)dibujarse a partir de él. Quizás de ahí la necesidad del yo de presentarse como uno más entre los otros niños de Chascomús aun cuando pertenezca a una clase social diferente:

pero soy uno más entre los pibes que vivían en los ranchos junto a la
laguna

yo les prestaba mi bicicleta importada una vuelta manzana a cada uno
yo no fumaba ni decía malas palabras ni amenazaba con el ir al prostíbulo
tampoco iba al catecismo como ellos
(...)
pero todos mordíamos los mismos damascos sobre los mismos techos de cinc
todos éramos iguales ante la ley bajo el farol de la esquina
ese provinciano mediador entre el cielo de oro y la calle de tierra (73-74)

Este sentido de pertenencia, atravesado no obstante por cierta diferencia en cuanto a cierta crianza (el no decir malas palabras, no ir al prostíbulo ni tomar clases de religión), puede leerse como una duplicación de lo que acontece con la construcción de los lugares íntimos y públicos en el proceso de autofiguración. Porque si ser poeta implica para el yo una identificación primero con el lugar íntimo que convocan la casa y el origen (a partir de y a pesar de la presencia omnipresente del gran poeta Baldomero en dicho lugar), también precisa de una ampliación de ese lugar en relación a otro grado de intimidad, cercana a la identificación con los otros niños del barrio. Esta ampliación, es claro, también debe leerse como un lugar personal. Pero es tal el paso de un lugar a otro en la conformación del yo que en los versos siguientes hallamos la presencia de un lugar más indiferenciado en el que acontece la desconfiguración de roles asumidos:

también soy abogado/es la manera más intensa de ser argentino
demandaos los unos a los otros
(...) pero nadie está nunca en el despacho
nunca está porque nunca es
cómo ser argentino sin una secretaria

por favor dónde están dónde son los argentinos
el médico está haciendo política
el empleado está haciendo tiempo
el abogado está haciendo versitos ¿no ven? (75)

Este lugar indiferenciado, que no es ni la categoría epistemológica que Cresswell denomina espacio, ni un lugar preestablecido y con roles asignados como entiende de Certeau la noción de lugar, parece estar asociado con el rechazo de la patria argentina como amalgama de procedimientos y desarticulaciones que codifican al sujeto pero que no logran subsumirlo.¹¹⁷ Siempre hay un resto que no se puede captar en la esencialización del lugar (representado y de enunciación) aun cuando se eche mano de diversos estereotipos. Esto quizás explique el desfasaje de un poema largo que pasa constantemente de un lugar íntimo a otro más amplio sin que el yo esté a gusto en ninguno.

Incomodidad que puede deberse a la presencia del padre y a las similitudes no tan similares con los otros niños en Chascomús, o a la hipercodificación de un lugar de identidad nacional que termina o bien agobiando al sujeto o bien con el reclamo de una posibilidad a futuro como ocurre al final del texto: “sí patria a vos te estoy hablando/ a vos esa detrás de la palabra/ (...)/ yo te voy a decir lo que necesitás/ necesitás muchos hijos insolentes calaveras/ generaciones de hijos desalmados/ que te quieran/ que te odien furiosamente”(80). Reclamo que

¹¹⁷ Tanto Kamenzain como Dobry han destacado el trabajo sobre el “lenguaje nacional” en *Argentino hasta la muerte*. En palabras de Kamenzain, “buscar algo así como una patria, ese territorio donde anida una lengua materna, supone rescatarlo de atrás de la maraña lingüística que lo esconde (...) Fernández Moreno utiliza el voseo para invocar a la patria mientras muestra, a lo largo del poema, cómo las ambigüedades de esa posición enunciativa van haciendo resbalar la argentinidad por un tobogán sin freno” (223). Dobry por su parte señala que a la par de la inclusión de giros lingüísticos coloquiales y de un tratamiento irónico de la posibilidad o imposibilidad de un ser nacional, “en *Argentino hasta la muerte* la incorporación al poema de la lengua coloquial equivale a una interrogación acerca de la nacionalidad como cifra autobiográfica” (305).

en cierto modo articula la voz del yo que, en este texto, parece ser ese hijo insolente calavera que la patria necesita.

Ahora bien, esta incomodidad del yo a identificarse por completo con un lugar íntimo u otro más público reclama una lectura más matizada puesto que ambos lugares son más complejos en lo que a la autofiguración supone. De hecho, en el propio “Argentino hasta la muerte”, más allá del anhelo casi autoprofético del final, hay una fuerte crítica al lugar social/nacional como residuo burocrático: “nuestras cosas empiezan en una corazonada y terminan en un expediente/ hay tantos expedientes al final todo parece nada/ el portafolio es el verdadero símbolo nacional no el gorro frigio” (78). Rechazo que se asienta unos versos más adelante cuando el yo aboga por la vuelta a cierta singularidad y, si se quiere, por cierta intimidad: “no crean en lo general en el general/ crean en lo particular en el particular/ crean en algunas firmas no crean en ningún sello aclaratorio/ la realidad tiene más de veinticinco renglones por foja/ (...)// este es el revirado *canto natal* que yo traigo aquí/ I’am sorry a usted le molestará sepa que a mí también/ pero alguna vez tenemos que acerca la realidad a los papeles” (79). Y estos papeles, que se oponen a los de la foja burocrática, representan el acto poético, el cual debe trabajar con los lugares del canto natal sin por eso alejarse de la realidad o caer en estereotipos. Y esto no implica que ese canto natal en tanto intimidad singular del yo no deba ser revisado y des-estereotipado. Por el contrario, y cómo se vio con los primeros versos que abren el poema, “Argentino hasta la muerte” es a la vez una crítica a ciertos estereotipos de un lugar y un ser nacionales o patrióticos y al mismo tiempo una burla de quienes critican dichos estereotipos mediante la creación de un lugar íntimo exento de contradicciones o de estereotipos. Es decir, que tanto el lugar público como el lugar íntimo resultan necesarios para la construcción del yo pero ambos fundan esa

necesidad en otra necesidad igual de acuciante: la de la crítica de la primera como no problemática o unilateral.

Por supuesto que esta crítica y la construcción de un yo-lugar íntimo y de un yo-lugar público ocurren mediante matices y entrecruzamientos a partir de los cuales la autofiguración del yo adquiere diversas formas. En algunos poemas, por ejemplo, el lugar íntimo surge de la presencia de los familiares, presencia no carente de ambigüedad en cuanto a sus límites. Es el caso de “Tercera canción a Inés” de *Sentimientos* en el cual el yo, sin identificarse explícitamente con César, relaciona su asumirse escritor con la presencia de la hija, Inés:

han pasado los años
y el tiempo nos sigue uniendo
mejor dicho nosotros unimos al tiempo por sus puntas
como doblando una larga sábana

durante estos pocos momentos
en que la vida nos deja juntos y solos
yo quisiera volcar sobre ella
la esencia y los detalles que esa vida me ha enseñado de sí
qué mejores destinatarios que sus ojos castaños y su boca entreabierta

pero no
cada uno continúa sus ocupaciones
yo sigo los movimientos de mi lapicera
ella lee o prepara un postre

o se mueve al compás de la música con un compañero imaginario

el viento agita las plantas del balcón

y yo escribo esta canción

ahora que ella no me ve (*Obra poética* I 351)

Es llamativo cómo el yo configura un espacio íntimo con su hija a partir de un vínculo que no se concreta necesariamente en la celebración explícita de la unión con la otra persona. Porque si bien es cierto que la primera estrofa patentiza el predominio del vínculo padre-hija como aquel que marca el paso del tiempo (y no a la inversa), dicha unión no se produce a partir de un gesto único. Se produce, más bien, desde otro nivel de intimidad, no del todo compartida en el poema y que suscita aquello que el yo calla para trasladarlo a su escritura. El lugar íntimo funciona entonces como un lugar propicio para la escritura puesto que aquello que el yo termina escribiendo es, como no podía ser de otro modo, la canción que leemos. Pero esa intimidad está transitada por otra, la del tiempo y las ocupaciones de la hija, que es a la vez unión y carencia puesto que la escritura surge en el momento en que la intimidad del yo no logra confesarse frente a la de la hija quien, sin embargo, al no ver al padre, posibilita, sin saberlo, la escritura del poema. En este sentido el lugar íntimo del yo es su escritura, la cual es también la confesión de su incapacidad o se renuncia a compartir con Inés “la esencia y los detalles que esa vida me ha enseñado de sí”, lo que hace del lugar íntimo aquel de una identidad no revelable del todo en esa intimidad. Y sin embargo, la relación con la hija, la presencia ausente de esta, sus juegos cotidianos, también sobreviven en la canción junto al gesto de autor que promueven y que se incorpora desde su retraimiento a esa intimidad, como si tratase una vez más de una membrana porosa pero ahora a partir de dos intimidades: una que se manifiesta en los gestos espontáneos y

otra que no logra hacerlo sino en la escritura. Pero hay algo más respecto a esta última intimidad, y de ahí quizás la fuerza del “pero no” que abre la tercera estrofa y que confirma la imposibilidad de la confesión. Si este dar cuenta de los secretos de la vida no se logra llevar a cabo porque no puede hacerse explícito más que en los gestos no premeditados de la relación padre-hija y por ende no es susceptible de ser verbalizado más que desde la aceptación de la rutina, incluida la escritura, cabría preguntarse cuáles son los alcances de un verso metapoético como “y yo escribo esta canción” que remite al título del poema. ¿Por qué incluir ese verso si el acto de escritura no es más que una ocupación cotidiana paralela a los juegos de la hija? Creo que esa mención constata, por un lado, la necesidad del yo de presentarse como escritor y de otorgarle a ese retraimiento en la propia práctica (la escritura sucede cuando la hija no lo ve) una singularidad que, aun en plena intimidad, no se puede compartir, al menos no del todo. Pero también esa mención posibilita otra lectura y es la de la irrupción de lo no íntimo en el poema al incluir en la intimidad de la hija y del propio gesto de autor sancionado por el retraimiento, la presencia de los que sí pueden seguir la escritura: los lectores, en primer lugar, y el yo como necesariamente ajeno a esa intimidad compartida. De este modo, la canción sobre Inés hace de un lugar íntimo como el de la rutina cotidiana de la hija y el padre, un lugar atravesado por la escritura como una intimidad que precisa a la vez de un retraimiento para ponerse en marcha y de un volverse exterior, un volverse circular y pública, al jugar con el título y los lectores.¹¹⁸

¹¹⁸ La “Tercera canción a Inés” no es la única canción dedicada a una hija que figura en el corpus. También quisiera destacar la “Segunda canción a Inés” en la que el yo lírico asimila a la pequeña hija al mar combinando una vez más ciertos rasgos de la intimidad con un lugar/espacio abierto como el mar (*Obra poética* I 350); y la “Canción a Muriel. La última hija” en la que el yo lírico describe cómo, mientras se prepara para salir de la casa por la mañana, deja la música encendida para que la hija en su cunita perciba que el padre aún no se ha ido. Sin embargo, el yo confiesa que al irse no apaga la música sino que la deja o bien para hacerle creer a la hija que todavía está con ella, o bien para enseñarle que la música continuará más allá del yo (*Obra poética* II 351). En este sentido el poema me parece interesante respecto a la importancia de la música que, por traslación, podemos leer con la escritura como gesto de autor puesto que trabaja la construcción del yo otra vez desde la necesidad de cantarse y ausentarse al mismo tiempo.

Un poema cercano en este sentido es “La vejez”, también de *Sentimientos* en el que el yo reflexiona sobre su práctica a partir de la relación de un lugar íntimo como el del cuarto y la cama con el mundo exterior. El poema comienza con una afirmación: “sigo viviendo todavía centro/ todavía rayos convergen sobre mí”, afirmación no exenta de duda como manifiesta el reiterado uso del todavía que pone de relieve el temor del yo de dejar de ser centro vivo en cualquier momento. Sin embargo, lo que me interesa destacar es la relación del yo con el mundo desde un lugar tan personal como el propio cuarto, relación que comienza por la insistencia del mundo por intentar colarse allí (“varias máquinas acercan el mundo a mi cama/ artefactos de música de letras de luz/ el teléfono con hilos directamente conectados al corazón de la mujer”) pero que se topa luego con cierta ambigua resistencia por parte del yo:

pero no tengo ganas

la alcoba está oscura no es fácil encender el velador

entre sábana y sábana el mundo es benigno

entre almohada y almohada la cabeza recuerda copos de lana tenues escenas

los niños juegan sin apuro en el comedor lejano

el tiempo pasa espeso lento sin resistencia ya

dentro de un rato podré dormir de nuevo

por ahora quiero estar quieto

no escribiré jamás este poema (*Obra poética* I 273)

Es interesante notar la doble negación con la que el yo configura la escena del poema. Por un lado, la negativa a ceder ante la irrupción del mundo y su insistencia, negativa que patentiza el “pero no tengo ganas” y que luego ejemplifica la dificultad para prender el velador.

El yo no quiere ceder a las máquinas del mundo que intentan penetrar el lugar íntimo de la alcoba y más concretamente de la cama pese a que, paradójicamente, son esas máquinas y los rayos que proyectan sobre el yo, lo que le garantizan su “sigo viviendo todavía centro”.¹¹⁹ Por otro lado, sin embargo, el poema presenta una segunda negación que se vincula explícitamente con la figura de autor y que remite, en su funcionalidad, a los versos finales de la “Tercera canción a Inés”. Me refiero claro está al último verso del poema: “no escribiré jamás este poema”. ¿Cómo leer esta negación en relación al lugar íntimo que presenta el poema y en lo que concierne a la autofiguración y el gesto de autor que esta entraña?

En primer lugar, podría leerse dicha negación como un correlato de la primera. Escribir el poema supondría un ceder ante las máquinas que el mundo intenta introducir en el cuarto y con las cuales el yo no tiene ganas de lidiar. De hecho, dichas máquinas son descritas como artefactos de música, letras y luz lo que las acerca al acto de escritura que se niega en el verso final. Ahora bien, en una segunda instancia, habría que mencionar que el poema, que ha sido escrito finalmente, pese al último verso, lo que en verdad describe son las tensiones entre el lugar íntimo del cuarto y la escritura como una posible continuación/transgresión de ese lugar. Porque al igual que ocurría en la “Tercera canción a Inés” aquí también encontramos que el poema es la

¹¹⁹ Esta relación ambigua de un yo lírico con el cuarto, la noche y la irrupción de la subjetividad también la encontramos en “El sueño y el deseo”, “Tragando el nuevo día” y “Bebiendo la noche”, todos de *Veinte años después* (*Obra poética* I 55, 60-61, y 62, respectivamente). Si bien no encontramos elementos explícitamente autobiográficos o biografémicos, sí es necesario destacar que en el último de estos poemas el yo se figura como autor y hace referencia a su propia obra, además de aludir a la contraposición entre el día y la noche en lo que respecta a la conformación de un espacio íntimo y de su propio lugar de sujeto: “penetrar en el día/ me remito al poema precedente/ es abrirse paso a través de un cubo de acero/ en cambio la noche es líquida/ su temperatura la mía” (62). El poema inmediatamente precedente es “Tragando el nuevo día” en el que un yo lírico explica su adhesión al día no sin reticencias. En “Bebiendo la noche”, en cambio, se celebra explícitamente la intimidad del cuarto y del sueño frente a lo exterior que lastima: “cuanto mejor ser horizontal que vertical/ (...)// las heridas abiertas por el día/ principalmente los ojos/ empiezan a cicatrizar/ algunas partes del cuerpo desaparecen/ un pensamiento gesticula lejos y se vuela/ por la boca entreabierta se filtra el vino de la noche/ un chorrito delicioso primero/ después a borbotones/ por fin lengua general” (62). La noche es, en este sentido, ambigua puesto que parece detener el flujo del cuerpo y del pensamiento pero sin por eso dejar de ser lengua, posibilidad de expresión y de sentir.

marca que distingue al yo en tanto autor (en este caso desde la fuerte negativa a concebirse como tal pero que resulta inevitable) y es también la marca que indica un retraimiento que da cuenta de sus propios límites. Para decirlo de otro modo, la escritura del poema detenta cierta resistencia frente al mundo en la continuación de la negativa inaugurada por el “no tengo ganas” y puesta de relieve por la negativa a escribir el poema; pero también marca irremediabilmente la sumisión a él, la irrupción del mundo manifiesta en el hecho de que el poema que el yo se niega a escribir es el que estamos leyendo. Así la escritura y la figura de autor que produce es la de un estadio intermedio en el que la autofiguración reclama cierta intimidad respecto al lugar pero también cierto espacio por fuera de esa intimidad para mostrarse y producirse. Espacio, ya no necesariamente lugar pues no siempre son claras las marcas de afecto o las reglamentaciones para retomar a Cresswell y a de Certeau, respectivamente. Espacio, insisto, que en la “Tercera canción de Inés” irrumpía en plena intimidad mediante el retraimiento de un escribir cuando la hija no ve y que en “Vejez” irrumpe en la necesidad de escribir y figurarse autor sin ceder del todo a los embates del mundo frente a la intimidad del cuarto pero manifestando en la negativa a escribir el poema que la intimidad de la escritura es distinta a la del cuarto y a la del mundo. Distinta a la de la alcoba puesto que supone el abandonar la quietud del lugar íntimo y trabajar con los artefactos de música, letras y luz. Pero distinta también a la del mundo porque el poema negado y sin embargo escrito, conlleva una resistencia a ese mundo en el contenido que hace patente al ser escrito.

No siempre, sin embargo, el lugar íntimo se construye a partir de un retraimiento o de una oscilación entre la intimidad compartida y otra personal y articulada desde cierta negación. Es el caso del poema “Yo debí” de *Los aeropuertos* y fechado como de 1965 en el que el yo lírico divide sus enunciados en aquellos que dan cuenta de todas aquellas vidas e instancias que no

vivió pero que tendría que haber vivido “para sacar mi vida de debajo de las otras/ vidas propias y ajenas que la cubrían”, y aquellos otros enunciados que remiten a la intimidad familiar y que son los que prevalecen:

a lo largo de todos estos hechos
mis dos hijas nacidas no sé cómo
hubieran estado siempre conmigo
hasta en mi soledad no sé cómo
pero siempre hubiera escuchado sus voces
las voces de las dos
cada mañana mientras me iba despertando
y luego cuando algunos años me serenaran
qué debí hacer qué debo hacer
ahora que algunos años me serenaron

debí hacer lo que hago
justamente lo que hago
amarte Martha pluma de plumas
lenta para todo menos para amar
célula fotoeléctrica latiendo en el centro del mundo
jardín creciente en mi balcón
la que mejor encuentra lo que yo pierdo
la que mejor duerme mientras yo trabajo
mejor acurrucada en el mejor sofá

arañita corriendo sobre esta hoja de papel

todo es lo mismo en vos

lo que debí hacer

lo que hice

lo que haremos (*Obra poética* I 361-62)

Como se observa el poema combina diversas referencias autobiográficas con menciones al propio acto de escritura, al lugar íntimo y a aquello que no se hizo y que se hará. Aparecen en él las dos hijas, la segunda mujer, Martha (referencia biografémica a Martha McGough, su segunda esposa con quien se casó en 1966, un año después de la fecha del poema) y también la página sobre la que se escribe. No obstante, hay algunas diferencias con respecto a los poemas analizados hasta aquí. Si bien volvemos a encontrar la presencia de cierta negatividad en la configuración del yo manifestada en todo aquello que se debería haber hecho y no se hizo, la referencia a la página en blanco ya no parece necesariamente suponer otro nivel de intimidad distinto a aquel de la mujer. Por el contrario, el acto de escritura surge de la unión de tiempos, lugares, anhelos y frustraciones que la figura de Martha parece convocar y que la escritura del poema (de este poema, como sugiere el uso del adjetivo demostrativo “esta” en “sobre esta hoja de papel”) retoma y hace patente. Es cierto que la referencia a las hijas es temporal y espacialmente ambigua porque supone la inscripción del yo en acciones supuestas y nunca acontecidas. Pero también lo es el hecho de que aquello que justifica la acción del yo sea amar a Martha y congeniar este gesto con el de la alusión a la hoja de papel. Aquí, entonces, el lugar íntimo de la familia y de la escritura como inscripción de esa intimidad asumen abiertamente una función vinculante que no requiere de un retraimiento del yo para conectar posibilidad con experiencia consumada, presente con anhelo de presente y vidas paralelas con figura de autor.

Ahora bien, si el lugar de la intimidad, y el de la escritura como intimidad a medio camino entre el retraimiento y la consagración, presenta peculiaridades que hacen mucho más difícil su sistematización, lo propio acontece con los lugares públicos. En el poema “Débil mujer” de *Argentino hasta la muerte* el yo describe cómo espera a una mujer, que nunca aparece, en un restaurante. Mediante la interpolación de ironías que buscan reproducir y a la vez desestabilizar ciertos estereotipos de género, algunos claramente machistas, y a partir de referencias a los comentarios de otros comensales o a su interacción con el mozo, el yo reflexiona sobre sus encuentros con la mujer en otras circunstancias. Sin embargo, dichas reflexiones adquieren diversos carices en su interacción con las interpolaciones y no permiten que el yo configure un lugar de intimidad ni que tampoco pueda prescindir de él y dedicarse a la comida. Esta ambivalencia no impide ciertas reflexiones que el poema brinda en torno a la configuración del yo. Por ejemplo, tras describir, no sin cierta autoburla, la dependencia de la mujer respecto a su persona, el yo confiesa: “yo te pregunto por el silencio/no ves que mi propio centro me atrae con gravedad irresistible/un trompo sigue bailando a condición de olvidar su periferia” (*Obra poética* I 87), verso que invierte esa dependencia y que también patentiza la irrupción de un centro de gravedad íntimo frente a la periferia considerada, por contraposición, como nociva. También ciertas imposibilidades comienzan a surgir a partir de la confesión señalada. En el verso inmediatamente posterior al del trompo, el yo le hace un ofrecimiento paradójico a la mujer ausente: “si querés venir a ningún lado vení conmigo pero tendrás que prepararte” en el cual puede leerse cierto malestar del yo frente a su situación espacial, afectiva e identitaria pero también cierta especificidad, no dicha, que requiere de cierta preparación para apreciarse. Dicha especificidad, sin embargo, se hará patente hacia el final del texto donde el malestar se tornará, asimismo, más acuciante:

tengo tanto que hablarte nada que decirte
acá te ofrezco esta rebanada de mi vida secreta
vuelco esta confusión y me muerdo esta uña
no sé si me entenderás uso palabras
yo tampoco entiendo tu lenguaje de vísceras
el mundo cierra sobre mí para que yo lo desplome sobre tu debilidad
(...)
ya me sentiste llorar toda la noche derribado en el centro de tu pecho
también bajo la ducha qué ridícula mezcla de gotas
ya no puedo seguir vomitando a la luz de una vela
mozo la cuentita por favor (88)

La incapacidad de comunicarse con la mujer o, para ser más justos, con su proyección, tiene su correlato en la incapacidad del yo de construir un lugar propicio para tal comunicación. Y aun así hay un intento (¿desesperado? ¿cínico?) de ofrecerle a la mujer un trozo de vida secreto. Intento que además de exhibir la contraposición de las palabras y las vísceras, de la proyección deseada y del mundo que asfixia, muestra también que la conformación del yo no puede acontecer sino en una instancia intermedia entre el lugar público de la ausente y el lugar íntimo de la ausencia, de allí que la renuncia a seguir vomitando recuerdos coincida con el pedido de la cuenta. El yo debe clausurar en este caso ambos lugares para conformarse con un intento de figuración.

En la mayoría de los ejemplos, hay que notar, la figuración y la relación con los lugares en los que aquella se produce no es tan desesperante sino que ensancha las reflexiones sobre la autofiguración y la propia práctica poética del yo. En el largo poema “Un argentino en Europa”,

dividido en un primer y un segundo viaje y publicado en *Argentino hasta la muerte*, el yo describe sus andanzas por Europa y, a la par, realiza algunas observaciones sobre la escritura: “mientras tanto este poema o lo que sea me irrumpía por la cara/ como la barba sin cesar aquí les ofrezco mis pelos/ lo empecé vibrando sobre un chasis lo seguí desvelado en un coche cama lo pasé en limpio sobre una quilla/ sólo mía es la culpa si no se balancea bien” (*Obra poética I* 134). Además de asimilar el proceso de escritura a la dinámica de un viaje, el tono burlón de los versos sirve para parodiar la propia obra y la noción de patria como constitutiva de una manera de ser, y desde allí inscribir el gesto de autor: “esta vez no tendrían que creerme hablo desde la cáscara/ no hablo no puedo hablar desde el corazón de la manzana como cuando hablaba de la patria”(134) o más adelante “y además resultaba tan difícil hacer comprender a los europeos qué cosa es ser argentino/ qué tanto andar explicando/no podía recitarle argentino hasta la muerte a cada uno” (144), donde las referencias al poema anterior se vuelven marca de autoridad a partir del desmarque.

El viaje también le permite al yo reclamar cierta libertad respecto a reglas y categorías preestablecidas: “pero nos gustaría señor guía/ que los franceses se prohibieran prohibir tantas cosas/ rogamos que no nos hagan más ruegos/ dejen funcionar un poco nuestro instinto de conservación/ no necesitamos leer previamente cada gesto de nuestras vidas/ el lenguaje es del hombre no el hombre del lenguaje” (138) o distanciarse de la propia lengua para darle otros alcances, no necesariamente exentos de ironía: “así son los idiomas como un mar borrascoso/ la superficie cambia el fondo sigue quieto/ tuve que aprender mi propia lengua como si fuera ajena/ llegue hacerme entender de algunos académicos/ con razón nadie lee este poema” (145). De este modo el yo utiliza el poema como un espacio dinámico para cuestionar cierta hipercodificación de los lugares que visita y la estabilidad que promueven, sin por eso llegar a borrar su propia

marca de autoridad. Esta parece por momentos responder a la fórmula que el propio yo destaca en relación a París en el segundo viaje: “falsificar lo propio para atraer a otros/ falsificar a otros para atraer lo propio” (159) pero atemperada por reflexiones sobre lugares más íntimamente connotados como Chascomús (“viviré en la rive gaucha de Chascomús/ ahora sé que cada parte del mundo es Chascomús para alguien/ naturaleza mansa piedrita en el zapato”, 167) o Buenos Aires (“Buenos Aires cuántas veces tuve que escribir tu nombre junto al mío en los formularios europeos/ como si fueras mi mujer yo que andaba solo/ lugar de embarque Buenos Aires lugar de nacimiento Buenos Aires/ domicilio real Buenos Aires sí completamente real/ destino Buenos Aires”, 168).

En un “Argentino de vuelta”, título ambiguo puesto que combina la idea de vuelta como retorno y como “avivado”, es decir, consciente, el yo vuelve a presentarse como un gesto de autor que interrumpe la descripción de aquello que está contando o parodiando para agregar reflexiones sobre su propia práctica o su relación con Buenos Aires. En este caso el poema es un recuento, en tono irónico, de varios episodios de la historia argentina y una descripción de diversos lugares. Como no podía ser de otro modo el yo vuelve a referirse a Buenos Aires pero esta vez desde cierta queja, tierna y condescendiente, pero queja al fin:

vos siempre sos la misma vos cambiás demasiado
me das y me quitás demasiadas cosas
no sé de dónde sacás fuerzas para inventarlas
imagino de dónde para reprimirlas
ya te conozco bien ya no quiero más
este amor a caídas que me proponés
este juego de empezar llegar a un punto y cortar en seco

(...)

basta de ventajera sumisión a lo dado

vos también sos lo dado para mí

pero yo no me entrego Buenos Aires

te sigo queriendo eso es todo

día a día ofrezco el pecho a tus golpes (385-86)

Quisiera concluir esta sección con un comentario sobre estos versos y lo que implican no solo para el juego de tensiones entre los lugares íntimos o afectivamente connotados para el yo y los lugares públicos, sino también para lo que (no) dicen sobre la autofiguración practicada.

Con respecto al primer punto vale destacar que lo que las diversas evocaciones de Buenos Aires resaltan es el constante entrecruzamiento entre el lugar como espacio afectivamente marcado, connotado aun desde cierta violencia (Cresswell), y el lugar como una configuración de disposiciones que sancionan lugares específicos para cada elemento, cierta estabilidad y relaciones de coexistencia que excluyen la posibilidad de que dos cosas estén en el mismo punto simultáneamente (de Certeau). Tanto en los intentos del yo de conformarse desde la identidad así como en su deambular por espacios públicos, el gesto que se perfila es el de cierta disconformidad que busca y que no siempre logra conjugar ambos lugares en su figuración de autor. Esto no quiere decir que el lugar íntimo ceda por completo a la irrupción de lo público como desestabilización de lo alcanzado ni que en los deambulares por las calles, bares o aeropuertos el yo rechace toda posibilidad de intimidad. Lo que más bien acontece, aunque de un modo indirecto en este primer grupo de poemas, es que el yo parece lidiar con un deseo de autofigurarse desde un lugar que no anule su singularidad ni en la intimidad ni en lo público sino que más bien la potencie. En los versos anteriores la ambivalencia en la relación con Buenos

Aires muestra precisamente el anhelo insatisfecho de esa búsqueda autofigurativa: el “vos siempre sos la misma vos cambiás demasiado” sintetiza, en un tono muy acorde a la distinción ricoueuriana ídem/ipse para la identidad, la problemática del gesto de autor del yo de Fernández Moreno. En el pedido del yo de abandonar el juego que Buenos Aires le propone, deseo de abandonar “este amor a caídas”, “este juego de empezar llegar a un punto y cortar en seco”, lo que debe leerse es la necesidad de incorporar lo dado, es decir, aquello que Buenos Aires y los lugares íntimos y público pueden ofrecer, sin necesidad de entregar por completo la singularidad en detrimento de una totalización individual o grupal que atente contra dicha singularidad. Y esto no supone renunciar ni al placer que la intimidad o lo público suponen ni ignorar los golpes (“yo te sigo queriendo eso es todo/día a día ofrezco el pecho a tus golpes”) sino evitar el cortar en seco, esto es, el clausurar la autofiguración en lo estático. De allí que en varios de los poemas de Fernández Moreno la figura de autor manifieste su gesto en la singularidad de un movimiento en tránsito que pasaré a explicar a continuación.

4.1.2 Sic transit gloria mundi: o el autor como gesto singular del movimiento

La aceptación del movimiento como espacio y como un nomadismo que no anule un sentido de pertenencia, esto es, un lugar de sujeto, no es un proceso carente de dudas en lo que al yo concierne. Por ejemplo, en “Southbound”, poema incluido en *Los aeropuertos* y fechado como de 1964, el yo cuestiona lo visto en los constante viajes mediante una confesión en la que el vos apostrofado es la madre:

qué hago frente a ese poderío que he mirado hasta romperme los ojos
¿permanecer bajo la mesa del banquete
atrapando con el hocico las migajas del festín

lustrando con la lengua la injusticia y la corrupción?

¿O debo retirarme a nuestra provincia

no juntarme con gente sino con gorriones y atardeceres

saborear largamente una coca-cola

arrullado por los mosquitos de la laguna

hasta morir

mecido por el tolerante ritmo biológico?

¿o debo ya mismo ser un héroe?

¿o puedo tomarme todavía otro cafecito a la italiana?

andá unos cuántos más

por esos aeropuertos del señor (*Obra poética* I 310)

Las dudas que asaltan al yo corresponden a dos ámbitos que la poética de Fernández Moreno conjuga en más de una ocasión: por un lado, las oscilaciones entre el movimiento y los lugares, y, por el otro, la relación del yo con ciertos hechos históricos y políticos como las diferencias entre Europa y América o la realidad cubana, trabajadas a lo largo de poemas y poemarios tan variados como *Argentino hasta la muerte*, *Los aeropuertos*, “Contrapunto” “Último viaje a Buenos Aires” (dedicado a Raúl Alfonsín en la vuelta de Argentina a la democracia en 1983) o “Escrito con un lápiz que encontré en la Habana”. Dichas dudas patentizan la insatisfacción del yo al tener que optar por instalarse en la intimidad de su infancia local, representada por Chascomús, o por bogar de aeropuerto en aeropuerto, de lugar en lugar sin poder modificar alguna de las injusticias que observa. De allí que no llame la atención que en

un poema inconcluso y póstumo como “Hojeando un catálogo de autos”, en el que el yo revisa su vida a partir de las evocaciones que los diversos autos de una revista le producen, encontremos una necesidad de atemperar la inestabilidad de los viajes y los recuerdos en tanto incapaces de dotar a la figura del yo de madurez: “*un hombre acaso dispuesto a bajarse para siempre del automóvil/ y poner los pies sobre la tierra*” (*Obra poética* II 269, cursivas en el original). Ni tampoco puede sorprender que en un poema, también póstumo como “Uno se destapa se quita la patria” encontremos que “los cajones de mudanza me repiten/ CFM fragile” (*Obra poética* II 308), dejando en claro la inestabilidad que el movimiento constante produce en el yo que pasa a ser equivalente a una caja de mudanza.

Este temor a los efectos del movimiento sobre el yo no es exclusivo de los últimos libros, muchos de ellos publicados póstumamente por Fondebrider a partir de información dejada por el propio César. En algunos poemas de *Veinte años después* como “Valparaíso musical” se observan algunas reservas respecto al movimiento constante sin asidero: “y me llego al fondo/ pero tanto sonidos/ tantos colores/ soy llevado/ sin César alterado/ en un tercer sentido/ cómo alcanzarme el centro” (*Obra poética* I 48-49). Y algo similar acontece en “Contra las cosas” de *Argentino hasta la muerte* en el cual el yo lírico se queja ante un dios no específico por la cantidad de cosas que le da y reclama un lugar desde el cual escapar al vértigo constante: “yo no puedo querer tantas cosas/ apenas ofrecerles una atención salteada/ oh dios hubieras hecho de mí una lapa/ entonces me acariciarían tus olas alternas/ y yo conocería una sola cosa/ la roca” (*Obra poética* I 174). El pedido desesperado del yo, su anhelo de ser una lapa para de ese modo poder focalizarse en la roca que lo sostiene, retoma, aunque sin tintes políticos, lo del poderío mirado hasta romperse los ojos que aparecía en “Southbound” en el apóstrofe de la madre. Ese vértigo produce inquietud, imposibilidad de asirse y por ende de figurarse autor.

Ahora bien, los interrogantes que estos poemas plantean no impiden que otros textos propongan otros caminos. De hecho, en una buena cantidad de poemas lo que encontramos son las tensiones ya señaladas entre lo íntimo y lo público en la conformación de una figura de autor y la aceptación de un estar en tránsito que anuda, no siempre de un modo parejo, las inquietudes poéticas, políticas e identitarias del yo.

De este modo, cuando el yo dice en “Último viaje a Buenos Aires”: “y pensar ché Raúl que me hubiera bastado/ tocar tu timbre atravesar tu zaguán de Chascomús/ para juntar la realidad con mis famosos papeles/ así que cómo no ponerme al lado tuyo/ al lado es decir dónde estábamos cuando éramos pibes/ cuando vos estudiabas la constitución al lado mío/ ‘ahora que Chascomús duerme su siesta’” (*Obra poética* I 559), lo que hace es hacer de Chascomús un espacio que es a la vez el lugar de una unión personal y cercana con el presidente Alfonsín (también oriundo de la localidad de la laguna), una relectura de la propia figura de autor y un comentario político. Tanto la referencia al libro de ensayos *La realidad y los papeles* como la cita de un verso del padre extraído de “Epístola de un verano” (1934), muestran que la figura de autor de Fernández Moreno se funda en un movimiento constante entre la referencia a lugares íntimos, versos ajenos y circunstancias políticas que reconfiguran el gesto de autor del yo en la presencia de los otros y de la patria como espacio complejo y ya no estereotipado: “así que basta ya de siesta para todos/ que todos vengan a leer con vos aquel librito de la juventud/ que los tres poderes funcionen sin pararse/ como los tres corazones de un mismo cuerpo/ que las provincias otra vez unidas/ aprendan otra vez a compartir el mapa// porque la patria era sí ese espacio/ esa bailarina con un brazo en alto” (*Obra poética* I 560). Así, desde la referencia a la infancia en Chascomús y desde referencias literarias a la obra del padre, el yo reescribe su gesto para

intentar dar cuenta de procesos políticos y de otras realidades sin resignar su singularidad y asumiendo la importancia del movimiento, del estar en tránsito como su marca autorial.

Este movimiento puede adquirir la forma del sueño, como explicita el yo en una parte de “Escritor con un lápiz que encontré en la Habana” cuando dice “el que siempre está quieto soy yo soñando que me muevo” (*Obra poética II* 203) o, para seguir con el mismo poema, puede producirse a partir del contrapunto con el movimiento de otros, como cuando el yo le confiesa a un apostrofado Paco Urondo: “soy yo César desde esta revolución ya hecha/ a vos haciéndola no lo ves/ yo tomo siempre las cosas hechas/ siempre se me dan así/ vos siempre tenés que hacerlas/ y las hacés carajo/ yo tengo que deshacérmelas primero/ lo que tengo que hacer como diría León/ pasa por lo que tengo que deshacer” (200). Esta confesión, en la que también se menciona al filósofo argentino León Rozitchner, pone de manifiesto cierta decepción del yo al no tomar parte directa en la conformación de la revolución (en este caso la cubana aunque la inclusión de Urondo y Rozitchner apunta al contexto argentino de los 60).¹²⁰ Pero también deja entrever que aun en esa necesidad de deshacer hay implícita una figura de autor en movimiento, no conforme con la individualidad pero que no renuncia a cierta intimidad singular manifestada en la evocación de una charla con amigos sobre un contexto político determinado.

Ahora bien, hay un último punto que quisiera considerar en relación con la figura de autor en movimiento, esta figura de autor nómada que no renuncia a su singularidad y que trata, con mayor y menor fortuna, de dar cuenta de realidades sociales y políticas complejas: la dimensión del gesto escritural, es decir, aquellos poemas en los que el autor escenifica su

¹²⁰ Una decepción similar pero aún más acuciante es aquella de la que da cuenta el poema “Epicedio a un manifestante” de *Sentimientos*, en la que el yo confiesa: “yo miraba detrás de un cristal/ mejor dicho detrás de un cristal y una cortina/ a mí me toca una ínfima parte de tu muerte/ pero en materia de muerte la menor fracción equivale al todo/ es decir te debo la vida/ para no pagarte cometo esta felonía/ intento sobornarte con este versito” (*Obra poética I* 175). Para un análisis de este texto y de la relación poesía/política en Fernández Moreno véase el trabajo de Blanco.

accionar poético. Para ello quisiera partir de un fragmento del segundo viaje de “Un argentino en Europa” en el que el yo aclara que volver de Europa a América equivale a quitarse una corbata de foulard y reemplazarla por otra de arpillera. La comparación, sin duda burlona, no pretende establecer una jerarquía entre los materiales según la cual la corbata de foulard sería más distinguida que la de arpillera sino explicar que la textura de esta última “es más abierta hay más lugar entre nudo y nudo/ hay metros entre molécula y molécula/ y esas moléculas se están dividiendo llenando el vacío/ dejando de ser una cosa pasando a ser otra/ confundiendo sus límites como en el momento de la poesía” (*Obra poética* I 163). De este modo, la corbata de arpillera delinea a la vez el espacio de América Latina y el espacio del gesto poético como espacios donde el continuo devenir de una cosa a otra permite rearticulaciones de variada índole, incluida, se podría suponer, la existencia de una figura de autor fundada en un constante tránsito. De hecho es importante notar que esa continuidad dinámica no renuncia a cierta singularidad representada en el hecho de que a fin de cuentas se trata de una corbata de arpillera. Ese ir y venir desde lo peculiar del material a la generalización del acto poético y de allí a cierto rasgo general latinoamericano, no anulan al yo sino que más bien lo reconfiguran a partir de un devenir relacional en el que la recombinación de los elementos de la propia poética no puede asentarse nunca por completo ni en la intimidad ni en lo público.

Desde este punto de vista habría en la figura de autor de Fernández Moreno ciertos ecos de comunidad tal como las entiende Duchesne-Winter a partir de Jean-Luc Nancy cuando señala que el filósofo francés “concibe al Ser mismo como un devenir estrictamente relacional, como modo nunca absoluto ni soberano, de manera que el ser es siempre un *ser-con*” (32, cursivas en el original). Para Nancy, agrega el crítico, al distinguir entre el ser individual y el ser singular de la persona se debe privilegiar la singularidad porque lejos de ser autosuficiente y soberana como

la individualidad, “es única e indivisible en la medida en que es inseparable de otras singularidades” (33). Pero hay otra distinción pertinente que Duchesne-Winter señala en su relectura de Nancy. Si el Ser mismo es un devenir estrictamente relacional, si el ser humano se constituye desde un singular *ser-en-común*, esto no implica necesariamente que deba pertenecer a *un* ser común dado puesto que lo que en verdad distingue al *ser-en-común* es su carácter “plural-singular, siempre inconcluso” frente a la “fusión homegeneizante” (ya sea trascendente o inmanente) que busca imponerse mediante el reenvío de la singularidad a *un* ser común (33).¹²¹ El gesto de autor en tránsito de Fernández Moreno (aunque se podría argüir que hay mucho de esto en Gelman también), el movimiento como gesto de autor, si bien parece asimilarse a cierta solidaridad latinoamericana o descansar en un individualidad alejada del ser-en-común, intenta, aun a riesgo de no lograr asumir esa singularidad buscarla en el movimiento.

Y dicho movimiento singular adquiere por momentos cierta visibilidad desde la intimidad del proceso de escritura, como sucede en “Whisky and Soda” donde el yo, a la par que analiza el proceso de creación del whisky que toma, reflexiona detenidamente sobre el proceso de escritura: “esgrimo este otro cilindro de madera con eje de grafito/lo aplico sobre celulosa blanca plana sumamente delgada” (*Obra poética* I 242). Y todo para poder inscribir el proceso en una confesión aún más íntima, “alzo por fin mi repugnante corazón sobre las olas correctas de la

¹²¹ Duchesne-Winter agrega: “las singularidades sólo se vinculan a otras singularidades debido a su modo estrictamente plural de ser, aun con respecto a sí mismas. Los seres singulares se vinculan por aquello de lo que carecen, por lo que no tienen y no saben, en aquello desconocido a lo que se exponen (...) Es esa incompletud e inconclusividad radical, esa inevitable finitud, en realidad inconsolable por los mitos o las ideologías modernas o pre-modernas de inmanencia, la que articula a la comunidad nanciana, es decir, la comunidad incomunitaria” (34). Y en dicha comunidad todo reclamo de comunión es peligroso por la posibilidad de quedarse en el nivel de la individualidad o por la disolución de la singularidad en un eje trascendente o inmanente. De allí que Nancy, dice Duchesne-Winter, prefiera hablar de comunicación la cual define “no como un vínculo, sino como una mutua exposición, un exponerse a compartir el sentido de un mundo cuyo único sentido propio es que se abre al sentido” (34). Este exponerse creo que encuentra una realización singular (en el sentido común y nanciano del término) en una figura de autor preocupada por fundar su gesto en el movimiento nómada ya explicado.

técnica/y consigo decir te quiero” (242), confesión que deja al descubierto los límites de la propia figura y que justamente desde esos límites logra articular su singularidad deseante.

En otros momentos, sin embargo, el movimiento singular se refleja no solo en los enunciados sino en la forma de las palabras, como en el poema “Endo Ando”, escrito exclusivamente con las acciones verbales en gerundios los cuales, como se sabe, indican justamente una duración no clausurable ni medible: “viviendo en París/ escribiendo gerundios/ (...)/ pensando en Buenos Aires/ vacilando ante Fidel/ disimulando ante los embajadores/ (...)/ innovando en poesía/ escribiendo sonetos/ (...)/ viviendo muriendo” (*Obra poética* II 330). Y también se refleja en la impotencialidad como posibilidad rearticulatoria como queda de manifiesto en “Naciste graneado de posibilidades”: “hubo un momento en que querías elegir todo/ hubo otro en que nada querías elegir/ (...)/ finalmente eliges no elegir/ aceptas no elegir” (*Obra poética* II 343), donde el elegir no elegir se conecta con lo confesado a Urondo acerca de la necesidad de deshacer primero.

De este modo la figura de autor de Fernández Moreno surge de un proceso autofigurativo que entrama diversas aristas de la discordancia concordante. Por una parte, la necesidad de figurarse desde los cruces de lugares íntimos con lugares públicos. Pero, por otra, la importancia de asumirse autor desde la defensa del movimiento como espacio central y liminal. Espacio que es atravesado y que atraviesa lugares y desde donde se pueda pensarse autor evitando, aunque no sin dificultades, el subsumir la singularidad a una individualidad autosuficiente o a una comunión con lo trascendente/inmanente no relacional.

4.2 “AL VIEJO HAY QUE DECIRLO” O EL TEMOR A LA ENUNCIACIÓN

“A mis hijas, queriendo decirles que se comprende al padre o no se comprende nada” (César Fernández Moreno, epígrafe a *Introducción a Fernández Moreno*).

En su prólogo a la edición de la *Obra poética* de César Fernández Moreno publicada en dos tomos, Jorge Fonderbrider sostiene que, tras la publicación de *Veinte años después* en 1953, el poeta argentino “comienza a distanciarse de la retórica de sus compañeros cuarentistas y a encontrar los rudimentos de lo que, más adelante, podrá ser reconocido como su propia voz. La misma se funda principalmente en lo autobiográfico” (xv). En dicho prólogo, y unas páginas antes de tamaña afirmación, Fonderbrider cita algunos pasajes de una conferencia realizada en Montevideo y titulada “Correo entre mis dos padres” publicada luego en *¿Poetizar o politizar?* en 1973 que quisiera reproducir aquí. En ellos explica Fernández Moreno su relación con su padre y su círculo de escritores y la relación de estos con su propia poesía:

La muerte de mi padre me puso ante la obligación ineludible de asumir mi propia vida. Para eso, necesitaba previamente verificar y comprender desde todos los ángulos, con todas sus inserciones, esa otra vida profundísima y siempre giratoria, que vi desarrollarse a mi lado durante treinta años, y que se me presentó entonces cristalizada de golpe en el ademán definitivo de la muerte, esa caótica arrasadora.

(...)

En aquel mismo año 1956 publiqué mi *Introducción a Fernández Moreno*. Con ella, comenzaba en mi propio padre mi difícil esfuerzo para comprender críticamente a los personajes de que me había encontrado rodeado al nacer. (...) Esta empresa de simpatía intelectual, y a la vez de liberación me era indispensable para poder imaginarme una trayectoria propia entre la de esos gigantes. (x-xi)

Los gigantes a los que el autor se refiere incluyen a Borges, Macedonio Fernández, Martínez Estrada, Lugones, Amorim y, por supuesto, su padre que se perfila como una figura de mucha importancia en lo que se refiere a la autofiguración practicada por César en sus poemas. La crítica ha señalado no solo el carácter coloquial de la poesía de César Fernández Moreno así como la experimentación con diversos tipos de estrofa y métrica, el verso libre y el uso del humor y de elementos paródicos y desestabilizadores de cierta solemnidad que a la vez marcan una continuación y una clara ruptura con el “sencilismo” de su padre, Baldomero, sino que ha destacado la relación entre el viejo Fernández Moreno y el hijo. García Helder, por ejemplo, señala, en una nota al pie de su ensayo, que en los mejores momentos del vínculo entre padre e hijo, “César Fernández Moreno consigue transmitir la sensación de que el viejo o Baldomero es, aun sin falsear los datos verdaderos, una figura alegórica que lo acompaña dialógicamente en su camino, como Virgilio a Dante” (220). Blanco, por su parte, señala “la referencia constante a la relación padre-hijo como una de las marcas constantes que reenvía al ámbito de lo autobiográfico” (77). Así, entonces, la presencia de una figuración de su persona en tanto hijo de un poeta reconocido resulta dentro de la poética de César Fernández Moreno una de sus marcas más personales y problemáticas.

En esta sección me detendré en detalle en la autofiguración practicada en los libros que conforman, en la *Obra poética* editada por Fondebrider, la sección llamada “Sentimientos

completos” (1948-1967) y que incluyen los poemarios *Veinte años después* (1953), *Argentino hasta la muerte* (1963), *Sentimientos* (1960) y *Los aeropuertos* (1967) y en el libro *Conversaciones con el viejo* en el cual en las páginas pares se publican poemas o textos de Baldomero o de otros autores vinculados con Baldomero y en las impares poemas de César que dialogan con los poemas de su padre y los diversos fragmentos.

Si bien es cierto que *Sentimientos* fue escrito antes que *Argentino hasta la muerte* Fondebrider, como vimos en la sección anterior, los publica así por voluntad del autor que explica sus razones en el “Jundamento”, especie de prólogo, que, como vimos en la sección anterior, abre “Sentimientos completos”. Allí escribe en una nota al pie: “*Argentino hasta la muerte* pasa a tomar plaza antes que *Sentimientos* ya que ello conviene a la estructura autobiográfica, por no decir novelística y folletinesca que he querido dar o reconocer a la acción de este librito global” (30). De este modo, el eje central del análisis de la figura de autor creada por César Fernández Moreno en estos libros será el del vínculo con su padre pero también con otros miembros de su familia en tanto otros sobre los que se proyecta el sí mismo y a partir de los cuales surge, muchas veces, la reflexión sobre el acto de escribir.

4.2.1 *Sentimientos* o la crisis autobiográfica

Lo primero que llama la atención en este conjunto de poemarios es el hecho de que los cuatro estén precedidos por esta especie de prólogo que el autor denomina “Jundamento” y en el cual, además de explicar el orden de los poemas, también se brinda cierta información sobre su vida:

Nací en 1919; y en Buenos Aires, localización demográficamente muy probable para un argentino. Mi vida se complica un poco por el hecho de ser el hijo de un poeta a quien debo llamar grande, pese a ser mi padre. También debo

llamarlo Baldomero, como ahora vuelven a hacerlo todos por culpa que me parece mía, en vez de Fernández Moreno a secas, como él firmó siempre, salvo cuando firmaba, por donaire, Fernández Moreno el Viejo. (25)

Como se observa, lo primero que le interesa destacar a César son sus datos biográficos más importantes, esto es, su fecha de nacimiento que lo adscribe, a diferencia de su padre, solo al siglo XX; su lugar de nacimiento que aparece una y otra vez en sus poemas, tanto en su versión específica (Chascomús, provincia de Buenos Aires) como más general (Buenos Aires) y de la que, pese a los viajes y las estadías en otros países de Europa y de América, no se desprende jamás; y, finalmente, su filiación y su peculiar relación con su padre. Respecto a este último punto llama la atención que diga a “un poeta al que debo llamar grande” en referencia a Baldomero porque la ambigüedad de la frase no permite entender si el comentario es una crítica a la formalidad con la que ahora, y por ser ambos poetas, debe tratar a su padre (y de ahí el contraste que sigue inmediatamente e inaugurado por el “pese a”); si dicho comentario debe entenderse como una burla hacia la capacidad poética del padre no tanto en detrimento de su obra, con el fin de denostar la misma, sino con el fin de enaltecer y reposicionar la propia; o si es más bien un distanciarse del hecho evidente de que ante el hijo todo padre es grande. Si bien es probable que ambas ideas convivan en la frase, es llamativo, en relación con el reposicionamiento de la propia obra, que a continuación se atribuya la culpa en lo que concierne al cambio de apelación al padre. Que se lo llame Baldomero y ya no Fernández Moreno no implica necesariamente su responsabilidad; sin embargo, dicha supuesta culpa encubre también un deseo de ser él mismo el causante del cambio y, de ese modo, acaparar la atención que durante mucho tiempo recayó sobre “el viejo”.

De este modo, el “Jundamento”, junto a varias reflexiones en entrevistas y en sus múltiples ensayos, permite apreciar la conciencia explícita de César Fernández Moreno en lo que a su proyecto poético se refiere y en lo que al gesto autobiográfico concierne. A diferencia de Gelman, en Fernández Moreno la voluntad de controlar dicho proceso es patente desde un comienzo no solo en los poemas sino en los textos de reflexión teórica o biográfica. Si bien Fondebrider destaca la opinión de críticos como Romano que arguyen que el Fernández Moreno ensayista no se equipara con el poeta en sus postulados pues este último es más radical en sus rupturas que el primero, Mariela Blanco se pregunta por qué es tan atrayente su argumentación cuando explica su propia poesía, la de los otros o cuando habla de la poesía en general, y sugiere que

la respuesta podría estar dada por la homogeneidad de pensamiento que se va conformando. Con su escritura en prosa, el poeta construye un sólido sistema blindado, que casi no encuentra resquicio desde el cual ser rebatido. Toda ella converge hacia la proposición y legitimación de un paradigma que se concreta, con mayores o menores aciertos, en su poesía. (38).

En este sentido, César Fernández Moreno se aproxima a Borges quien mediante la reflexión en prólogos o en ensayos o a partir de su figuración en entrevistas complejiza el proyecto de su autofiguración pero también se diferencia de él en cuanto que el Fernández Moreno de los prólogos y los ensayos parece ser más coherentes que la figura creada por Borges y, principalmente, más explícito. Y esto porque el yo de los escritos no poéticos de Fernández Moreno nunca niega que en gran parte de su poesía lo autobiográfico termina por ser fundamental no como necesariamente verídico pero sí como impulso creativo y delimitación del gesto de autor. Este “abierto” proceso de autofiguración se vincula, según Monteleone, con el

pacto autobiográfico (Lejeune) y las variantes que los escritores y las escritoras desarrollan para cuestionarlo. Cuestionamientos que, como vimos en el capítulo teórico, los estudios cercanos a la autoficción (Arfuch, Robin, Premat, Gasparini, etc.) han destacado y puesto en primer plano. Monteleone retoma algunas de estas ideas y sugiere, respecto a la confluencia del sujeto imaginario del enunciado poético y del sujeto de la enunciación con el fin de legitimar la autoría del texto que “el poema es vivido como el enunciado de un sujeto ‘real’ y el espacio imaginario del poema como el campo de experiencia de ese sujeto particular” (“Baldomero y César” 133).¹²²

La autofiguración, entonces, permitiría la identificación del sujeto lírico con un sujeto real que en el caso de Fernández Moreno parece quedar establecido desde los prólogos y las reflexiones. Sin embargo, como veremos, dicha identificación es más compleja que lo que en apariencia pueda suponerse puesto que no se trata solo de (re)posicionarse con y desde el padre sino también a partir de familiares y amigos para trabajar el gesto de autor en el límite entre el parricidio y el suicidio y entre la perduración en otros y la dificultad para asumir la enunciación.

“La tierra se ha quedado negra y sola” no es únicamente el poema que abre el poemario *Viente años después* sino uno de los poemas fundamentales en su producción. Tomando como título y epígrafe unos versos del poema “La crucifixión”, escrito por su padre, César construye un yo autofigurado que sin necesidad de mencionar su propio nombre es presentado mediante el uso del epígrafe, la mención de los hermanos, la evocación de diversos lugares de Buenos Aires

¹²² La cita es más extensa y reza: “a esta especie de ‘contrato de lectura’ que de hecho se establece con el lector (cuando acepta leer de ese modo el poema, en cierto ambiguo límite entre la referencia concreta y la ficción) se lo ha llamado pacto autobiográfico. (...) Esa marca autobiográfica [el nombre propio] induce una identificación entre el sujeto imaginario del poema y el modelo extraliterario. el poema es vivido como el enunciado de un sujeto ‘real’ y el espacio imaginario del poema como el campo de experiencia de ese sujeto particular” (133). Volveré varias veces sobre este texto de Monteleone cuando analice *Conversaciones con el viejo* no solo por la lucidez de las ideas expresadas en él sino también porque es, hasta lo que he podido investigar, el único escrito dedicado a las relaciones entre Baldomero y César analizadas a partir del que quizás sea uno de los libros más complejos, originales e ignorados de la literatura argentina.

y en particular Chascomús y, principalmente, mediante la reflexión metapoética y sobre la muerte en tanto (des)figuración identitaria:

(...)

yo no puedo aguantar que hayas estado vivo
el tiempo es demasiado tolerante
los padres no debieran adentrarse tanto en la edad de sus hijos
deberían morir al principio
o bien no morir nunca
por qué dividir así una vida
ser hijo durante tantos años
y de pronto no
proyectado de pronto hacia fuera
trastabillar enceguecido
irse de espaldas

(...)

tu querías un hijo literal una astilla pura
un hijo como un órgano como un miembro
y yo hubiera querido
yo quiero ser ahora ese órgano y ese miembro
ahora que pasa esto
esta burda diferencia
yo vivo y tú no vives

(...)

perdóname este discurso
tú querías que te cantara las canas
y ya ves te canto los huesos
de nuevo llego tarde (*Obra poética* I 38-39)

Como se puede observar, la reflexión sobre la propia identidad se configura a partir de la reflexión sobre y contra el padre en un movimiento que oscila entre la queja en la primera parte de la cita (“yo no puedo aguantar”, “los padres no debieran”) y la necesidad de colmar las expectativas, los anhelos de satisfacer los deseos del padre (“yo hubiera querido”, “yo quiero ser ahora”) que aparecen más adelante y que derivan en ese pedido de perdón entre burlón, cariñoso y nostálgico por no haber podido cantarle las canas. Además, en el deseo de querer ser un órgano y un miembro acecha la necesidad de consubstanciarse con el padre, de volverse uno con él hasta el punto de que la diferencia entre un Fernández Moreno vivo y otro muerto se vuelva burda. Sin embargo, la diferencia existe y el sujeto poético parece consciente del poder que tiene su palabra en tanto la única capaz, ahora que el viejo ha muerto, de cantarlo y hacerlo perdurar en la memoria. No obstante, y esto quedará claro en los siguientes ejemplos, dicha postulación de poder en el proceso de autofiguración entraña ya no solamente una necesidad de diferenciarse del viejo sino también una necesidad de perdurar y de sobrevivir a la propia muerte en el acto de escritura, de golpe tan visible al morir el padre.

Algo similar ocurre en el poema “El hermano menor” donde al evocar al hermano muerto a los diez años como si estuviese vivo, el yo procura ahuyentar la posibilidad de su desaparición (la de ambos) aun cuando es consciente de la dificultad de la empresa:

con tus rasgos parecidos a los míos
como un yo erróneo

hermano mírame
como un tú erróneo

dale muchacho dale
hombre sin mujer aún
vive de nuevo
las etapas que yo viví sin trascendencia
equivócate otra vez en los mismos pasajes
o no
consúmeme a tu modo
profundiza tu acechada emoción
y coloca tus rótulos a lo largo del tiempo
donde vas empalado
(...)
desde tu inextricable adolescencia
ahora
ya
antes que la lucidez te desarme
aprieta contra el mundo tus ojos asombrados
hasta reventarlos si fuera necesario
y mira mira con gula
hermano
hasta que veas que no hay (46-47)

Aquí, el yo se construye a partir de la evocación del hermano muerto¹²³ como si estuviese vivo, de ahí el efecto del verso “vive de nuevo” que requiere el “las etapas que yo viví sin trascendencia” del siguiente verso, y que une al hermano con el yo, de quien parece ser la sombra como el yo lo era del padre en el poema anterior. Pero el “vive de nuevo” también puede leerse aisladamente como un pedido desesperado de quien enuncia estas palabras por recuperar a quien ya no es. Y esta necesidad de recuperación, al acontecer mediante la evocación de la rutina del propio yo que el hermano puede o no repetir y al estar evocada en presente, traslada la significación del pedido de un hermano al otro, como si el yo añorara a otro yo perdido en la infancia. Además, en la estrofa final, hay cierta animadversión hacia la lucidez como si la misma agotara la adolescencia y la capacidad de creer en que detrás del mundo o en el mundo mismo hay todavía algo y no la nada como parece patentizar el último verso.

De este modo, el yo lírico de Fernández Moreno en estos primeros poemas si bien se construye en parte mediante la subordinación al padre y la rebelión contra el mismo, también lo hace mediante la asimilación de las experiencias del hermano menor impuestas con el fin de extrañarlas y verlas de otro modo. Y este extrañamiento puede indicar también una necesidad de alejar la posibilidad del vacío aun cuando lo único que quede por hacer sea la imitación de las actividades ajenas y la originalidad que dicha imitación pueda o no entrañar: de hecho el acto de escribir se funda sobre la posibilidad de ser original gracias a, pero a pesar de, Baldomero Fernández Moreno.

Esta idea de repetir, de escribir para revivir o sostenerse o (re)crearse en el verso parece ser cuestionada en el poema “Nada que decir” donde el yo pasa de la idea de un nosotros

¹²³ El biografema del hermano remite a su hermano Ariel nacido en 1927 y muerto diez años más, en 1937, época en la cual César Fernández Moreno tenía 18 años.

conjunto que vive en carencia a la situación personal de preguntarse qué valor tiene la sensación de sostener una lapicera en la mano:

nos hemos quedado sin nada
sin arte ciencia filosofía religión magia

conservamos lo primero
vida por cierto tiempo
y varios impulsos
que de vez en cuando parten en falso

no tengo nada que decir
un verso es tan superfluo como un hombre
para qué bebo este café
calle Corrientes para qué

la placentera sensación
que el lápiz transmite a mis dedos
mientras la conduzco sobre el papel
a lo largo de esta escritura vacía (50)

Ya desde la primera estrofa, más específicamente desde el título del poema, vemos la carencia que afecta no solo a diversas ciencias y/o disciplinas sino más puntualmente al acto de escribir. Ahora bien, dicha carencia y la desesperación que genera son presentadas de maneras diversas pues en el primer pareado es un yo plural el que ha perdido las disciplinas mientras que

en las últimas dos estrofas es un yo individual el que no tiene nada que decir, el que critica el verso aunque al hacerlo aún escribe. Como había acontecido en el caso de la diferencia burda entre el hecho de que el hijo estuviera vivo y el padre no, caso donde la diferencia debía ser patentizada, aun cuando se la considerase burda, aquí se debe escribir el poema por más que el verso resulte superfluo o la escritura vacía. Además, y como también vimos en el caso del poema dedicado al hermano, la fractura de un verso produce ambigüedades en la lectura. En este caso en particular, resulta llamativo el “para qué” que concluye la tercera estrofa y que puede vincularse tanto con la calle Corrientes (¿para qué la calle Corrientes o la acción de tomarme un café en la calle Corrientes?) o con la placentera sensación de escribir (¿para qué dicha sensación si toda escritura es vacía?). No obstante, si aceptamos la primera lectura, es decir, si el para qué afecta a la calle Corrientes entonces toda la cuarta estrofa constituiría la respuesta a la pregunta que el para qué inaugura. En otras palabras, al para qué tomar un café en la calle Corrientes donde se va a alcanzar una escritura vacía se le respondería con “para disfrutar de la agradable sensación de manejar la lapicera sobre el papel”. Si bien es difícil precisar cuál de las dos posibilidades prevalece, lo que importa destacar aquí es el complejo vínculo entre el proceso de autofiguración del yo lírico a partir de las similitudes y diferencias con otros parientes, especialmente su padre escritor, y la reflexión sobre la escritura como medio de revivir, de hacer perdurar a los otros y de permitir la propia figuración pero también como un modo de establecer los límites de la propia escritura en lo que se refiere a su alcance y al gesto de autor que dicho alcance trata de manifestar.

A diferencia de Gelman donde, a pesar de las vacilaciones sobre la identidad en los poemas y la presencia de un proceso de autofiguración no tan explícito, se perfila un yo que en su trabajo con la otredad no parece dudar de su condición de escritor (pues hasta los

heterónimos/sinónimos aceptan dicha condición), en Fernández Moreno, quizás por la presencia nunca del todo conjurada del padre, el proceso se hace demasiado explícito (se acepta desde los prólogos que va a haber elementos autobiográficos y autofiguraciones) pero al mismo tiempo dudoso pues se cuestiona fuertemente la capacidad de la escritura para definir la identidad. En otros términos, no se pone en duda al sujeto autofigurado del enunciado que es distinto al padre y al hermano sino que lo que entra en crisis es la capacidad de enunciar una vez que se hace patente o se acepta la condición de distinto al otro. Es decir, una vez que se ha configurado, o, en algunos casos, al mismo tiempo que se afianza como un sujeto autofigurado distinto a los otros, como sujeto del enunciado, el yo de los poemas de César Fernández Moreno pone en duda su enunciación, esto es, la capacidad para enunciar(se) aun cuando eso no impida del todo la enunciación, algo que lo acerca a la segunda (i)legibilidad que conforma el gesto del autor.¹²⁴

El poema “El padre escritor” es uno de los que mejor refleja este paradójico proceso y en el cual dicha incapacidad de enunciación es el centro del enunciado:

tengo una buena casa

viejo

¹²⁴ Al respecto es importante notar lo que sostiene Mills-Courts en su excelente trabajo sobre la poesía como epitafio en la literatura de habla inglesa. La autora, cuyo propósito es analizar, como vimos en el capítulo sobre Borges, las intrincadas relaciones entre presentación y representación en poesía a partir de las ideas de Heidegger y Derrida, explica que “while Heidegger thinks of language as presentational or ‘incarnative’, Derrida thinks of language as ungrounded ‘representation’. Caught between them, the poet creates a poem that is overtly intended to work as ‘unconcealment,’ as the incarnation of a presence, the embodiment of a voice in words. Yet, he displays that voice as an inscription carved on a tombstone. In other words, he covertly acknowledges that the poem is representational, that it substitutes itself for a presence that has been absolutely silenced. For the very words that seem to give life simultaneously announce the death of the speaker. Though it seems so lively that it can halt its readers and admonish them, it is as if the voice can be heard only because it has been lost, has been erased by death itself” (2). Este problema entre la representación y la presentación será retomado en la sección final del capítulo. Sin embargo, lo señalo aquí porque si bien es cierto que en parte de la proyección del sí mismo sobre los otros existe aún la posibilidad de entramar la figura, en otros momentos la relación con el otro lleva al sí mismo a un límite en el que no solo no es posible entramar biografemas sino en el que la misma posibilidad de enunciar es cuestionada erigiéndose ese cuestionamiento, y la tensión entre presentación y representación, en la marca más importante del gesto de autor.

te gustaría
tu mesa está junto al gran balcón
frente a frente como antes
tu sillón que ahora es mío
y la silla frailería donde yo te ayudaba

y sucede que por la mañana
no me puedo sentar a escribir
el sol me enceguece a través de los vidrios
debo dejar tu sillón
y retomar mi vieja silla
mi posición de chico

es muy temprano
escribo como un adolescente que se levanta a estudiar
con torpeza
como si mi máquina fuera la de un amigo

vuelvo a casa a la tarde
el sol ha bajado
podría usar ahora tu sillón
como un hombre crecido
seguro en el crepúsculo

pero entonces ya estoy muy cansado

viejo

para ponerme a escribir. (349-50)

En este caso, el acto de escribir en el sillón del padre, la posibilidad de escribir en él es claramente el tema central enunciado en el poema, en el cual no parece haber marcas de duda en la enunciación. El sujeto escribe su poema aun cuando aquello sobre lo que escribe sea la dificultad o torpeza al escribir. Sin embargo, lo que acecha detrás de la imposibilidad de escribir en el sillón del viejo no es, como podría creerse a simple vista, la imposibilidad del yo lírico de diferenciarse del “viejo” sino más bien las dificultades y terrores que produce el asumir el rol de la enunciación y la autoría de lo que se dice no solo en el nivel del sujeto enunciado (que se presenta como un ser que se debe al padre y a la familia pero que es distinto de ellos) sino en el de la enunciación. Aceptar el sillón del que se habla en los enunciados del poema implica aceptar una responsabilidad de enunciación a la que el yo lírico teme sin dejar manifiestamente en claro por qué. Y este temor no implica dejar de escribir, esto es, no implica una negación de la acción de escritura (se escribe de todos modos aun cuando la escritura sea vacía) sino más bien una puesta en duda de los alcances de dicha escritura. ¿Con qué fin, parece preguntarse el yo clara y abiertamente autofigurado, me he alejado de mi padre y de mis hermanos, he delimitado mi condición de ser distinto a ellos y de poeta superior a mi padre o al menos de no menos importancia que él, si la escritura se me presenta como vacía, como el torpe esquema de un estudiante que se levanta a estudiar y no sabe manejar hábilmente su máquina de escribir?

Parece haber en Fernández Moreno una voluntad muy clara de practicar una autofiguración, de crear un yo lírico que se presente como nacido en Chascomús, de padre poeta, que ha perdido un hermano muy joven y que lucha contra la figura del viejo para poder delimitar

su propia identidad. No obstante, y pese a delimitar su identidad desde y frente a los otros, el yo lírico parece negar la importancia de su enunciación, parece cuestionar cuál es el valor de dicha autofiguración y dicha autoría tan explícita cuando tanto su padre, también poeta, como su hermano, como él o como su amigo Claudio (en el poema “Te acordás Claudio” en el que confiesa ir rengo sin su presencia) han muerto. ¿Puede la figuración de la propia identidad derrotar esa sensación de vacío, de escritura vacía que el yo manifiesta en más de un poema o, para lograr trascenderla, es necesario más que la propia construcción del yo, es necesario que un tercero lo evoque como él evoca al padre, quizás porque los versos propios no son, como pretendían un viejo tópico de la retórica clásica retomado por Shakespeare, un mármol fuerte frente al olvido?

De todas maneras, y aun cuando las dudas acechen al yo lírico identificado como César Fernández Moreno, la autofiguración practicada por el poeta del mismo nombre vuelve a dejar a la vista la íntima relación que existe entre la reflexión metapoética y la configuración de la identidad en la poesía lírica. A veces dicha figuración es más fuerte en el nivel de la enunciación desde el cual el yo, pese a presentarse en el nivel del enunciado como fragmentado, otro o múltiple (Juan y Juan en el caso de Gelman, Borges y yo, en el caso de Borges) parece orquestar los modos de lectura y el valor que su escritura tiene. En otros, en cambio, el yo se presenta a nivel del enunciado con sus marcas propias bien definidas pero vacila tanto en el enunciado como en la enunciación acerca de su propia actividad y de la posibilidad de perdurar mediante la misma. Si bien César Fernández Moreno parece adscribirse a esta última posibilidad, la singularidad de su poesía y del proceso de autofiguración en ella practicado desde y contra el padre cuestiona ambas instancias puesto que mientras que el yo parece quedar definido como distinto a los otros, la figura del padre reaparece una y otra vez complejizando el esquema. Lo

mismo acontece respecto a la aceptación del rol de enunciador y del valor de sus alcances. Dicho rol (y dichos alcances) si bien son puestos en duda por la cercanía de la muerte no pueden evitarse y son asumidos a veces con ironía, otras con estoicidad y otras con desesperación en lo que a la propia imagen se refiere pero también a la proyección operada sobre y desde el fantasma paterno.

4.2.2 La conversación y la red: Baldomero, Amorim y César o la dedicatoria de Quiroga

En el libro *¿Poetizar o politizar?* encontramos, como indiqué, un escrito autobiográfico y reflexivo interesante: “Correo entre mis dos padres.” En él, mediante una serie de citas de la correspondencia entre Baldomero y Enrique Amorim, hábilmente seleccionadas y reproducidas, César no solo traza el itinerario de los vaivenes de la relación entre sus “dos padres” entre sí sino también con él y con su rol como poeta y ciudadano. Así leemos con respecto a Amorim:

Es más: él fue para mí, en verdad, como otro padre, el contrapunto dialéctico del padre biológico que me había sido dado. Baldomero era hombre interior, español en sus hábitos, casi moruno. Le gustaba recogerse en su casa, se negaba a colocar teléfono en ella, me recluía en un círculo que no por serlo de amor implicaba menos reclusión. Enrique era exactamente todo lo contrario, tal vez porque no era mi padre biológico, sino mi padre amistoso: me impulsaba a adelantarme a mi edad; me ofrecía y me exigía la aventura en vez del hogar, el mundo entero en vez de la aldea española, la libertad en vez de la obediencia, la vida en vez de la letra, el valor en todos los terrenos. (14)

Esta oposición binaria entre un padre y el otro le sirve a César para (re)posicionarse dentro de su familia y en su posición de escritor distinto al padre. De todos modos y pese a la

diferencia entre Baldomero y Amorim no deja de llamar la atención que, si bien a Baldomero le corresponde el sustantivo “obediencia” y a Amorim “libertad”, este último también se hace obedecer pues exige la aventura, el mundo, la vida, el valor y, paradójicamente, también la libertad.

Más adelante, César continúa la descripción de la relación con sus padres (relación de la relación, se podría decir) y explica que a lo largo de su infancia y de su adolescencia Baldomero

tendió a mí alrededor una especie de campo magnético, derivado de su prestigio y de su simpatía humana, donde no sólo yo resultaba poco menos que incapaz de moverme según mis propias determinaciones, sino tampoco los demás en relación a mí: todos parecían admitir que todo lo que a mí se refería era de la competencia exclusiva y excluyente de mi padre. (17)

Podríamos preguntarnos aquí si no opera lo que Jackson Bate y Harold Bloom, en trabajos a esta altura clásicos, denominan como la angustia (ansiedad) de las influencias en lo que al padre y al hijo se refiere: esto es los diversos mecanismos que emplean algunos escritores para desplazar a sus precursores, mecanismos muy cercanos a los estudiados o puestos de relieve por el psicoanálisis, es decir, a la aporía edípica: el parecerse al padre sin tener derecho a ser como él. Mecanismos siempre en tensión entre la reverencia, la represión y el parricidio.¹²⁵ Sin embargo, y sin negar la importancia de estas ideas, no quisiera sugerir que el gesto de autor del yo identificado con César se resuelve en un desplazamiento “clásico”. Por el contrario, la proyección del sí mismo en los otros (en este caso un otro fantasmal y filial, cercano, real y

¹²⁵ Como es sabido, Bloom, mediante la combinación de lecturas de Nietzsche, Freud y ciertos pensadores gnósticos, desarrolla una teoría sobre la poesía para la cual propone una relación tensa entre un poeta y sus precursores. Al respecto una de las figuras de análisis más conocidas de su ensayo es la que denomina Tessler, que define como completud y antítesis, y según la cual “a poet antithetically ‘completes’ his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor has failed to go far enough” (*The Anxiety* 14).

poético a la vez) se produce en un oscilar entre la aceptación de la enunciación y su más manifiesto rechazo, como solo si desde ese rechazo, y no desde el rechazo al padre, se pudiera dialogar con el fantasma paterno y asumir el gesto de autor. De este modo, lo que es necesario destacar mediante las reflexiones de César en “Correo entre mis dos padres” como en los poemas de *Conversaciones con el viejo*, es que el campo magnético que se menciona en la cita afecta ya no solo a su poesía en tanto presencia de lo autobiográfico (lo cual es indudable) sino en tanto lugar inestable desde donde se busca enunciar y construir la figura. Un lugar desde el cual, sin embargo, se acepta y se defiende la autofiguración construida desde y contra el padre (o los padres) siempre desde la sospecha y la renuncia a aceptar plenamente esa instancia enunciativa. Como ya señalé, lo que parece entrar en crisis no es solo la identidad de un yo lírico llamado César en un enunciado particular sino la existencia y la validez del lugar desde el cual se enuncia y se justifica dicha autofiguración y por ende se justifican los enunciados.

Este campo magnético que César atribuye a su padre y a los escritores con los que su padre y Amorim se vinculan afecta la relación de César con la literatura, tanto con la escritura como así también con la lectura. Así, es interesante este pasaje de “Correo entre mis dos padres” en el cual César describe la dedicatoria que Horacio Quiroga coloca en el volumen de *Cuentos de la selva* que le regala a Baldomero y que tras la muerte de su padre César conservará en su biblioteca: “‘A Fernández Moreno, para su chico cuando lea’. Ese chico era yo, y aquí se produce mi primer contacto con este ilustre abuelo, barbado como debe ser todo abuelo. Yo apenas había nacido, y ya los ilustres amigos de mi padre suponían que había en mí un lector. ¿Por qué?” (30). Si bien no es fácil responder por qué los ilustres amigos de Baldomero suponían eso, intentaré analizar las implicancias de esta construcción de César como lector hijo de escritor

y escritor él mismo en el proceso de autofiguración, de diálogo y de separación iniciado en el ya analizado *Sentimientos* y retomado en *Conversaciones con el viejo*.

Por último y antes de pasar al análisis de algunos de los poemas de este último libro quisiera retomar dos citas más de “Correo entre mis dos padres”. En primer lugar, en una carta que Amorim, su otro padre, más “abierto” pero igual de exigente que Baldomero, le escribe a César en 1940 en respuesta a una que César le había escrito sobre su novela *El paisano Aguilar*, el escritor uruguayo le recomienda, respecto al proyecto de César de escribir un libro de poesía, que viva y que distinga la literatura de la vida:

Necesitas descanso, mejor dicho, entretenimiento que nada tengan que ver con tu natural función de escritor o de hijo de escritor. Te hace falta vida vacuna. (...). Lo malo es vivir siempre en función de algo. Vivir en función de poeta es peligroso porque uno no sabe dónde empieza la ‘literatura’, la terrible, la que roe. Levantarse como poeta es malo, ponerse las medias como poeta, es malo. Hay que recordar que uno es hombre, que vive en una colmena de bestias y que ninguno de los grandes, de los geniales, dejó a un lado la tarea lenta de luchar a brazo partido con las horas, los meses, los años. Particularmente a ti, habría que recomendarte el olvido de las frases pescadas en endecasílabos o en octosílabos. Me gustaría verte estudiando el arte minúsculo de pescar en la laguna de Chascomús. Verte conversar sobre lombrices, carnadas, anzuelos, etc., con un muchacho rudo de la orilla. Después, sacarías poesía, pero después, no durante tu relación con esos seres y esas cosas. (43)

La oposición entre vida y literatura establecida por Amorim en la carta y su defensa de la charla con los pescadores como esencial o incluso más importante que el acto de escribir o de

vivir como un poeta es retomada por César en el párrafo siguiente a la misma y contrapuesta, como una exigencia diferente pero exigencia al fin, a la posición puramente literaria y absorbente de Baldomero. Lo que me interesa resaltar con esta cita es la importancia, para Amorim, de que César descanse de su natural función de escritor (y lector, como vimos con el ejemplo de Quiroga) y de hijo de escritor (como César destaca en más de una ocasión en sus poemas y escritos). Como ya he dicho, la posición de hijo de escritor no desaparece sino que es aceptada y problematizada abiertamente por César en más de un poema, lo cual no quita los puntos de contacto con el padre. Sin embargo, la exigencia de Amorim y la dedicatoria de Quiroga parecen abrir nuevos interrogantes en el proceso de autofiguración porque lo que pasa a estar en juego ahí no es exclusivamente cómo posicionarse frente al padre sino cómo se lee y escribe desde y contra al padre y, mejor aún, qué valor adquiere la enunciación una vez que se separa de esa posición puramente literaria que César le atribuye a Baldomero. Lejos de lograr un equilibrio en *Sentimientos* la autofiguración detalladamente practicada y desarrollada por César no logra conjurar el miedo y las dudas de una enunciación propia, distinta a la del padre pero aun así lejos de la vida del pescador que su otro padre literario le exige.

De este modo, encontramos dos exigencias distintas, una contra la que el yo César se rebela metódicamente mediante la construcción de un sujeto consciente de la presencia del padre y del cual, gracias a dicha consciencia, logra alejarse y posicionarse desde y frente a él; y otra que no logra alcanzar del todo al menos en su poesía, pues las reflexiones sobre la lectura y la escritura (el peso de la dedicatoria de Quiroga frente al pedido de Amorim) no dejan de estar presentes pese a los rasgos populares o al humor de algunos de sus poemas más largos. En medio de estas dos exigencias César debe reposicionarse y crearse un lugar aun cuando al hacerlo ponga en juego el propio valor de la enunciación como si la reflexión sobre lo poesía no le

permitiera completar la otra exigencia (pseudo)paterna, la de Amorim. Si en más de un poema el yo llamado César logra alejarse de la figura de su padre y crear un modo de enunciación propio, en muchos otros dicho modo de enunciación es puesto en duda como si aún pesasen sobre ella la exigencia de Amorim o el peligro de la cita de Quiroga. Ante esta situación el yo debe volver al diálogo con el padre y debe hacer coincidir su reflexión sobre el oficio con dicha figura para conjurar el otro pedido no del todo desarrollado. Y es en esa y por esa vacilación entre dos exigencias que la autfiguración de César Fernández Moreno se presenta en la relación del sí mismo sobre los otros, como particularmente compleja pues no termina de abrazar, ni de romper definitivamente con ninguna.

La segunda cita y última de “Correo entre mis dos padres” que me interesa destacar se vincula con la muerte del padre. Parece que Baldomero antes de morir dejó establecida ciertas instrucciones respecto al destino de sus restos. La tercera, según lo indica César, establece, entre otras cosas, que no quiere avisos fúnebres en el diario y ruega a la gente su ausencia. Y concluye: “Caso de que alguien llegara al cementerio, no deseo discursos de ninguna clase. Mi deseo es que en un taxi cualquiera me acompañe hasta donde sea mi hijo César, absolutamente solo” (51). De este modo, el campo magnético de Baldomero se extiende hasta su propia muerte la cual también incluye a César quien en su proyecto de autfiguración volverá una y otra vez sobre el tema no solo de la muerte de su padre sino también, como ya hemos visto, sobre la propia muerte y sobre la relación entre muerte y enunciación.

Quisiera entonces dedicar esta última parte de la sección a uno de los libros más curiosos, complejos y menos estudiados de la literatura argentina: *Conversaciones con el viejo*. El mismo consta de cinco partes tituladas, respectivamente, “Traído a nacer”, “El hogar en París”, “Mi juventud, su muerte”, “Vagabundo” y “Lo que me dio la vida”. El libro, como ya he indicado,

está conformado en su mayor parte por poemas o textos de Baldomero o relacionados con él en las páginas pares y por textos de César en las impares. Y si bien algunos de los textos forman parte de otros volúmenes, otros son exclusivos de éste.¹²⁶ De todas maneras y pese a las diferentes partes hay dos temas centrales para el proceso de autofiguración: la muerte del padre y la identidad del yo lírico llamado César frente a los mandatos del padre en lo que a la escritura se refiere.

El tema de la muerte del padre aparece recién en el primer poema de César de la segunda parte titulado “El infiel”, donde leemos:

ya lo sé soy infiel soy inconstante
cambio de amores salto de uno en otro
pero es así viejo vos lo sabés
se deja de querer a una mujer
se comienza a querer a otra ciudad
nacé hermanos en aquella dulce tierra argentina

ya no soy argentino hasta la muerte
o quizás lo que pasa viejo
es que ya me morí

¹²⁶ Respecto a la estructura del libro explica Monteleone: “En el caso de *Conversaciones con el viejo* (...) el lector halla dos textos enfrentados que representan sendas voces poéticas y a la vez existenciales. La naturalidad con que se leen no debe hacer olvidar un hecho rarísimo: ambos textos pertenecen a autores distintos y estos autores fueron padre e hijo, aunque el último haya realizado el corte y el montaje. Según el esquema del ‘contrapunto’, en la página impar, a la izquierda, en negrita, se halla el texto del padre, Baldomero; mientras en la página par, a la derecha, en tipografía normal, el texto del hijo, César. Todos están fechados e indican el nombre del autor (simplemente ‘Baldomero’ o ‘César’) y algunos agregan además de dónde proviene el texto elegido. Se trata de fragmentos diversos que mantienen una relación ya directa, ya oblicua entre sí, irónica o complementaria. O bien ocupan el sitio de un comentario o una amplificación respecto de cualquiera de las voces en juego. Los recursos de este contrapunto son muy variados” (“Baldomero y César” 137).

¿acaso vos no? (41)

Como se observa, la estrofa final plantea la duda sobre la muerte del viejo quizá porque al evocarlo en el poema el yo-César le permite vivir. Ahora bien, lo interesante es que sea ese yo el que se presente como muerto y que, en 1971, la fecha de este poema, parezca renegar de lo escrito en su libro y poema más famoso, *Argentino hasta la muerte*. También en el poema “Vagabundo” de 1981 aparece el tema en la pregunta que cierra el texto de César y que reescribe el verso de Baldomero “¿Dónde me hallarían muerto”(104) del poema “Vagabundo” de 1928: “¿Por qué estoy yo vivo y él muerto”(105), donde si bien el yo está vivo, su duda postula el deseo, la necesidad, de querer estar muerto.

Pero quisiera detenerme un poco más en el poema “El infiel” puesto que en este texto resulta interesante la asociación entre el acto de escritura y la geografía, instancias las cuales, además de relacionarse, comparten un rasgo: la inestabilidad o si se quiere la infidelidad. La pregunta desde luego es infidelidad respecto a qué y aquí una vez más las respuestas son ambiguas puesto que el acto de infidelidad que podría pensarse como uno de separación del padre, y como una aproximación a Amorim, el otro padre, no logra realizarse del todo porque aparentemente el viejo sabe mejor que nadie lo que implica ser infiel. Parecería entonces que el único quiebre posible frente al campo magnético del viejo es ya no el de autofigurarse de manera precisa a riesgo de negar la importancia del lugar de enunciación (como vimos en la primera parte) sino más bien trabajar desde la aceptación de la inestabilidad de dicho lugar, esto es, enunciar desde la muerte con el fin de que el viejo perviva ya no en la vida del hijo sino en y gracias a su muerte. De todas maneras y como veremos, la inestabilidad no siempre tiene un valor positivo ni productivo para el yo que enuncia. Además, el viejo tampoco es presentado como una sombra negativa todo el tiempo.

Otro poema que retoma esta dinámica es la rescritura del soneto de Baldomero “Viejo café Tortoni” que César titula “Viejo café de Flore”. Si en el primer terceto del poema del viejo el yo decía “Melancólico, pobre, descubierta/ tu hijo te repite, padre muerto./ Suena la lluvia, nublarse mis ojos” (48) en César encontramos lo siguiente: “Melancólico, acaso más abierta,/ tu hijo te trae ahora, padre muerto./Vuelves a mí, te alejas, te me pierdes” (49) donde el verbo “traer” remite, al mismo tiempo, al resto del poema en el cual el yo del hijo trae al padre a París y también a un arrebatarse al olvido o la muerte su potestad frente a la figura del padre. Es además significativo que en el poema de Baldomero el yo hable de su padre (¿el abuelo del yo autofigurado de César?) y lo repita y que luego el yo del poema de César repita esa repetición pero no sin cierta inestabilidad representada por los verbos del último verso del terceto citado. A diferencia del poema anterior, aquí el padre parece estar muerto y no el yo (el hijo) que enuncia; no obstante, esos verbos que acabamos de mencionar indican que el proceso no ha concluido.

De hecho en poemas como “No es nadie” de 1971 que César pone junto al poema “Inocencia” de 1924 de Baldomero (“Medio dormido te oigo jugar ruidosamente,/ sé que hay en el jardín un sol resplandeciente./ Ahora pienso muy triste, ya del todo despierto:/ lo mismo jugarías si yo estuviera muerto”(54)), el yo describe una visión engañosa en la que el padre se asemeja a otra persona hasta que el yo se percata de su error y concluye: “y entonces yo les digo// no es nada no es nadie/ sólo me pareció/ y además ya se fue” (55) donde lo que queda del padre es una ilusión en otro, un simulacro. Y lo mismo acontece en “Argel donde Cervantes” de César, fechado como de 1975, donde el yo ve al padre salir de una capucha: “y sin embargo viejo en Argel en una de las noches/ que Cervantes vivió y vos soñaste/ tu cara tu cara/ salía bajo la capucha de una kachabia/ un cigarrillo salía de su manga derecha/ y temblaba en tu mano” (109). Aquí vemos una vez más la necesidad del yo del poema de César de que el padre salga

efectivamente de esa capucha y se afirme frente al hijo, de allí el valor de sorpresa, pero también de confirmación que implica la repetición de “tu cara tu cara”.

Finalmente, quisiera detenerme en dos textos en los que la reflexión sobre la muerte comienza a ser vinculada por el yo de los poemas de César con su separación del padre y con su reflexión sobre su identidad y la función de su escritura en la conformación de dicha identidad, es decir, con el segundo tema recurrente que me interesa aquí.

El primero de los dos textos es un fragmento de un escrito en prosa de César titulado “Los padres vistos por los hijos” de 1957:

Un día volví a vivir en Buenos Aires, y un día de dos años después tomé el colectivo 232, en la esquina de Callao y Córdoba. Media hora de viaje hasta su casa en el barrio de Flores. Iba a ser al revés, él iba a viajar media hora hasta el centro para encontrarse con dos amigos de sus hijos menores. Pero no alcanzó a venir. Debo decir las cosas: lo vi por última vez. Ejercía ante mí el definitivo acto de paternidad. Moría. “Viene la muerte y todo lo bazuca”, como decía Quevedo y él solía repetir. Lo vi morir. ¿O me quedé dormido? ¿No ven? Ya ni me acuerdo.

(91)

No es muy difícil vincular este texto del 57, siete años posterior a la muerte de Baldomero, con el pedido de la carta ya citada, las instrucciones para el funeral mediante las cuales Baldomero, su campo magnético, ejercía sobre César “el definitivo acto de paternidad”. Este fragmento, probablemente uno de los más importantes del libro y de la producción de César en lo que a la relación con su padre se refiere, parece confirmar la extensión de dicho campo magnético, pero también muestra el deseo del yo lírico de César de presentarse como muerto, como vimos en “El infiel”. Pareciera como si solo mediante la aceptación de un lugar de

enunciación inestable, desde el cual se escribe pero se duda sobre la importancia de lo escrito, de su valor, y en el cual el yo lírico asume su condición de muerto (muerte física e incapacidad de escribir o decir) el yo de César reemplazara al padre y repitiera lo que él había intentado hacer: inscribir la paternidad mediante la muerte. La diferencia es que, como ocurre en algunos poemas de Olga Orozco, por ejemplo, o en el complejo proceso de autofiguración de Borges, tal como lo describe Premat en *Héroes sin atributos*, la muerte se torna ahora no sólo el acto definitivo de paternidad mas también de escritura. Esto es, la muerte pasa ser el único lugar donde la voz del padre no puede opacar a la del hijo por el simple hecho de que el hijo está muerto y el padre vivo.

Es por eso que no sorprende que en el poema “El hijo mayor” de 1983 el yo César diga:

¿te acordás? vos decías también

“tengo los años de mi hijo mayor”

aclarando que “apenas”

eso es bastante cierto ahora

es decir vos moriste a los 63

yo acabo de cumplir 64

ahora sí soy tu hijo mayor

apenas (171)

Como vemos, si bien aquí el yo no niega estar vivo el hecho de que se desee posicionarse como apenas mayor que el padre muerto, pero mayor al fin, continúa lo iniciado en “El infiel” y en el fragmento en prosa de “Los padres vistos por los hijos”. Cabe ahora preguntarse qué ocurre

con este deseo de posicionarse en y desde la muerte, de asumir esa inestabilidad de enunciación, esa desconfianza (matizada muchas veces por el humor como en el final del texto en prosa en que pretende no acordarse de la muerte del padre) ya no como algo desesperante sino más bien productivo en lo que respecta a la identidad del yo lírico autfigurado como César. En otras palabras, como cercano a la pura potencia de significar que señala Agamben. ¿Es esta estrategia suficiente para tornar la desconfianza en el acto de escritura en una instancia productiva y que permita disminuir la influencia del padre o dicho gesto precisa aún del padre? Y además, ¿cómo puede vincularse esta última estrategia con el pedido de Amorim, el otro padre?

Otro fragmento que me interesa destacar en relación con estos interrogantes es el segundo del libro y se trata de una carta de Baldomero a Amorim de 1921. En ella escribe el viejo respecto a César:

Está por cumplir los dos años; alto, rubio, rosado, se exalta al sol con sus trajes rojos, verdes, como un fruto humano. Entiende todo y habla con todos... En casa, los hombres se llaman “omos”; los caramelos, “quemos”; los dulces, “oyos”, y los automóviles se expresan con un sonido gutural y áspero que indica el trompetazo de la bocina y así. (14)

Si Quiroga, en su dedicatoria a Baldomero, había inscrito a César dentro de una tradición cultural, Baldomero aquí, además del carácter tierno de la anécdota, parece destacar la habilidad de César con las palabras reforzando la inscripción realizada por Quiroga. De todas maneras, el fragmento gana en significación si tenemos en cuenta que es César el que lo coloca junto a un poema suyo de 1967 y denominado “Hojeando un catálogo de viejos automóviles” en el que narra cómo jugaba a manejar dentro de un Ford comprado por su tío. Ahora bien, lo que me interesa de ese poema es el epígrafe que lleva y que pertenece a una carta de Amorim a César de

finis de 1959 y que reza: “Luego volverás a ser poeta. Pero otro poeta.” (15). Aquí la reproducción del fragmento del viejo cobra otro sentido pues la posible adscripción de César a un tipo de tradición cultural, a una forma de lectura y escritura parece romperse o al menos adscribirse a las ideas de Amorim que, como veremos en breve, también tiene su lugar en este libro.

No es llamativa entonces la necesidad del yo lírico de los poemas de César de escapar del campo magnético del padre y de la dedicatoria de Quiroga como lo demuestra cuando coloca en la parte de Baldomero un fragmento de su poema (es decir de César) “La tierra se ha quedado negra y sola” y lo contrapone con otro poema, también suyo, llamado “Yo debí”:

yo debí haber nacido contigo y no de ti
eso dije a mi padre cuando ya no me oía
pero visto que había nacido de él
y sin quererlo él
yo de flojo no más
lo estaba dejando hacerme así no más
como ahora me ven
yo debí haberme ido de casa
siendo bastante chico y sin decirle nada
irme a España para probar mis fuerzas
reconquistar para él la casa de sus padres
no para que él viviera siempre allí
sólo para que fuera cuando quisiera (33)

El poema, fechado en 1965, presenta un deseo del yo lírico ya irrealizable de no haberse dejado hacer, construir por la figura del padre. Además, el primer verso repite el verso del poema “La tierra se ha quedado negra y sola” de la página par y que data de 1950, año de la muerte de Baldomero, pero con el fin de alejarse de esa elegía. Es asimismo intrigante la segunda parte de la fantasía descrita por el yo, su deseos de irse a España no solo porque España está asociado en muchos textos a la figura de Baldomero (a la cual César contrapondrá, principalmente, París, Francia) sino también porque pareciera como si el yo solo deseara distanciarse del padre por un tiempo pero no definitivamente, como si el yo pese a su deseo de abandonar al padre y de alejarlo, necesitara consagrarlo en un espacio propio para de ese modo y solo de ese modo conjurarlo.

Otros dos textos interesantes respecto a la separación del hijo frente al padre y de los mandatos recibidos son la carta de Baldomero a S. (una posible amante) de 1940 a la que César responde con un poema de 1980 denominado “El muy ladino”. En la carta dice Baldomero sobre César:

...Baila poco, pero baila. No le conozco un solo verso con mujer, pero los tiene, el muy ladino. Se olvida de todo. Voltea todo. Ha jugado al tenis. Es maestro en el pingpong. Ha leído diez veces el Quijote. Fue mi lazarillo insustituible y le debo tal vez la vida... Me acompañó noche a noche, paso a paso, letra a letra. (78)

Además de la caracterización del hijo como “el muy ladino” que César retoma en su poema y cuestiona, es interesante reparar en el rol que Baldomero le otorga al hijo y en la insistencia con que una y otra vez reproduce lo establecido por Quiroga en su dedicatoria. No sólo César es presentado como el lazarillo del padre, sino que es quien le otorga sentido a su vida

y quien lo acompaña paso a paso y, como no podía ser de otra manera, letra a letra. En otras palabras, Baldomero refuerza la inscripción de su hijo en el campo magnético que como vimos ya no se contenta con cubrir la vida cotidiana de César sino también el ámbito de la literatura y su gesto de autor.

A este fragmento César contesta con un poema que, por un lado, pone en duda algunas de las afirmaciones del padre, pero que, por el otro, también funciona como una reflexión metapoética, rasgo que caracteriza a gran parte de *Conversaciones con el viejo*:

y a ella le explicabas, como a Enrique veinte años atrás
con lujo de detalles todo lo que creías amar en mí
todo lo que a medida que yo había ido creciendo
había sido por cierto
cada vez menos yo mismo
y no lo digo para torcer tus intenciones
ni mucho menos tu simbólica corbata

sí yo era muy niño pero todavía no tan hombre
sí ya escribía versitos a algunas doncellas
pero aún no había aprendido a amar
(...)

también había leído varias veces el *Quijote*
también el *Lazarillo*
quizá por eso fui tu lazarillo

y acaso el tenis y el ping-pong
me inspiraron este libro de dos jugadores
separados por la tensa red que separa
la página par de la página impar (79 y 81, cursivas en el original)

Como vemos, el poema de César se cierra con una reflexión sobre el propio acto de escritura, probablemente una de las reflexiones más violentas o, para retomar sus palabras, tensas, en lo que refiere al padre. No sólo el yo lírico establece una distancia entre los dos territorios, la página par y la página impar, no sólo se distancia de la imagen que quiere establecer el otro de sí, sino también, y en consonancia con ambas cosas, parece criticar la manía del padre de contarle a todo el mundo las peripecias de la vida del yo hijo. Hay un rechazo a ese reescribir, a ese quedar inscrito en la dedicatoria de Quiroga y en el campo magnético del padre que nunca había sido presentado de manera tan tajante y con tanto sarcasmo como en el detalle de la corbata.

Sin embargo, esta separación de parte del yo autofigurado de César no implica necesariamente un vincularse con las propuestas de aquella otra figura paterna que es Amorim. Si bien el yo parece querer aproximarse a esa figura para alejarse del padre biológico no siempre queda claro si lo logra. Así en otro fragmento de “Hojeando un catálogo de viejos automóviles” (1967) escribe César:

vuelvo a vos viejo Enrique a vos te hubiera gustado verme por aquí
me hubieras perdonando por fin aquella historia de la Voisin
quizá también otras historias...

fue más o menos por entonces

como vos me escribiste poco antes de morir
que yo estaba volviendo a ser acaso poeta
pero otro poeta
acaso un hombre un poco menos distinto de ese otro hombre que vos siempre
habías querido que yo fuera
un hombre dispuesto a bajarse por fin de su automóvil
y poner los pies sobre la tierra (117)

Si bien el yo, como dijimos, parece aproximarse a lo establecido por el otro padre como aquello “mejor” para sí, el hecho de matizar sus afirmaciones con acasos o de decir un hombre dispuesto a bajarse (es decir, una acción no realizada aún) parecen indicar que esa inscripción en un lugar diferente al de Baldomero y cercano al de Amorim no se realiza, al menos no de manera plena. De todos modos, es necesario señalar una vez más cómo el proceso de autofiguración de César se gesta entre dos exigencias diferentes que tratan de inscribir a ese yo en diversas tradiciones o modalidades tanto del ser como de la escritura. No obstante, y como indica en un largo poema de 1977 denominado “La calle del rubio”: “no soy hijo de nadie” (137).

Debemos, sin embargo, detenernos en este último texto un poco más pues presenta algunas reflexiones importantes. En el comienzo, el yo lírico, mientras camina por Madrid, evoca al padre y recuerda que él debió haber andado por ahí. Es tal la cercanía con la figura paterna que el yo confiesa: “y me digo que yo lo continúo/ que yo debo seguir viviendo sintiendo por él” (133). No obstante, unos versos más abajo, agrega: “pero el tiempo está ahí no hay cómo penetrarlo/ no siento nada yo soy sólo yo/ esta casa no es mía nunca lo fue (...) yo sigo mi propio carril/ el tuyo padre si alguna vez lo tuviste/ estará por ahí desteñido ilegible” (135). La casa a la que hace referencia es la casa española donde Baldomero vivió y que debe ser negada, o al

menos aislada, de la vida del yo como si perteneciera al carril del padre y no al suyo. Es el final del poema, de todos modos, lo que me interesa resaltar aquí pues retoma uno de los ejes centrales del proceso de autofiguración de César: el de la aceptación por parte de la voz que enuncia de un lugar enunciativo inestable y muchas veces asociado, adrede, con la muerte:

es que el tiempo ha pasado por mí por mi lado a través mío desde mí hasta
el horizonte ida y vuelta
descubriendo el pasar y pasar semejante vacío en mí y en torno mío
dejando en pie sólo algunas formas muy pocas que le resisten no se sabe cómo
que se van desplomando estallando o por lo menos deformando
por ejemplo la vida en mí
tu casa se ha caído solo queda la huella de los tabiques en las medianeras
no es verdad no se ha caído pero sí se ha caído
cuál sería tu cuarto un cuarto que ya no tiene espacio sólo tiempo
un torrente de tiempo sin fuente alguna
espumoso rugiente silencioso
y que me va empujando con lenta violencia
por la calle de la Luna abajo
y yo no me resisto
apenas alcanzo a sentir su empuje
no soy hijo de nadie (137)

La deformación de la vida producida por el paso del tiempo, la caída de la casa y la incertidumbre que genera el no saber cuál era el cuarto del padre, incertidumbre donde lo único que parece importar es que ya no hay espacio, solo tiempo, derivan en la aceptación por parte del

yo lírico de esa fuerza desintegradora que, casualmente, le permite, en y desde su empuje, liberarse de los padres y asumir su condición de “huérfano”.

En este sentido mi lectura difiere de las sutiles apreciaciones de Monteleone respecto a la relación padre-hijo. Para Monteleone, las conversaciones que surgen del contrapunto entre los textos de Baldomero y los de César se articulan en una zona ambigua: “son, al mismo tiempo, un soliloquio y un diálogo con el fantasma del padre que, en su deriva irrealizante, crean asimismo la figura de otro fantasma, el del hijo. Diálogo de sombras, donde la memoria y el presente se confunden en un único escenario mortuorio” (“Baldomero y César” 138). Y un poco más adelante agrega que uno de los motivos principales del libro, y ciertamente uno de los más inquietantes, es el de la repetición y el doble, “donde la voz del padre muerto, la voz del Otro, se confunde como un eco fantasmal en la voz misma de César, mientras ésta, a su vez, la repite, en tanto ocupa las dos páginas, esto es, las dos voces” (138). Y si difiero con Monteleone esto no se debe a que descrea de la ambigüedad espacial y temporal que la conversación entre los dos fantasmas (el del padre y el del hijo) genera sino más bien porque creo que el asumirse muerto no implica una unidad (“un único escenario mortuorio”) sino una forma de resistencia paradójica frente al padre. En otras palabras, la conversación entre padre e hijo se funda en cierta violencia de una parte frente a la otra. Pero lejos de tratarse de un desplazamiento “convencional” del padre, lo que el yo de César hace es renunciar a su enunciación, es asumirse muerto.¹²⁷ Y esto no

¹²⁷ Es cierto, sin embargo, que en algunos pasajes de su artículo Monteleone destaca el hecho de que César se presente como muerto frente al padre. Por ejemplo, en relación con “La tierra se ha quedado negra y sola” escribe que en la conversación en torno a ese poema pareciera “como si el tiempo volviera a su semilla, como si el hijo fuera vuelto a engendrar por la muerte, como si el tiempo en el poema fuera atravesado por ese elemento disruptor y trágico de la finitud y, aun en su ilogicidad, alzara el sentido pleno de la palabra lírica” (“Baldomero y César” 141). Y unas páginas más adelante agrega que “no sólo el que memoriza es un personaje, un locutor ficcional, sino, sobre todo, ese hablante es siempre, aunque diferido, un muerto: un fantasma. Y es sin duda en la repetición que se funda ese aire fantasmal, ya que si todo gesto de escritura filial se imita en su carácter familiar, su inevitable destino al remedar la paternidad es asumir, inexorable, la muerte propia. Asumirla, como un despertar a la entera conciencia del desamparo y del desengaño” (143). No obstante, Monteleone no explora en detalle cómo se produce ese

para asimilarse al padre sino más bien para distanciarse de él al usurparle su posición de autoridad establecida. Posición que el yo Baldomero establece, según César, a partir del vaivén entre, por un lado, la imposición de ciertos modos de lectura del sí mismo, que el yo César rechaza o no acepta del todo al cuestionar el modo en que es leído en las cartas y comentarios de Baldomero y Amorim; y, por el otro, del mandato de cantarle las canas y acompañarlo al cementerio que Baldomero le impone. Y si el yo César logra conservar su gesto de autor aun frente a las imposiciones paternas es, en primer lugar, debido a que el gesto de autor, como vimos con Agamben, implica siempre un atar, un volver sobre sí pero también un exceso. En este sentido, la proyección de biografemas del sí mismo sobre el otro requiere de un paso previo que no aparece ni en Gelman ni en Borges: el del atar las proyecciones que el yo Baldomero impone sobre César para desde allí presentar su propia enunciación y ya no la del padre como un exceso. En este caso, dicho exceso se manifiesta mediante un rechazo por parte del yo César de su lugar enunciativo y su usurpación del lugar de muerto. Y si el sí mismo del gesto de autor perdura aun cuando se aboga por el rechazo a asumir la enunciación y el lugar de poeta, es en gran medida porque es el hijo quien realiza el montaje y la contraposición de las dos series de poemas.

En otras palabras, es ese desplazamiento, el asumirse muerto, el dudar de la propia enunciación, y no el presentarse abiertamente como superior al padre (el ridiculizar al padre y disminuir su importancia en tanto poeta), el que permite que el yo lírico César asuma la proyección de biografemas sobre el otro sin resignar su gesto de autor frente al del padre. Paradójicamente, no es la tensión por determinar quién puede enunciar la que en cierto modo define el gesto de autor sino justamente su opuesto: la puja radica en ver quién logra desplazar la

presentarse como muerto ni cuáles son los alcances de ese gesto de autor en el proceso de autofiguración general de César, sino que parece insistir con la creación de un escenario mortuario común donde las conexiones entre el padre y el hijo son más estrechas y menos tensas.

enunciación, rechazarla, volverla inestable, para desde ese rechazo y esa inestabilidad asumir el rol de muerto que sanciona y posibilita el diálogo con el otro (aunque no la unidad) y la delimitación del gesto de autor del sí mismo.¹²⁸

Así, si en la primera parte de esta sección vimos, al analizar algunos poemas de la serie *Sentimientos*, que el yo lírico producía una autofiguración precisa y delimitada frente al padre pero que, sin embargo, dudaba del alcance y del valor de su enunciación, como si la muerte del padre, el usurpar su lugar, produjera en él esa sensación de vacío, en este libro, en cambio, hay un deseo de asumir esa inestabilidad de la enunciación pero desde la muerte propia. De este modo, desde ese lugar, definido por el propio yo de César como el lugar desde donde se ejerce el acto de paternidad definitivo y quizás más importante, el yo logra desplazar al padre pero asumiendo él mismo la condición de muerto y usando la inestabilidad de la enunciación del poemario anterior como una forma de ratificar y no de poner en duda lo alcanzado mediante el complejo proceso de autofiguración llevado a cabo. Si bien no es posible establecer un vínculo exacto entre la autofiguración practicada por el yo contra y desde el padre y contra y desde la muerte con la vida del propio César Fernández Moreno, no deja de ser llamativo que *Conversaciones con el viejo* sea un libro póstumo, fechado aproximadamente en 1984 pero publicado íntegramente por la edición acá citada y en fragmentos en *Diario de poesía* en 1991, como explica Fondebrider en su introducción (xxiv). Si bien César tenía la intención de

¹²⁸ En este sentido, aun en la teoría de Bloom encontramos algo de esto, aunque no tan radical como el proyecto de Fernández Moreno, en la figura que denomina *Kenosis* y según la cual: “the later poet, apparently emptying himself of his own afflatus, his imaginative godhood, seems to humble himself as though he were ceasing to be a poet, but this ebbing is so performed in relation to a precursor’s poem-of-ebbing that the precursor is emptied out also, and so the later poem of deflation is not an absolute as it seems” (14-15). No es mi intención invalidar las observaciones de Bloom, por lo demás muy estudiadas y seguidas en su momento, pero sí creo necesario destacar que ese vaciamiento del poeta frente a su precursor es en Fernández Moreno muy complejo puesto que forma parte de un proceso de autofiguración en el que el gesto de autor no desaparece nunca por completo ni tampoco la identificación como poeta. Justamente el gesto de autor de Fernández Moreno frente a su padre radica en presentarse poeta a partir de la aceptación de la inestabilidad de la instancia enunciativa.

publicarlo, su muerte inscribe el libro en un ámbito de lectura diferente puesto que parece ratificar esa enunciación desde y contra la muerte que el mismo libro propone como una de las posibilidades de lectura.

Para concluir no quisiera dejar de citar el poema final de *Conversaciones con el viejo* puesto que representa una alusión a Borges, por un lado, y un intento de reconciliación, una vez que se ha “superado” al padre, con el viejo. El poema es el mismo en la página par y en la impar y se trata de un texto de Baldomero de 1926 llamado “A la poesía” y que César reproduce íntegro. Así, al igual que con el *Quijote* de Menard, tenemos otro texto diferente, fechado ahora como de 1984. El texto dice:

Como se alza una linterna
hasta la posible altura
para iluminar la oscura
entrada de una caverna,
así yo la sempiterna,
dulcísima poesía,
alcé la frente mía
al empezar a vivir,
y al instante de morir
me ha de alumbrar todavía. (176-77)

Las únicas diferencias entre un texto y el otro son las firmas y las fechas y el hecho de que el poema de Baldomero en la página par tenga la letra en negrita y no tenga una coma después de “poesía” lo cual puede tratarse de un error de edición. No obstante, y a partir de lo que hemos dicho, es llamativo que pese a los titubeos y a las violentas separaciones, rechazos y

contradicciones que hemos destacado respecto al padre, tanto en la primera parte como en la segunda de esta sección, aquí se busque una conciliación y se vincule la voz del poema a la poesía, a la actividad de escritura que es finalmente asumida y que al mismo tiempo une y separa al hijo del padre.

De todas maneras, y como señalé, esta reconciliación solo es posible (y aquí vuelve a aparecer Borges y su relación con Lugones) cuando la figura del padre es cuestionada, en el caso de César Fernández Moreno mediante un complejo proceso de autofiguración en que se oscila entre, por una parte, unos rasgos de autoría claramente distintos a los del padre pero matizados por un temor a aceptar el rol enunciativo forjado desde y contra él, pero, por otra, entre el deseo de autofigurarse como mayor al padre, como muerto, para desde ese lugar aceptar la inestabilidad de la enunciación previamente temida y desplazar a los padres, desde la propia muerte ahora asumida como un gesto de autor remarcado desde su propio exceso.

4.3 “PASANDO IMPUNEMENTE TU LÍMITE DE AGUA”: EL TIEMPO DE LA IRONÍA

Si el padre constituye una de las marcas desde donde pensarse y figurarse autor, marca que como vimos lleva la enunciación hacia sus propios límites para enunciar(se) desde dichos límites, algo similar ocurre con las relaciones entre el yo y el tiempo. Muchos poemas trabajan la reflexión sobre la poesía desde el tiempo que cruza al yo y también desde el uso de cierta ironía que, además de desestabilizar la solemnidad de cierta tradición poética (neorromántica en Argentina), se erige como el fondo desde el cual potenciar el gesto de autor. En este apartado final me concentraré, entonces, en algunos ejemplos que dan cuenta de este trabajo con y desde el tiempo,

un tiempo irónico que desestabiliza la enunciación del yo y los alcances de su práctica para inscribirlos al mismo tiempo en una desestabilización del tiempo y de la representación que se abren de ese modo al exceso visual (Didi-Huberman, Nancy), esto es, a la mediación inmediata del lenguaje como potencia de significar (Agamben).

Quisiera comenzar por un poema de *Veinte años después* (1953), libro incorporado luego al volumen colectivo *Sentimientos completos* (1981), y que se titula “Sorpréndeme paisaje”. En él no encontramos biografemas explícitos que puedan generar derivas referenciales biográficas ni tampoco una reflexión directa de parte del yo sobre su propia práctica. Es legítimo preguntarse qué importancia puede tener este texto para la lectura de las dos (i)legibilidades que cruzan el gesto de autor si no incluye ni biografemas entramados ni una reflexión sobre la actividad poética. Quizás alcance con señalar que el poema es una reflexión sobre el tiempo y sobre la relación entre la imagen y la realidad, algo que, como vimos en el capítulo teórico, es pertinente para entender la segunda (i)legibilidad. Transcribo a continuación el poema completo, que es bastante breve:

Sorpréndeme paisaje

cae sobre mí

Ahora que volcado sobre ideas

giro un poco la cabeza hacia tu lado

como quien distraído mueve algo

¡ahora!

lateralmente velozmente

en el resquicio
introduce tu hoja delgada
aséstate tu verdor súbito
tu circulación silenciosa
tu incorruptible exterioridad (*Obra poética* I 43)

El poema presenta una reflexión sobre el paisaje, pero lo hace a partir de un cruce de temporalidades bastante particular que se recortan desde la enunciación y convergen en ella. Porque si el yo lírico manifiesta cierta sorpresa, cierto contraste entre el paisaje y sus ideas, esto es, lo que está pensando cuando gira la cabeza y se encuentra con el paisaje, lo hace a partir de un mandato proferido al comienzo. Este mandato, este interpelar al paisaje para que sorprenda, matiza y cuestiona la sorpresa misma porque, en cierto modo, la anticipa, confundiendo las dos temporalidades, la de enunciación del mandato y la de la irrupción del paisaje. ¿Cuál ocurre primero y cómo debe leerse esa confusión? ¿Es que hay una incorruptible temporalidad así como hay una exterioridad incorruptible del paisaje? ¿Y cómo se posiciona el yo frente a esta confusión? Por un lado, la temporalidad del mandato, del obligar al paisaje a sorprender señala cierto dominio del yo sobre la escena: el paisaje ya ha sido visto y la reflexión es posterior. Pero esa posterioridad es casi inmediata, o al menos, el yo que enuncia pretende mostrarla como inmediata, como aconteciendo al mismo tiempo que la reflexión. Sin embargo, los dos “ahora” del poema dificultan aún más el juego de la temporalidad y su relación con la enunciación. Porque así como el primer “ahora” subraya las circunstancias en que se producirá el encuentro con el paisaje, y en ese sentido coloca el encuentro en una serie de eventos, el segundo “ahora” funciona como el momento de la irrupción del paisaje. Lo llamativo es que después de este segundo “ahora” lo que sigue vuelve a retomar el carácter de mandato y hasta de anhelo, como si

la irrupción del paisaje no hubiese acontecido aún o no pudiera acontecer nunca por su carácter de incorruptible exterioridad. De este modo, no es solo el cruce de temporalidades lo que el paisaje viene a mostrar en su oscilación entre manifestarse y no manifestarse sino el carácter irreductible del “ahora” de la enunciación que es al mismo tiempo el lugar de un recuento de una experiencia ya acontecida, un rodeo por el ahora de la irrupción del paisaje y el deseo de algo que no se ha presenciado en su total exterioridad. Que el paisaje no pueda ser alcanzado no impide que esa presencia del límite establecida por la exterioridad irrumpa en la enunciación como límite y trate de hacer de la enunciación un paisaje de su propia inestabilidad potencial.

Una situación parecida, pero de signo contrario, es la que presenta el poema “Atraviésame tiempo” también de *Veinte años después*:

Atraviésame tiempo

en todas direcciones

así, así, así

a tu sabor.

Gira en el círculo cuyo centro soy

alza sobre su trazado

tu cortina iridiscente

(...)

Intrascendente tiempo

prodúctete a tu gusto

en tanto yo camino por la avenida abajo

avanzo te traspongo y vuelvo a entrar en ti

pasando impunemente tu límite de agua.

con mi silbido

te doy varias vueltas

te ato y te hago un moñito (45)

En este caso, y si bien el poema repite, en el título, la misma estructura que el poema anterior (tenemos de nuevo un pedido, un deseo, pero en lugar de un “sorpréndeme paisaje” nos encontramos con un “atraviésame tiempo”), el tiempo es relegado a un papel, por lo menos, extraño. Además de ser el apóstrofe al que se refiere el yo, como también el paisaje lo era, el tiempo es desechado como intrascendente, esto es, como incapaz de trascender límites. Y aun cuando atravesase al yo, es decir, trascienda un límite, y se evoque una simultaneidad entre esa capacidad de atravesar del tiempo y la voz enunciativa en el “así, así, así”, la capacidad de pasar de un lado al otro del tiempo, de su límite de agua, recae en el yo, en sus acciones y en la enunciación como potencial y dinámica frente al tiempo. Por supuesto que el final burlón matiza la solemnidad del resto del poema, gesto, irónico, que no encontramos en el poema anterior y sobre el que volveré más detenidamente en los siguientes poemas. Pero aún desde un carácter desfachatado por parte del yo, es claro que su enunciación está ahora sí compenetrada en un movimiento dinámico que era el que el juego temporal del poema anterior trataba de alcanzar desde la exterioridad del paisaje. Si aquella exterioridad suponía un límite para la contemplación del paisaje superponiendo varios tiempos y haciendo de la enunciación el lugar de esa superposición, ahora el límite productivo ha sido asumido hasta el punto de que es ese gesto de atravesar de la temporalidad el que se recorta frente al yo de la enunciación y no a la inversa. De este modo, ambos poemas se complementan (fueron publicados, de hecho, en el mismo libro y a pocas páginas de distancia) y ponen de relieve la compleja relación entre asumir la enunciación

desde el tiempo del paisaje como exterioridad y desde el atravesar el tiempo como temporalidad potencial de la propia palabra.

Este complejo juego de temporalidades en la relación del yo con su gesto poético supone por momentos una violencia sobre el cuerpo del yo enunciado o sobre el lenguaje. Por ejemplo, en “Debo confesar”, también de *Veinte años después*, el yo lírico comienza:

Debo confesar que no
que nada que nunca
que todo carece de tensión
sigo rodando a lo largo de las fachadas
pero despegado ya
nada quema entre el cemento y yo (58)

El gesto de una confesión negativa, además de vincularse con las enumeraciones negativas que vimos en Borges, pone de manifiesto esta imposibilidad de asirse a algo que no sea la reflexión sobre la propia enunciación y los límites del yo y de la temporalidad con las que esta se enfrenta. Esto no implica que en los enunciados de esa confesión no se ponga de manifiesto una relación del yo con la realidad sino más bien que esa relación con las fachadas se funda en un movimiento constante pero desapegado, como si lo que quedase fuese un lastre de la realidad. Además, a diferencia de los poemas anteriores y de muchos de los de Borges, en este texto el marcar los límites de la enunciación no parece destacar la potencialidad del lenguaje sino más bien desapegar al propio yo de su enunciación sin darle mayores oportunidades que la de la confesión. Dicha confesión pasa a ser ella misma el lastre que era la realidad: “nada no nunca/ el lenguaje se me ha dado vuelta/ apenas puedo usarlo al revés” (59). El final del poema puntualiza que la asunción de la enunciación de la negatividad no logra, pese a compartir ese carácter de

lastre con la realidad, rearticular esa negatividad como potencialidad. Pero aun así deja en claro la insistencia entre esa realidad desapegada que hay que confesar en el lenguaje (o ante el lenguaje) y la confesión del lenguaje respecto a su propio desapego en tanto capaz de dar cuenta del desapego de la realidad y de confesarse potencial desde sus propios límites.¹²⁹

Esta violencia del desapego, del desgarrar, también ocurre en estrecho vínculo con el tiempo, como se observa de modo explícito en “Contra el tiempo” de *Sentimientos* (1960) en el cual el yo reconoce que “el tiempo me desgarrar por sus dos puntas” y le suplica, al apostrofarlo, “basta tiempo no quiero seguir” (182), aunque reconoce la imposibilidad de escapar de ese desgarrar. Pero también el desgarrar ocurre en relación a un “tú” indefinido que en su carácter opaco, si bien evoca el cuerpo de un(a) amante, también puede referir al lenguaje (no es un tópico extraño el de la poesía como mujer). Dicho “tú” es atravesado por el mismo efecto de corte sobre la enunciación que produce la reflexión sobre el tiempo. Es lo que se aprecia en “Cuando el aire”, también de *Sentimientos*, donde el yo en las primeras dos estrofas intenta describir la extraña relación que mantiene con el tú del poema:

cuando el aire me tiene
remoto en tu piel
desde mi propio centro
avanzas sobre mí

y si el aire me arroja

¹²⁹ Algo parecido acontece en el poema “Hasta no mañana” de *Sentimientos* (1960) que comienza: “aquí termina mi no día” y en el que el yo trata de dar una versión de su expresar el día, la relación con el tú y el tiempo, algo que confiesa se le hace muy difícil en tanto abstracto. De allí que el poema termine: “hasta no mañana/ hasta no pronto/ hasta más no verte// entre nada y nada pongo mi sueño/ otra clase de nada/ donde apareces alguna vez/ como una piedra preciosa sin cuerpo” (199). Esta última imagen de la piedra preciosa que aparece, especie de catacreción, es en cierto modo una concretización, una figuración o un intento por figurar la expresión del paso del tiempo y hace de la negatividad de los alcances de la enunciación una negatividad no tan inevitable como la de “Debo confesar”.

orillas de tu piel
también desde tu centro
avanzas sobre mí (217)

Este avance, marcado por el paso del tiempo que se introduce entre el cuerpo del tú y del yo como una serpiente, según explica el yo, es un avance doble que revierte los dos centros y subraya la presencia inquietante del avance como inevitable e incontrolable. En este sentido, el avance combina en el yo un movimiento centrífugo y centrípeto, como si el avance fuese parcialmente controlado por el yo pero al mismo tiempo lo sobrepasara, situación similar a la del lenguaje como (in)capaz de dar cuenta de las cosas, como (in)capaz de representar y hasta de presentar. La diferencia es que en este grupo de poemas ese límite del lenguaje, ese no poder controlar del todo el avance más allá de mencionarlo, se traduce todavía en una imposibilidad de parte del yo de rearticular la fragmentación en tanto potencia (y de allí quizás el hecho de que ni la trama de biografemas ni la reflexión sobre la propia práctica poética aparezcan). El final del texto en este sentido es categórico:

cuando el aire por fin
me devuelve a la ausencia
nada te queda por conquistar
soy una distancia neutralizada

yo no puedo vivir
como una playa barrida por dos mares opuestos
como una fruta mordida por dentro y por fuera. (217)

Si Fernández Moreno en su compleja conversación de carácter autobiográfica con el padre ya había renunciado a, o al menos cuestionado, su enunciación para volverse un “muerto” y desde esa prosopopeya de la propia enunciación figurarse aún como autor, aquí la potencialidad de la voz del muerto para rearticularse más allá de los límites de una trama de biografemas es cuestionada como imposible. En otras palabras, es cuestionada como si el enfrentarse al lenguaje como presupuesto inevitable revelara únicamente el vacío detrás del presupuesto y no el principio potencial del fondo de la imagen o del exceso visual que proponen Nancy, Didi-Huberman y Agamben. Es tal la negación que la única forma de darla a conocer es mediante la comparación con una fruta que ha sido devorada desde adentro, como si la incorruptible exterioridad del paisaje se hubiese convertido en una saturación casi total de la corruptibilidad del yo, de su enunciación y hasta de la potencialidad de lo negativo de los límites.

Al respecto son significativos los dos textos en prosa poética sobre la pintura que Leonardo da Vinci realizara de Ginevra De’Benci, publicados ambos póstumamente por Fondebrider dentro del proyecto titulado *Contrapunto* que reúne poemas que en su mayoría datan del período 1967-1978. El primero de estos textos, que en un primer momento, según constata el propio Fondebrider a partir de las anotaciones personales del autor, iban a ser un solo texto, se titula “Leonardo: Ginevra De’Benci (Washington)” y en él la voz que enuncia, que no es necesariamente la de un yo singular identificable o asumido poeta, dice: “Lo que retrata este retrato de Leonardo (...) es la radical negación del conocimiento que el ser humano padece”. Y agrega un poco más adelante: “La boca está cerrada con fría firmeza, el brial pasa su cinta por simétricos agujeros, y si aparenta una apertura es para ratificarse como cierre” (474). El segundo, llamado “No se puede ver a Ginevra”, continúa lo establecido por su predecesor en lo que respecta a la posibilidad de conocer: “De este modo, el cuadro reproduce la metáfora general de

toda pintura: apariencia de lo que no es. Pero el modelo –lo representado– también se siente como una apariencia de lo que no es, o al menos de lo que no se puede conocer” (476). Y concluye un poco después: “Una pintura que pinta la imposibilidad de verla y desde luego de ver su modelo. Quizás Leonardo eligió a Ginevra por su vacío interior, porque no sentía ni expresaba nada, porque era un joven ser humano donde se anulaba inexpresivo el futuro, como si ya hubiera transcurrido sin resultado” (476). Si bien los dos fragmentos son bastante posteriores a los que he comentado hasta aquí y forman parte de un proyecto que se propone contraponer, en las páginas impares las impresiones sobre Europa de un yo paseante, y en las páginas pares ciertas realidades socio-políticas y culturales de América Latina, me parece llamativo la negatividad en la presentación del cuadro de Da Vinci porque remite a los últimos poemas comentados. La imagen, como he explicado en el capítulo teórico a partir de Nancy y Didi-Huberman, no debe leerse exclusivamente como una apariencia en tanto copia sino también en tanto mostración, en tanto una instancia en la que la cosa, a decir de Nancy, se presenta a sí misma.¹³⁰ Aquí, además de ignorarse esta posibilidad de pensar la imagen de un modo más

¹³⁰ Nancy, vale recordarlo, escribe, en el marco de la relación entre violencia y verdad en la imagen: “The image is the imitation of a thing only in the sense in which imitation *emulated* the thing: that is, it rivals the thing, and this rivalry implies not so much reproduction as competition, and, in relation to what concerns us here, competition for presence. The image disputes the presence of the thing. In the image, the thing is not content simply to be; the image shows *that* the thing is and *how* it is. The image is what takes the thing out of its simple presence and brings it to presence, to *praes-entia*, to being-out-in-front-of-itself, turned toward the outside. (...) This is not a presence ‘for a subject’ (it is not a ‘representation’ in the ordinary, mimetic sense of the word). It is, on the contrary, if one can put it this way, ‘presence as subject.’ In the image, or as image, and only in this way, the thing—whether it is an inert thing or a person—is posited as subject. The thing *presented itself*.” (21) Y agrega un poco después que la imagen “is outside the common sphere of presence because it is the display of presence. It is the manifestation of presence, not as appearance, but as exhibiting, as bringing to light and setting forth.” (22). De este modo lo que la imagen muestra no es el aspecto de la cosa; lo que muestra “is, by way of the aspect or emerging from it (...), its unity and force. Force itself is nothing other than the unity woven from a sensory diversity. The aspect is in this diversity, it is the relation that extends between the parts of a figure; but the force lies in the unity that joins them together in order to bring them to light.” De aquí surge la importancia de un fondo (ground) que se presenta como aquel desde el cual o frente al cual se recorta el aspecto, esto es, se presenta como la fuerza de la propia presentación, del mostrarse: “The image not only exceeds the form, the aspect, the calm surface of representation, but in order to do so it must draw upon a ground—or a groundlessness—of excessive power. The image must be *imagined*; that is to say, it must extract from its absence the unity of force that the thing merely at hand does not present. Imagination is not the

complejo en la definición de la pintura como apariencia, se niega la existencia de lo representado, por lo que la mimesis de la imagen sería una mimesis de un vacío, la apariencia de una apariencia de un vacío donde el futuro, tan importante en la construcción del yo lírico, se vuelve inexpresivo, se sobresatura y parece negar la posibilidad de todo límite como potencial, la posibilidad de trabajar desde ese fondo que permite la mostración destacada por Nancy, en este caso, la mostración de la propia enunciación, esto es, del gesto de autor no entramado.

Pero a pesar de este trabajo con una negatividad que parece saturarse en sí misma, como la violencia del golpe según Nancy, golpe que no logra recortarse desde la distancia de un fondo no saturado en sí mismo¹³¹, el gesto de autor de Fernández Moreno conjura esa negatividad con el uso de la ironía a la hora de pensar su propia enunciación y sus límites para significar. Por ejemplo, en “Beatrices” de *Argentino hasta la muerte* (1963) el yo lírico se burla de las mujeres cantadas en la poesía amorosa de Paul Éluard en las que piensa tras haber celebrado una reunión con amigos: “ahora que las tazas del café yacen vacías cauterizadas por los puchos/ ahora que se fueron los amigos y quedo yo solo para hablar en este/ cuarto/ acorralado aplastado contra la soledad/ pienso en vosotras mujeres que Paul Éluard amó cantó” (*Obra poética I* 81). Como ha señalado Blanco, el hecho de que las llame “mujeres venidas al mundo para ser lenguaje” permite “atisbar el ataque a la retórica congelada del género, sin olvidar la remisión al modelo del estereotipo literario ideal por excelencia, es decir, la Beatrice de Dante” (51). Además, agrega Blanco, el poema “adelanta otro modo de figurar a la mujer en sus versos, en la búsqueda de una poesía amorosa que transgreda los límites del mundo exclusivamente lexicalizado de la

faculty of representing something in its absence; it is the force that draws the form of presence out of absence: that is to say, the force of ‘self-presenting’” (22). Las cursivas pertenecen todas al original.

¹³¹ Nancy escribe: “The violence of art differs from that of blows, not because art is semblance, but, on the contrary, because art touches the real—which is groundless and bottomless—while the blow is in itself and in the moment its own ground” (25). Volveré en detalle sobre esta distinción en la sección final del capítulo sobre Gelman.

lírica” (51). Ahora bien, además del juego irónico con los estereotipos y de cierta retórica amorosa genérica, la ironía tiene un rol particular en el texto y en el gesto de autor del yo. El poema continúa, tras destacar la escena desde la cual se producirá el recuerdo, esto es, desde la cual se estaría produciendo la enunciación y que, por su especificidad, parece destacar cierta singularidad del yo y de sus circunstancias, con un interrogante de parte del sujeto que pretende saber cómo las narraba el otro poeta para, en esa misma pregunta ridiculizar, desde diversos estereotipos, a las mujeres y el estilo de Éluard: “decidme si os narraba de viva voz la trayectoria de vuestras gargantas/ si os presionaba el comienzo de la nuca debajo del pelo acaso largo/ (...) o tal vez el poema las importunaba porque tenían turno en la peluquería” (81-82). El tono burlón e irreverente, sin embargo, no se detiene en una reflexión sobre estas mujeres o sobre Paul Éluard, exclusivamente, sino que a partir de la imagen paródica del otro poeta pasa a reflexionar sobre la poesía que identifica como lírica y sobre los poetas en general:

pero los poetas son palabreros
no les pidan hechos sino palabras
no pueden dejar de contemplarse mientras viven
la poesía lírica qué ocasión para hablar de sí mismos
les importa menos perder una mujer que perder un verso
dividen su tiempo en tiempo de mujeres y en tiempo de escribir sobre mujeres
(83)

¿Qué ha ocurrido con la atención en las mujeres y en Paul Éluard que el poema había destacado al comienzo? ¿Y cómo deben tomarse estas palabras sobre la práctica poética en general en un texto que, a su modo, desde la parodia, escribe aún sobre las mujeres y escribe aún sobre la escritura, esto es, reduplica el hablar sobre sí mismo y las palabras que critica en los

otros poetas? Si bien es cierto que el texto termina con una reflexión sobre el cuerpo de la mujer como borrado por los poemas de Éluard, es decir, si bien el poema retoma el tema de las mujeres del poeta francés, esta pequeña referencia al sí mismo es bastante peculiar puesto que mediante la ironía pretende distanciarse y, sin embargo, esa misma ironía contamina su propia enunciación, esto es, alarga el tono irónico y sus alcances hacia su propia práctica. Ahora bien, este inscribirse dentro de aquello que se critica como un modo de reafirmar la identidad mediante la aceptación de la parodia (como si el yo dijera que puede parodiar a Éluard porque se parodia a sí mismo, puede parodiarlo porque reconoce la importancia de no caer en la solemnidad y de ese modo impide caer en aquello que critica), hace de la ironía una figura mucho más compleja. Como ha señalado Alberto Giordano en un ensayo sobre otro de los poetas de este corpus, Borges, titulado “La resistencia a la ironía”: “la literatura, como teoría de sí misma, supone una experiencia reflexiva pero no reductora de sus potencias, un saber en acto de lo que la literatura puede, que no la limita porque en la reflexión todavía se afirma lo indeterminado como fuerza creadora” (103). Giordano está comentando, Paul de Man mediante, cierto énfasis del romanticismo alemán sobre la literatura como teoría de sí misma y la importancia de la ironía para este proyecto. Sobre esta última aclara que para que la literatura pueda ser su propia teoría, la teoría deberá ser irónica y trabajar desde lo paradójico que implica “la coexistencia inestable de determinaciones heterogéneas, incluso antagónicas: el apego a lo circunstancial y al deseo de lo definitivo, el subjetivismo radical y la búsqueda de objetivación, la exaltación del detalle y la voluntad totalizadora, la experiencia afectiva y el rigor conceptual” (104).¹³² Si bien es difícil

¹³² Es importante recordar que para Paul de Man, a quien Giordano cita, el tropo en general, y no solo la ironía “is not a derived, marginal, or aberrant form of language but the linguistic paradigm par excellence. The figurative structure is not one linguistic mode among others but it characterizes language as such (*Allegories of Reading* 105). De Man, en su conocido y agudo trabajo sobre los tropos en Nietzsche, agrega: “All rhetorical structures, whether we call them metaphor, metonymy, chiasmus, metalepsis, hypallagus, or whatever, are based on substitutive

precisar si lo que el proyecto autofigurativo de Fernández Moreno propone (y para el caso los proyectos de Borges y de Gelman) es una concepción de la literatura como teoría de sí misma, es indudable que en muchos de sus poemas, y este no es una excepción, se produce una reflexión sobre la propia práctica poética, sobre sus límites para enunciarse en tanto práctica y para dar cuenta de los otros, de la realidad y del sí mismo. En este caso, de hecho, la alusión a la poesía lírica como una ocasión para que el poeta hable de sí mismo es ciertamente autorreferencial y autoparódica ya que, como he mostrado a lo largo de la tesis, la importancia de trabajar con los biografemas y de crear derivas referenciales (ciertas o no) es muy visible en el proceso autofigurativo de Fernández Moreno. Y lo mismo acontece con la mención del tiempo que vuelve a aparecer, en este caso como dividido entre el tiempo de las mujeres exteriores al verso (el ahora del paisaje en “Atraviésame paisaje”) y el tiempo de escribir de estos poetas incapaces de dar cuenta de las mujeres, tiempos todos que mediante la parodia se conectan con el tiempo de la enunciación que es y no es capaz de dar cuenta de las mujeres pero que, desde lo paradójico de la ironía, ensancha sus límites para desde ellos, afirmar la visualidad del exceso, la potencialidad del gesto de autor. En otras palabras, la ironía no se reduce aquí a una simple burla de las mujeres de Éluard sino que remite al yo y a su gesto de autor como fundados en la ironía que se anticipa en los otros poetas para de ese modo anticiparla en el sí mismo del gesto propio y ensanchar sus potencialidades al reconocer sus límites, incluso los del tiempo, que pierde ese carácter de negatividad inexorable.

reversals, and it seems unlikely that one more such reversal over and above the ones that have already taken place would suffice to restore things to their proper order. One more ‘turn’ or trope added to a series of earlier reversals will not stop the turn towards error” (113).

En “Al mar hay que decirlo” (1955) de *Argentino hasta la muerte*, la ironía de y sobre el propio gesto poético es mucho más evidente porque no aparece como velada detrás de la burla sobre Paul Éluard y “sus” mujeres, sino que se conecta directamente con las posibilidades del yo poeta de decir al mar, de escribirlo, esto es, de explicarlo desde la propia enunciación. El texto, que se inicia con una afirmación del yo sobre la importancia de decir al mar, de ponerlo en palabras y, asimismo, de la facilidad de llevar a cabo esa empresa (“hay que hacer del mar un sonido que te salga de la boca/ un dibujo de letras que te parta el corazón/ ahora van a ver qué fácil/ yo les voy a decir/ el mar” 101), pasa luego a decir al mar de diversos modos y a partir de diversas circunstancias sin que ninguna le agrade o parezca satisfactoria. Entre estos intentos, y tras describir al mar como un mar general que se aparece de pronto y cuya característica principal es la fuerza con la que viene a la tierra, el yo comenta: “aquel mar general resulta ser una cita con vos en la costa/ un hecho neto de tu biografía/ este momento de tu respiración” (102). Aquí el uso del pronombre “vos”, por las características del poema completo, no supone necesariamente a un vos diferente al yo sino que es más bien una forma de desdoblamiento que en el poema reproduce la forma de hablarse a uno mismo a partir de cierta distancia, como objetivándose. Lo interesante es la asimilación del mar con la biografía, esto es, su cercanía personal, y la cercanía con la propia enunciación enmarcada en el uso de “este momento de tu respiración” que aproxima lo general del mar a lo particular de la instancia enunciativa, a cierta especificidad de la misma. En otros momentos, sin embargo, y tras varios intentos fallidos para decir al mar (“si el mar fuese todo eso sería lo que no es/ entonces cuál es yo preguntaba por su tejido de adentro/ por el mar el maaar”), el yo señala “ahí estaba esa cosa verde/ la miré la volví a mirar la seguí mirando hasta que se me disolvieron los párpados” y confiesa la dificultad de ver lo que llama el paisaje infinito del mar, su exagerada redondez contra la que el ser humano, en su

intento por verlo se arroja en vano pues “rebota y vuelve a sus sensaciones orgánica” (103). Así, de este modo, el poema combina la cercanía y la afirmación de la enunciación, su proximidad como marca del yo frente a la imposibilidad de decir el mar, y subraya la potencialidad de dicha marca que desde los límites que el paisaje le impone busca todo tipo de rodeos para decir al mar y para seguir enunciando(se). De hecho, el poema termina con un gesto irónico, burlón pero también paradójico y constructivo, como sugiere Giordano cuando comenta que la ironía pone de manifiesto que la reflexión literaria “es al mismo tiempo repliegue del lenguaje sobre sí mismo y apertura radical e incondicionada a lo caótico” (103-04). El gesto en cuestión es la separación mediante dos series de tres puntos (una al final de una estrofa y otra al principio de la estrofa final del poema) de dos niveles enunciativos distintos que, sin embargo y en la imposibilidad de decir al mar y de mostrarse como yo en ese no decirlo, se juntan:

ah si yo fuera pez
ameba siquiera/
(más esperanzado)
si me ahogara tal vez...

...el texto continuaba
en la próxima estrofa explicaba el mar completo
yo la escribí crispado sobre la proa
pero esa hoja se me voló al mar. (105)

De esta manera, se articulan la instancia del poema sobre el mar, con su enunciación sobre la imposibilidad de decir al mar, con la instancia de escritura del poema. Dicha imposibilidad se vuelve justamente más visible al prevalecer sobre el mar que siempre se escapa.

En esta segunda instancia enunciativa se remarca nuevamente la misma tensión que en la anterior: hay un yo lírico muy marcado, asumido en su rol de poeta que canta al mar pero que es incapaz de revelar qué significa el mar. Es cierto que hay una pequeña diferencia entre ambas instancias y es la seguridad con que el yo afirma haber dado cuenta del mar. Una seguridad que contrasta con un presentar el gesto de autor como una enunciación que se muestra desde el afirmar los límites para desde ellos alcanzar o rozar, aunque no sea más que por momentos, lo no-presuponible, la potencialidad del lenguaje (Agamben “La cosa misma” 21). De todos modos, y esto es lo interesante del poema, esa supuesta diferencia entre una instancia enunciativa y la otra, entre un gesto de autor y el otro, no es tan marcada porque en el volarse de la hoja al mar, en esa ironía, se duplica la ironía de la enunciación del nivel del poema sobre el mar, lo cual confirma, en cierto modo, la continua presencia del yo frente al retraimiento del mar.

El último texto que quisiera considerar se titula significativamente “Las palabras”. Fue publicado, como los dos anteriores, en *Argentino hasta la muerte*, y resume la compleja relación del gesto de autor de Fernández Moreno con el tiempo y con la capacidad de su enunciación para dar cuenta de las cosas y para dar cuenta de sí mismo por fuera de una trama de biografemas pero sin caer en un vacío o una imposibilidad totales.

El poema comienza con una afirmación tajante: “tienen cuerpo las palabras tocan y son tocadas” y luego pasa a destacar la importancia de que muestren “lo que contiene su nacarado seno” (121). Sin embargo, y pese a esta necesidad, el poema pone constantemente en circulación los límites de las palabras, su carácter irónico, movedizo, a medio camino entre la representación y la inarticulación. Por ejemplo, en una parte leemos

sólo viven para morir
son pilotos suicidas

perecen al tocar su objetivo

la poesía es uno de esos objetivos

uno de los nombres del hombre (121).

Este traspaso de las palabras a la poesía no es inocente puesto que el poema se centra más en las palabras como poesía y en el rol del poeta que en las palabras en general. De la poesía por ejemplo se dice:

a medida que los hechos pasan a palabras se va apaciguando

el vórtice de realidad

enardeciéndose el de palabras

hasta que el poeta entrega su confesión por escrito

la poesía es el arte de no escribir

dígalo con palabras como si no lo dijera con palabras (123)

Se observa aquí, sobre todo en este último verso, uno de los ejes centrales de Fernández Moreno, sobre todo en aquellos poemas en los que no encontramos biografemas explícitos (y en este sentido se diferencia de Borges y Gelman) y en los que el yo se muestra en los límites de su ser poeta, del alcance de su actividad. Este decir con palabras como si la palabra no mediara, aun cuando se trate de una comparación, esto es, de una figura retórica que reproduce la imposibilidad que se trata de quebrar, el decir sin mediación, ¿no remite en cierto modo, a la mediación inmediata que Agamben ve como posibilidad de seguir pensando (y en este sentido) figurándose como autor a pesar de y desde los límites del lenguaje? ¿No hay aquí un intento, aunque no sea más que velado si se lo compara con el de Gelman, de establecer, mediante la ironía y la insistencia en mezclar temporalidades, de mostrarse como autor en el límite de una

legibilidad entramada? Quizás para concluir valga detenernos en los últimos versos del poema, que no son necesariamente un final en tanto cierre definitivo y que hablan del poeta:

las palabras le ordenan el mundo pero le desordenan la vida
él no compra un espejo para adornar el dormitorio de su amante
compra la palabra espejo para adornar el verso donde su amante lo abandona
(...)
se agarra del mundo por donde puede
su hacer es lo único que puede oponer al tiempo
el tiempo procura absorberme
integrarme a sí desintegrarme a mí
imposible evitar la lucha entre él y yo
yo lo voy a llenar de mí mismo de cosas en que me transformo
escribir como amar son órganos por donde me vuelco
me lanzo a ser en el tiempo bajo una forma nueva
hasta que me vacíe del todo ya lo sé
pero el tiempo no puede quedar así
hay que ponerlo overo de palabras (124-25)

Como hemos visto en gran parte de los poemas de Fernández Moreno, la instancia (auto)biográfica está muy presente ya sea mediante biografemas específicos, ya sea mediante una larga y conflictiva conversación con padre en la que la enunciación es puesta en duda para disputársela al viejo desde la muerte, desde el lugar de muerto. Aquí, si bien esas marcas biográficas no están presentes de modo explícito, encontramos un estrecho vínculo entre la reflexión sobre el alcance de las palabras, más específicamente de la poesía, sobre el rol del

poeta y del carácter mostrativo (para recordar a Nancy), de exceso visual (Didi-Huberman) o de mediación inmediata del lenguaje (Agamben), y la relación de estas reflexiones con la instancia autobiográfica. Como se observa en el texto, el ordenar el mundo en palabras implica un desorden para la vida del poeta, la soledad de un espejo y la ausencia de la amada, la reduplicación de ese vacío en el espejo. Pero también ese ordenar, implica un desordenar el tiempo, un marcarse como yo desde su inevitable presencia, desde su inevitable voluntad de vaciar al yo. Es importante señalar el paso gradual con que el poema se mueve de la reflexión sobre las palabras en general al rol de las palabras como poesía, de ahí al rol y la relación del poeta y la poesía y, finalmente, a una enunciación en primera persona, enunciación que se debate contra el tiempo para tratar, aun desde la inminencia del vacío (la inminencia de la revelación que no se produce), de dar cuenta de su gesto. Pero este paso gradual tan complejo no implica bajo ningún aspecto la preeminencia de un orden más legible en la conformación del gesto de autor sobre un mostrarse desde los límites como exceso. Ese orden de presentación es de hecho interrumpido constantemente por las paradojas de la ironía y por la amenaza del tiempo sobre el yo. Y sin embargo, en un gesto diferente al de la aceptación incondicional del límite como negatividad saturada en sí misma en el vacío (como vimos por ejemplo con las ekfrasis del cuadro de Da Vinci), el yo trata de incorporar el tiempo a la dinámica mostrativa de su gesto de poeta. Trata de contaminar al tiempo, de hacerle frente con ese mostrar el gesto en su potencialidad, de hacerle frente en ese aceptar que el vaciarse es inevitable pero no fatal para su presencia como yo, para su asumirse singular en esa inevitabilidad, lo cual equivale a decir que el gesto de autor prevalece ahora en ese desmarcarse desde la marca que se vuelve entonces potencial, reconfiguradora aunque no necesariamente completamente legible ni tampoco

completamente inarticulable. En otras palabras, un hacer atravesado por el tiempo pero que precisamente se muestra en y desde él.

El proceso autofigurativo de Fernández Moreno es ciertamente complejo y si bien incluye como figura nuclear al padre, también presenta algunas peculiaridades significativas. Por un lado, y como vimos en la primera parte del capítulo, el yo se presenta desde un entramado de biografemas que funcionan en relación con una caracterización del espacio que tensiona lugares íntimos con otros públicos. Esta tensión a su vez muestra que la figura de autor de Fernández Moreno se forma a partir de y en un movimiento constante que lejos de difuminar la figura del yo la ensancha y potencia.

En la segunda sección, vimos cómo la figura del yo es trabajada desde algunos biografemas peculiares que remiten a la familia y en particular a la figura del padre. Estos biografemas y la conversación del yo con Baldomero subrayan las tensiones de un yo que por momentos asume su enunciación con firmeza pero que presenta una figura de sí mismo fragmentada, y otros momentos en los que el asumirse poeta se produce desde un lugar enunciativo inestable. Esto lleva a que el yo, para desplazar la presencia del padre deba presentarse como muerto, gesto que, paradójicamente, refuerza su presencia frente al gesto de autor paterno y las proyecciones que este trata de imponerle.

Finalmente, si en la primera sección la figura del yo se entramaba a partir del movimiento constante, en la última se presenta desde los límites que el tiempo le impone a su figura de autor y a la capacidad del lenguaje de dar cuenta del sí mismo y de la realidad. Estos límites, sin embargo, y a partir de la ironía, se tornan productivos y logran presentar al yo y asentar su enunciación aun desde la incapacidad del lenguaje o desde el exceso de (re)presentación al que el tiempo intenta someterlo.

5.0 JUAN GELMAN

Juan Gelman nació en Buenos Aires en 1930 y murió en México D.F. en 2014. Hijo de un matrimonio de inmigrantes judíos ucranianos, Gelman estudió en el prestigioso colegio Nacional de Buenos Aires y comenzó a escribir desde muy joven y a militar políticamente a los quince años en la Juventud Comunista, aunque luego en 1964 se alejaría definitivamente del Partido para participar en otros grupos de izquierda cercanos al peronismo. En 1955 junto a escritores como Héctor Negro, Juana Bignozzi y Julio César Silvain, entre otros, crean el grupo de poesía “El pan duro” que publicaría su primer libro *Violín y otras cuestiones* (1956) al que le seguirían *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962). Estos primeros poemarios presentan ciertas características en común con respecto al uso de un lenguaje, si se quiere, más coloquial y cercano a la vida cotidiana, aunque en los dos últimos aparece fuertemente la Revolución Cubana de 1959.

Además de haber sido un prolífico poeta, Gelman ejerció el periodismo y participó activamente en grupos revolucionarios durante los sesenta y los setenta principalmente en el Movimiento Montoneros y en 1977 en el Movimiento Peronista Montonero. Gelman, que ya se encontraba en el exilio desde 1975 (principalmente en Europa donde se encontraba cumpliendo tareas para la organización, aunque también en Managua) abandona su militancia en Montoneros en desacuerdo con su verticalismo militarista. El movimiento lo acusa de traición y lo sentencia a muerte.

Es importante señalar que el 26 de agosto de 1976 la dictadura cívico-militar secuestra a sus hijos Nora Eva y Marcelo Ariel y a la mujer de este último, María Claudia Iruretagoyena, embarazada de siete meses. Si bien Nora Eva aparecería con vida, Marcelo Ariel sería asesinado durante su desaparición (sus restos recién sería hallados en 1990) mientras que María Claudia aún permanece detenida-desaparecida. Como es de dominio público, la hija de ambos, Macarena, sería encontrada, tras una larga búsqueda, en Uruguay. En 2000 Gelman y su mujer Mara La Madrid pudieron reunirse con ella.

La obra poética de Gelman incluye más de veinte libros entre los que vale destacar, además de los ya señalados, *Cólera Buey* (1965, edición aumentada con *Traducciones I* y *Traducciones II* en 1971), *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1969), *Fábulas* (1971), *Relaciones* (1973), *Hechos y relaciones* (1980), *Si dulcemente* (1980, y que incluye dos de los poemarios más significativos *Notas*, en el que aparecen varios de los amigos detenidos-desaparecidos y/o asesinados por la violencia militar, y *Carta abierta*, dedicado al hijo, Marcelo), *Citas y comentarios* (1982), *Hacia el sur* (1982, y que incluye dos casos de heteronimia significativos, José Galván y Julio Grecco), *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (1983), *La junta luz* (1985, dedicado a las Madres de Plaza de Mayo), *Com/posiciones* (1986), *Dibaxu* (1994), *Carta a mi madre* (1989), *Valer la pena* (2001), *Mundar* (2007), y *Hoy* (2013). Asimismo, en 1986 y 1988 se publicaron *Interrupciones I* e *Interrupciones II* que reúnen buen parte de los libros aquí citados desde *Relaciones* hasta *Com/posiciones*, y que utilizaré en este capítulo, y en 2012 se publicó la *Poesía reunida* en dos tomos los cuales, sin embargo, no incluyen el último poemario *Hoy*.

En este capítulo abarcaré principalmente los libros de Gelman que van desde *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta *Hacia el sur* (1982). En la primera parte, analizo la construcción de la figura de autor que se forma a partir de la tensión entre “Juan” y “juan” y también el trabajo desde biografemas que oponen la resistencia y la ternura a la violencia militar y en los cuales la enunciación parece bastante afianzada en lo que los poemas denominan como un “gelmanear”. En una segunda parte, me concentro en los vaivenes que surgen en el proceso autofigurativo cuando el yo se proyecta en otros poetas supuestamente “traducidos” desde diversas lenguas y en poetas presuntamente detenidos-desparecidos durante la dictadura cívico-militar iniciada en 1976. Si bien estos otros poetas no existen, en este autoextrañar la propia lengua se produce un autoextrañamiento de la figura del yo que, lejos de reducirse en una otredad total, subraya la singularidad del gesto de autor “Gelman”. Finalmente, en la última sección del capítulo me detengo en el volumen *Carta abierta* (1980), en el que yo apostrofa al hijo detenido-desparecido para de ese modo presentar su gesto de autor ya no desde el entramado de biografemas o desde las proyecciones de biografemas en los otros, sino desde los límites del lenguaje y de la enunciación que responden a la violencia militar con una violencia sobre y desde el lenguaje como pura potencia de significar.

5.1 “SU SANGRE EN CUCHARITAS”: ENTRE “JUAN” Y “JUAN” Y LA TERNURA RESISTENTE

Gelman es uno de los poetas argentinos en los que más claramente se aprecian las contradicciones y tensiones entre un sujeto enunciante que se presenta como fragmentado, violentado y en el límite de la desaparición y que, al mismo tiempo, usa dicha fragmentación

como una marca de autoridad. Marca que se perfila desde el contraste con la presencia de diversos “otros” (niños, pájaros, compañeros e hijo desaparecidos, otros poetas cuyas “traducciones” publica, etc.) y al asumirse poeta precisamente en ese oscilar. Como leemos en el segundo poema de la serie intitulada “Fábricas del amor” de *Velorio del solo*, en el que un yo lírico no identificado apostrofa a un tú también desconocido pero con el que establece una relación erótica-identitaria: “Tú destruyes el mundo para que esto suceda. / Tú comienzas el mundo para que esto suceda” (*Gotán* 85),¹³³ el gesto de autor de Gelman y su autoría en tanto gesto, parecen perfilarse a partir de variantes que remiten en última instancia a esta paradoja inaugurada por el tú de este poema. Tanto la destrucción como el comienzo se entrelazan en el enunciado del poema aunque no en la enunciación que no parece haber sido puesta en duda. De este modo, la construcción del yo adquiere diversas significaciones en lo que a la constitución del sí mismo se refiere pero también del otro. Y lo mismo acontece con los límites y posibilidades de la propia práctica en tanto *sí mismo como otro* al combinar la importancia del tú en la conformación del yo del enunciado y cierta estabilidad del de la enunciación, estabilidad que, sin embargo, será también cuestionada en otros textos. En este sentido un poema en prosa en apariencia tan lejano de “Fábricas del amor” como “Retrato” de *Salarios del impío*, puede concluir: “Desde que nací estoy lleno y vacío de mí mismo y así conozco que la verdad más inocente es un destino” (*Poesía reunida II* 188), retomando y afirmando de ese modo la tensión entre la presencia y la fragmentación pero agregando la posibilidad de pensar la verdad como destino y su vínculo con la inocencia desde una enunciación que asume ella misma, y de modo directo, su otredad y su marca autorial. Este destino, sin embargo, no se erige en una única forma

¹³³ Todas las citas identificadas como *Gotán* son de la edición que consta en la bibliografía y que reúne los cuatro primeros poemarios del autor (*Violín y otras cuestiones*; *El juego en que andamos*; *Velorio del solo*; *Gotán*) aunque en el caso de los dos primeros suprime unos pocos poemas.

estática de autoridad sino más bien en diversos momentos ex-táticos¹³⁴ en los que la autofiguración y el asumirse poeta deben mantenerse en pie a partir de un movimiento desde el sí mismo al exterior y su reverso, movimiento que ha suscitado diversas reacciones en la crítica en lo que a la identidad del yo se refiere. Por ejemplo, en un ensayo publicado con motivo de la obtención del premio Juan Rulfo escribe Boccanera sobre Gelman:

Así y todo, la transformación del sujeto poético no alcanza en esta obra a borrar la marca del original, aunque sí a formar parte del singular montaje. Gelman tiene seudónimos, nunca heterónimos al estilo Pessoa: si uno duplica, el otro ramifica. El seudónimo equivale a difuminar la autoría, un cambio exterior que no afecta el carácter de la obra, mientras que el portugués lograba fragmentar su personalidad mediante un desdoblamiento que posibilitó distintas voces. (49)

Boccanera no es, sin embargo, el único que ha destacado la presencia de ese “original” como base de los distanciamientos. Como escribe Romero cuando caracteriza la otredad en la poesía de Gelman, “ser otro a través de las traducciones, ser otro a través de otros nombres, ser otro a través de otras voces que de forma oblicua hablan igualmente del poeta” (23). Más allá de la imprecisión en la caracterización,¹³⁵ quisiera retomar y ampliar la afirmación según la cual existe en la poesía de Gelman un sujeto lírico cuya continua revisión y rescritura (transformación) no anula la posibilidad de un “original”. Y si bien no me interesa ni me parece apropiado hablar de un sujeto “original” en detrimento de otros que, por oposición, deberían ser definidos como “falsos” o, en su defecto, como menos “originales”, sí quisiera proponer una

¹³⁴ Separo la palabra para destacar el carácter de movimiento implícito en el prefijo griego ek- (desde el interior al exterior) y la raíz -sta- de “hístemi” (poner en pie, emplazarse), aunque vale aclarar que no se trata de indicar que en el proceso autofigurativo de Gelman hay un predominio exclusivo del movimiento desde el interior al exterior sino más bien diversas instancias que entrecruzan lo interior y lo exterior, lo “propio” y lo “ajeno”.

¹³⁵ Ni Boccanera ni Romero parecen distinguir entre el autor de carne y hueso, su autofiguración y la figuración practicada por los propios heterónimos, ni parecen reparar en las rearticulaciones que dichas instancias suponen con respecto al gesto de autor.

lectura de algunos poemas de Gelman en los cuales, pese a diversas ambigüedades, encontramos un proyecto en común que se repiensa constantemente pero cuya visibilidad no desaparece. Dicho proyecto común a varios textos consiste en practicar y afirmar una figuración de autor que, lejos de eliminar la noción de sujeto, la afianza, aunque para hacerlo, y el recurso es paradójico, precise difuminarla y disolverla en diversos sujetos líricos que, en una primera lectura, puedan no tener un vínculo preciso. Así quisiera revisar la afirmación de Sillato cuando explica que el acto de bifurcar la autoría “se venía perfilando desde los primeros textos en los que Gelman empezaba a manifestar de forma indirecta en sus poemas esa voluntad de negar la paternidad de su poesía y de multiplicar su voz en múltiples voces poéticas” (*Juan Gelman: las estrategias* 19-20) no porque la considere completamente errónea sino porque mi interés radica en enfocar el problema desde la autofiguración y la autoridad que dicho sujeto se arroga y que no creo pueda reducirse a una negación de la “paternidad” de su poesía sino a la posibilidad de pensar la poesía como una proyección a medio camino entre el deseo y la pérdida, esto es, como un horizonte siempre en anhelo y tensión con lo ya dicho y con la verdad más inocente.¹³⁶

¹³⁶ Como señala Tiberi, Gelman “se apropia del acontecimiento del lenguaje en un gesto doble que hace estallar las convenciones de la palabra en ese intersticio aporético construido entre dos revoluciones igualmente utópicas: la poesía y el compromiso ideológico cuyos horizontes, siempre en desplazamiento, se dejan percibir inalcanzables y en irremediable incompletud” (81). De todos modos, y si bien comparto la noción de la poesía y la resistencia propia del compromiso ideológico como horizontes siempre en desplazamiento, no estoy muy seguro de que pueda afirmarse que la incompletud, en el caso de la poesía, es exclusivamente irremediable, sino también deseada. En otras palabras, y pese a ciertos momentos de imposibilidad frustrada debido a acciones políticas puntuales, para el caso de la derrota histórica de la revolución, y que podrían considerarse irremediables en tanto ya acontecidas y ejercidas por una fuerza cívico-militar exterior en contra del compromiso ideológico defendido y de los resultados anhelados, el caso de la poesía me parece presenta una diferencia. Se trata de un campo que oscila entre el deseo y lo irremediable sin negar uno o el otro polo para de ese modo trabajar, en diversas instancias, los límites y posibilidades de cada uno. Y esto dentro de la instancia de la palabra pero también en relación con el contexto en el que y frente al cual se inserta esa palabra y ese figurarse autor que es lo que me interesa estudiar. La poesía, la posibilidad de actualización que todo texto poético entraña no solo en relación con la instancia enunciativa (sus défticos, como señalan Culler y Combe), y que puede afectar el nivel de los enunciados, sino también en relación con el contexto de recepción, trabaja siempre en el pliegue entre aquello irremediable en tanto ya enunciado y aquello anhelado en tanto (r)enunciación constante.

Es indudable que la voz de Gelman se multiplica en diversas voces poéticas pero también es cierto que los recursos literarios que el autor emplea se repiten en varios poemarios y se erigen en marcas de identificación del sujeto autofigurado que comienza a gestarse en los primeros libros a partir de un movimiento oscilatorio entre la visibilidad y la invisibilidad, la composición y la fragmentación y, luego, en el ciclo de la traducciones, la “originalidad” y “la traducción”, polos que lejos de ser estáticos se entrelazan todo el tiempo.

Lo que queda entonces por realizar es un análisis que dé cuenta de las oscilaciones entre un proceso complejo de autofiguración que, como el gesto de autor de Agamben, remite constantemente a un afuera pero reclama el nudo que lo ata a su práctica. Es indudable que estas manifestaciones de la paradoja fragmentación-composición adquieren varios rostros en Gelman, pero si estos rostros significan algo lo hacen desde su relación tensa y dinámica con la posibilidad de asumirse autor, de (des)marcarse autor en la relación que se establece entre la aceptación del oficio y la renuncia. Posibilidad que se perfila en diversos libros y mediante varios modos como el uso de las traducciones o citas/comentarios, el del retrato del sí mismo a partir de la patria como apóstrofe, el del cuestionamiento constante de la gramática y de la problematización de las relaciones de parentesco,¹³⁷ así como también mediante el desarrollo de una concordancia discordante que remite a una figura identificada con un yo poeta que se asume muchas veces como “Gelman” o “Juan” en continuidad y contraste con un “juan”, más cercano a un individuo tipo y a la cotidianeidad diaria. Y esto no anula la posibilidad de pensar el sujeto

¹³⁷ Al respecto, y a partir del análisis de *Carta a la madre* y de *La junta luz* y sus vínculos con algunos de los testimonios de las agrupaciones H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) Dalmaroni señala que en esos textos “las experiencias construidas por los discursos de los parientes de los desaparecidos desarrollan su forma, es decir, se despliegan en un trabajo textual que consiste a la vez en una exploración desregulada de la gramática de la persona y en una representación des-arbórea de las relaciones de parentesco: lo que la experiencia de las víctimas le devuelve al genocidio mediante los trabajos de la memoria que se expanden en la poesía de Gelman es la producción revertida de un engendro antifamiliar tras el que quedan desplomados los límites y las exclusiones con que la cultura estatiza los cuerpos, los vincula o les apunta posibilidades de conexión” (“Madres e HIJOS” 72).

(aunque no sea más que como efecto de sujeto) sino que obliga a releer los cortes y fragmentaciones como otras formas de identidad poéticas que no pueden quedar reducidas a una esencia preestablecida pero tampoco a una diseminación arbitraria. En otras palabras, cuando Dalmaroni escribe, respecto a *Carta abierta*, que la fusión con el hijo apostrofado en los poemas de ese libro, o su imposibilidad, ocurre a partir de la sustantivación del gerundio o del participio del verbo ser,¹³⁸ lo que está reconociendo es la posibilidad de distinguir al yo, aun cuando esa distinción este acechada por una (¿nueva?) fragmentación. Quiero decir: al reconocer la existencia más o menos distintiva de un yo, que no deja por ello de apostrofar(se) constantemente, queda latente la posibilidad de pensar el proceso de autofiguración a partir de aquellos poemas en los que el yo, sin dejar de establecer relaciones complejas con el tú/vos, no es completamente asimilable a la heteronimia (o sinonimia, como prefiere Boccanera) ni al desgarramiento. Y aun cuando el desgarramiento o el exilio sean las únicas posibilidades de pensar el yo por fuera de su asimilación a un tú/vos en los poemas posteriores a *Cólera Buey* (aquellos reunidos en *Interrupciones I* e *Interrupciones II*, en los que se basa el comentario de Dalmaroni), cabe la posibilidad de ver cómo se llega a esa instancia de autofiguración y si existen otras variantes para (re)definir al yo de los diversos poemarios de Gelman.

Con el propósito de acometer esa tarea, aquí estudiaré, primero, la construcción que se produce en los poemarios iniciales en los que el yo oscila entre la figura de un “juan” con minúscula y de otro “Juan”, con mayúscula, y con los cuales se busca una identificación en el seno de la cual, sin embargo, se producen las diferencias que marcan y posibilitan el asumirse poeta, pues “juan” remite al hombre “común” y “Juan” al poeta “Gelman”. En otros términos, lo que creo que la poesía de Gelman se pregunta en los primeros cuatro libros, aunque nunca de un

¹³⁸ Dalmaroni escribe: “el estado de identidad distinguible del yo, no fusionada con «vos», se escribe como desgarramiento o exilio” (“Madres e HIJOS” 80).

modo explícito, es si es posible construir un yo que dé cuenta de “juan” y “Juan” y cómo hacerlo entre las continuidades y las diferencias entre ambos “juanes”.

Pero ya en un segundo momento, a causa del cambio en el contexto político argentino y de la búsqueda de nuevos horizontes poéticos, encontramos una voz que ya no construye su autofiguración a partir de las continuidades y discontinuidades entre “juan” y “Juan” sino que trata de perfilar a “Juan” o su “Gelmanear” en la relación entre la derrota y la infancia/ternura como resistencias. El yo lírico entonces retoma la paradoja de un yo al borde de la disolución pero que constantemente se está configurando, aunque ahora lo hace desde una reflexión más amplia entre su rol de poeta ya asumido pero en busca de (in)definiciones, y las posibilidades y los límites de ese rol para dar cuenta de la identidad en y frente a la derrota. Como señalé, en los primeros poemarios el centro del problema es cómo perfilarse como escritor, esto es, como “Juan” o “Gelman”, sin dejar de cantar a los otros “juanes” y a sus denuncias y sueños de los que la poesía no había querido ocuparse hasta esos momentos (fines de los años 50). Sin embargo, en este segundo momento (siempre en diálogo con el primero) lo que importa es redefinir el “Gelmanear” dentro de un rol asumido pero constantemente acechado por la derrota, el olvido y la violencia que afectan sin lugar a dudas la identidad del yo y su práctica aun cuando esta última ya no oscile entre “Juan” y “juan” de un modo tan notorio como en los primeros libros. Todavía no estamos en esos textos en los que la relación con un tú/vos se vuelve el eje desde el cual pensar la autofiguración ni tampoco en aquellos poemas de las pseudo traducciones o las citas/comentarios o com/posiciones. Y esto no por una cuestión estrictamente cronológica sino porque en este apartado me detendré en aquellos textos cuya (i)legibilidad radica en conectar diversos biografemas para perfilar un “Gelmanear” todavía entramable y visible en su singularidad más o menos coherente. De todos modos, y vale la pena insistir con esto, a la par

que encontramos esta serie de poemas algunos libros también presentan en paralelo otros textos que no anulan por completo esta coherencia discordante contra la que se recorta la singularidad mencionada, pero sí la proyectan con mayor fuerza en los otros o en el lenguaje como exceso y en las imágenes que ese exceso convoca para de este modo repensarla y ensancharla en sus límites.

5.1.1 ¿Juan o juan?: del epitafio a la cucharita

En 1956, Gelman publica su primera obra, *Violín y otras cuestiones*, prologada por Raúl González Tuñón. En ella no solo se perfilan ya algunos de los temas y símbolos recurrentes de su poesía posterior como los pájaros, los niños, la reflexión sobre la propia escritura desde un lugar enunciativo que incorpora las marcas propias del lenguaje coloquial argentino, sino que a partir de ellos y en diversos textos se practica una autofiguración particular que oscila entre el uso del epitafio hasta la reflexión poética, siempre desde un lenguaje coloquial.

Así, el primer poema se denomina “Epitafio” y si bien en él no aparece el pronombre yo, sí queda perfilada la presencia de una voz lírica que utiliza pronombres como “me” o verbos conjugados en primera persona como “digo”. Sin embargo, lo llamativo del poema es su final, que se vincula con el título y que problematiza la identidad del sujeto enunciante:

(Aquí yace un pájaro.

Una flor.

Un violín.) (11)

De este modo, el sujeto lírico del poema irrumpe y enuncia desde el lugar de la negación por excelencia, la muerte, desde donde parece enunciar, pero, al mismo tiempo, su identidad se ve fragmentada en tres elementos que aparecerán a lo largo del libro: el pájaro, la flor y el violín

que, asimismo, une el texto con su paratexto, juegos que Gelman repetirá en los paratextos de sus “traducciones” complejizando la relación autor-traductor, autor-compilador y autor(como marca legal)-autor figurado. No obstante, debemos notar un pequeño detalle en lo que a la concordancia entre el verbo “yacer” y sus sujetos se refiere. Como se ve en la cita, dicho verbo está en singular y no en plural como debería estar si “pájaro”, “flor” y “violín” fuesen los núcleos del sujeto gramatical. Si bien esto puede deberse a una licencia poética también puede entenderse como la presencia de un yo que pese a estos desdoblamientos que lo acechan parece sobrevivir y postularse como sujeto de lo que enuncia aun cuando enuncie desde un epitafio.

Ahora bien, a lo largo del libro el yo lírico reflexiona sobre su propia identidad y sobre su actividad de poeta y hasta se menciona en varias ocasiones el nombre “Juan”. Sin embargo, esta mención adquiere por momentos la forma “juan”, en minúsculas, y en otros la forma “Juan” en mayúsculas las cuales parecen compartir rasgos y entrecruzarse pero también dividirse en ese cruce.¹³⁹ En el poema “Porque existen las plazas. Y los pájaros”, el nombre “juan” figura como una referencia al hombre que, a falta de un mejor término, llamaré “común”: “Porque existen los juanes, preocupados/ porque la nena tiene fiebre o/ le salen los dientitos” (*Gotán* 20) pero también puede leerse como un primer intento del sujeto lírico de inscribirse y de inscribir su práctica en un cuestionamiento de la indiferencia ante los muchos “juanes” que el nombre “juan” representa y que, sin embargo, parecen no importarle a nadie: “Si estas cosas existen, si es que están/ golpeándote / y pegando a tu sordera, / ¿quizás te calles o te vayas o / te dediques al sueño, a la morfina,” (20). Ante esta indiferencia el yo sigue con las preguntas frente a un tú para en los últimos versos insinuar, aún dentro del ámbito de la pregunta, una posibilidad distinta: “para que

¹³⁹ Estos cruces dependen en gran medida del hecho de que el nombre Juan, que coincide con el del poeta, es uno de los nombres propios más comunes en español lo que permite el juego del yo desdoblado en “juan” como uno más entre otros y “Juan”, como poeta singular con su historia personal, sus obsesiones, etc.

digán se murió, eso es todo, / siempre eso es todo, se murió, que encuentren / un peine roto en tu bolsillo, cartas, / y eso es todo, eso es todo?” Ante la aceptación pasiva de la muerte de esos “juanes”, muerte física pero también discursiva, el yo lírico asume la duda como una posibilidad otra ante la indiferencia aceptada y comienza así a perfilar la resistencia de esos “juanes”, de la que los poemas deberán dar cuenta. Pero a la par de esa supervivencia de los “juanes”, el yo lírico delinea la resistencia de la poesía en tanto espacio identitario que se pretende propio pero atravesado por los otros, y que se funda en la disconformidad frente a la indiferencia pero también frente a la práctica poética que no se había ocupado de dicha indiferencia.

No debe sorprender entonces que en “Hoy que estoy tan alegre, qué me dicen” encontremos un ejemplo destacable de esta problemática: “me levanté tan simple como siempre/ y tan juan como suelo entré a la calle,/ salud, ciudad, le dije” (*Gotán* 37). En este caso, la lectura se torna ambigua pues no se puede precisar con certeza si “juan”, así en minúscula, funciona como un adjetivo equivalente a “tan feliz”, “tan triste”, etc., o si se trata de otra manifestación de la autofiguración aunque esta vez en el contexto de un hombre que camina por la ciudad y no en el de un yo lírico que lucha ante la indiferencia en la que han quedado aquellos a los que “juan” representa. Pero aun cuando quisiera entenderse el “juan” como adjetivo y no como una referencia más en el proceso de autofiguración practicado por Gelman, no deja de ser llamativo que dicho adjetivo pueda precisarse, esto es, identificarse como una marca clara que tiene tales o cuales propiedades. En otras palabras, en el gesto de colocar un nombre propio como adjetivo (nombre que llamativamente coincide con el del autor), el yo lírico está, por un lado, identificándose con todos los posibles “juanes” para de ese modo problematizar su identidad como signada por la presencia de los otros. Pero, por otro, está implícitamente ratificando su identidad en tanto que *sí mismo*, esto es, en condición de poeta que lucha con sus versos y es

capaz de cambiar la función de una palabra en otra, acción que otros “juanes”, puesto que no son poetas, no podrían realizar. Y, al mismo tiempo, le estaría otorgando al adjetivo “juan” una serie de connotaciones propias que a la vez que lo emparentan con dichos “juanes” lo diferencian de otras connotaciones propias de otros adjetivos. “juan” entonces pasa a marcar una serie de rasgos sobre los que se debe cantar pero marca también (y allí la propia palabra desmarca su potencialidad, es decir, la tensa con otras variables), la intrusión de la voz que identifica esos rasgos y es capaz de brindarles un estatuto particular de predicación frente a otras marcas establecidas por otros.

El problema que acontece en el seno de esa misma de(s)marcación, de esa disconformidad, es cómo dar cuenta de esos “juanes”, y de la marca “juan” como representación de los mismos, sin derivar en la condescendencia de aquel que denuncia desde un lugar alejado de aquellos que padecen lo que se denuncia; y sin caer tampoco en la asimilación total que impide la conformación del gesto poético propio y su singularidad como espacio de identidad y resistencia, asimilación que en última instancia no permitiría la existencia de la marca “juan” como diferente frente a las otras o frente a la indiferencia. El proceso de autofiguración de Gelman parece entonces navegar, en los primeros poemarios, entre instancias que le otorguen al sujeto lírico la posibilidad de hablar por todos los hombres “comunes” o “corrientes”, de identificarse como “juan” sin por eso dejar de desmarcarse como “Juan” quien, al igual que Gelman, escribe poemas. Así, entonces, podemos leer la diferencia ya notada en el verbo “yacer” de “Epitafio” como aquello que permite distanciar al yo, problematizar su identidad al desdoblarse en un pájaro, una flor y un violín pero, al mismo tiempo, delimitar su diferencia desde esa identificación, y presentar su autoridad, siempre dinámica pero visible, frente a las palabras y al acto de escribir.

Esto se observa con claridad en el poema “Oficio” donde la oscilación destacada se enmarca en una de las primeras reflexiones explícitamente metapoéticas:

Cuando al entrar al verso me disloco
o no cabe un adverbio y se me quiebra
toda la música
(...)
pienso qué bueno andar bajo los árboles
o ser picapedrero o ser gorrión
y preocuparse por el nido y la
gorriona y los pichones, sí, qué bueno,
quién me manda meterme, endecasílabo
a cantar
(...)
quién me manda, te digo, siendo Juan
un Juan tan simple con sus pantalones,
sus amigotes, su trabajo y su
condenada costumbre de estar vivo,
(...)
óigame amigo,
cambio sueños y música y versos
por una pica, pala y carretilla.
Con una condición:
déjeme un poco

de este maldito gozo de cantar. (*Gotán* 35-36)

La presencia del yo y su relación con lo que escribe quedan claras desde el comienzo, pero esto no impide que el sujeto lírico vea su identidad afectada ya sea por su bifurcación en otros hombres con oficios distintos al suyo, como los picapedreros, o en animales (y recuérdese el epitafio), o por la violencia que el acto de escribir y las palabras producen en él. Sin embargo, dicha identidad es enseguida precisada, “siendo Juan” y luego ratificada cuando hacia el final, pese a ofrecerle un trueque a un supuesto “amigo”, el yo lírico pide como condición conservar “este maldito gozo de cantar”. Así, la cercanía del demostrativo reproduce la cercanía de este yo lírico “Juan” respecto a los versos que escribe, esto es, refuerza la autoridad del sujeto lírico sobre su práctica.

Además, hay una necesidad de ratificar el acto de vivir que parece contrastar con el epitafio que abre el poemario aun cuando dicho acto de vivir sea descrito como una “condenada costumbre de estar vivo”. Esto puede leerse en sintonía con la maldición del último verso pero que, empero, parece inevitable como también resultaba inevitable, en el primer poema, la conjugación del verbo “yacer” en singular para afianzar la identidad del sujeto lírico aun cuando pareciera que se estaba abogando por su desintegración.

Sin embargo, y como ya he anticipado, la asunción de la tarea poética y la figura que conforma es problemática en estos primeros poemarios. En el poema “Un hombre”, por ejemplo, leemos:

Así eras, Juan. Por eso te llamabas
juan, como todo lo que sufre y crea.
Repartido ya estás por tu familia,
vivo en el pueblo de los corazones,

te sientas a la mesa con nosotros

y compartes las cosas más simples de la vida:

este pan, ese pájaro, la noche. (*Gotán* 45)

Como se puede observar, el nombre “Juan” vuelve a aparecer, esta vez con mayúscula y minúscula, pero conjugado en pasado como si ese hombre fuese otro distinto al “nosotros” que enuncia, también llamado “Juan” (puesto que el primer “Juan” funciona como vocativo independiente del tiempo del verbo), que se sienta a la mesa y comparte la simplicidad de la vida. Ahora bien, el que aparece negado es el “juan” con minúscula pues la coma que separa al “eras” de “Juan” permite que en el presente del poema todavía exista alguien que se llama “Juan” aun cuando dicho alguien no sea el mismo que aquel otro “juan” con minúscula. Pero además es llamativo que “juan” aparezca con un verbo en pasado y que no estén en dicho tiempo los verbos de la cláusula comparativa. Dichos verbos, “sufrir” y “crear”, pueden vincularse fácilmente con el poema “Oficio” donde el acto de creación suponía un dislocarse y un luchar con el acto de escribir que, sin embargo, era capital para el yo lírico que se definía contra (pero también desde) él. Podemos preguntarnos entonces qué es lo que desaparece acá y qué es lo que se afianza puesto que pareciera que ese “juan” varias veces usado como una metonimia del hombre común ya no tiene exclusividad (quizás nunca la tuvo del todo) y lo que queda es el “Juan” con mayúscula, con la identidad más aceptada, aun cuando no se la puede definir de un modo exclusivo y único, y que no va a dejar de crear, de escribir.

Es necesario notar, sin embargo, que el poema “Un hombre” concluye con un verso que complica aún más el vaivén entre “Juan” y “juan” en el proceso autofigurativo señalado hasta ahora. Si el poema se inicia con las exclamaciones “¡Cómo decir las cosas más simples de la vida!” y “¡Cómo decir un hombre claramente”, y pasa luego a ese complejo juego temporal entre

los dos tipos de “Juan”, el final agrega un tercer tipo de nombre “Juan”: “Un hombre, claramente, se dice: Ingalinella” (*Gotán* 45). En esta mención directa al doctor Juan Ingalinella o Ingallinella, médico afiliado al Partido Comunista Argentino y desaparecido el 17 de junio de 1955 en Rosario,¹⁴⁰ Gelman parece cifrar su propio proyecto autofigurativo o, al menos, un primer momento del mismo. Si bien ahora la contraposición entre “Juan” y “juan”, entre presente y pasado, debe leerse también en relación a Ingalinella y a su desaparición (que no impide, que no puede impedir, y el mandato es ético-comunitario, que se lo piense en el presente de la mesa compartida por ese “nosotros”), esto no anula por completo la posibilidad de que “Juan” siga remitiendo a “Gelman” en tanto figura de poeta que es y no es “juan”. Lo que creo que acontece, y ese verso final “Un hombre, claramente, se dice Ingalinella” lo confirma, es que el poema muestra los límites en el asumir una voz que sea la de todos los “juanes” y los problemas de marcarse exclusivamente como “Juan”, como poeta. Al responder ante la exclamación “¡Cómo decir un hombre claramente!”, exclamación un tanto retórica porque el mismo poema incluye en el final la respuesta y es él, el poema en sí mismo, esa respuesta, al responder con el nombre de Ingalinella, el sujeto lírico de estos primeros poemarios logra unir en una figura política el “juan” de las cosas simples y el “Juan” poeta de esas cosas simples y también el “Juan” de Ingalinella.

En este sentido el médico desaparecido representa la resistencia frente a la violencia y la indiferencia, la posibilidad de trastocar el tiempo y los modos de hablar de la memoria (y que aparecerán en varios de los poemarios posteriores pero con trastrocamientos enunciativos aún más complejos). Pero también representa al “pueblo de los corazones”, aquel que se sienta a la

¹⁴⁰ La desaparición de Ingalinella se produjo a raíz de su carácter de opositor a las acciones del régimen militar y de los diversos grupos que terminarían por derrocar a Perón el 16 de septiembre de 1955, y que un día antes de la desaparición habían bombardeado la Plaza de Mayo. Para una semblanza desde lo periodístico pueden consultarse Tarruella y el más reciente trabajo de Aguirre. Desde un punto de vista histórico ver por ejemplo Halperín Dongui (*La democracia de masas* 80-86, especialmente 84) y Félix Luna (*Perón y su tiempo* III 303-04) donde se explican los conflictos entre Perón y la Iglesia, el bombardeo de la Plaza de Mayo y el uso político de la muerte de Ingallinella.

mesa y es capaz de recordar y disfrutar “este pan, ese pájaro, la noche” (*Gotán* 45). Sin embargo, Ingalinella es algo más, siempre es algo más en Gelman. Ingalinella es, en el poema, la distinción que resume el adverbio “claramente” del último verso y que implica todo un accionar poético que decide y asume que un hombre claramente se dice Ingalinella. Es decir que, junto a la asimilación de Ingalinella a su cotidianeidad, a la cotidianeidad de aquellos “juanes” que lo recuerdan, pero que no necesariamente lo marcan como una respuesta al “¿Cómo decir las cosas más simple de la vida!”, el yo lírico contrapone otro gesto que consiste en marcar a Ingalinella como parte de ese otro “Juan” que intenta asumirse como poeta. Un “Juan” que intenta marcar su pertenencia tanto al ámbito de aquellos/as que no necesariamente cantan las cosas cotidianas (alcanza con vivirlas y padecerlas, que no es poco) pero que también se desmarca al asumir el canto de lo colectivo como un modo de definir su identidad en tanto poeta, su gesto de autor.

Esta figura, no obstante, no se aprecia nunca con claridad justamente por la necesidad de ser a la vez “juan” y “Juan”, por tratar de conjugar en el yo ese asumirse poeta entendido como un mandato identitario personal, con sus características propias, y el no renunciar por ello a la cotidianidad común y a la identificación grupal. Y si bien es cierto que la poesía de Gelman logra en estos primeros libros una poesía coloquial muy a tono con la cotidianidad que se pretende cantar, tono que se volverá mucho más complejo y por momentos hermético en los poemas de *Interrupciones I* e *Interrupciones II*, no por eso se puede desligar al yo de una búsqueda de un gesto de autor que, aun pese a las discordancias y gracias a ellas, permita entramarlo como tal. Pero este gesto de autor, y aquí radica a mi parecer la diferencia en el proyecto autofigurativo entre los primeros cuatro libros y las colecciones de fines de los 60 y de los 70, es en gran medida un mandato, una proyección necesaria aunque no del todo asumida y por eso latente

(quizás por cierto temor del yo a perder o traicionar esa identificación grupal si se asume el mandato como marca diferencial).

De hecho el poema final de *Violín y otras cuestiones*, poema inmediatamente posterior a “Un hombre” retoma esta idea del mandato en un texto que es, a su modo, una *ars poetica*. A partir de unos primeros versos que oscilan entre la negación y la afirmación (“La poesía no es un pájaro / Y es. / No es un plumón, el aire, mi camisa, / no, nada de eso. Y todo eso. / Sí”: *Gotán* 46), contradicción que remite en cierto punto a la de “Juan” y “juan”, el poema destaca que “la poesía es una manera de vivir” que implica mirar “a la gente que hay a tu costado” y ayudarla en su trajinar diario. Hacia el final, sin embargo, la poesía y la gente confluyen y asumen la vida del tú hasta el punto de erigirse en su yo:

Tu vida entonces será un río innumerable que se llamará pedro, juan, ana, maría, pájaro, plumón, el aire, mi camisa, violín, crepúsculo, piedra, pañuelo aquel, vals antiguo, caballo de madera.

La poesía es esto.

Y luego, escríbelo. (*Gotán* 47)

El final del poema vuelve a destacar las contradicciones, buscadas y afirmadas, que ya se apreciaban al comienzo en el intento de definición de la poesía. Si en esos primeros versos la poesía era y no era un pájaro, un plumón, una camisa, era y no era todo eso, ahora la vida del tú, su “yo”, por decirlo de algún modo, es un río innumerable al que lo sigue, llamativamente, una enumeración. Tal como también acontece en algunos poemas de Borges, aquí el yo del poema de Gelman parece, al arengar al tú para que tome conciencia de la realidad de los otros y de la función de la poesía en esa realidad, no poder evitar la tentación de enumerar. Y esto pese a

afirmar en el mismo verso la imposibilidad de cuantificar el río con el que se asocia a la vida del tú y en última instancia a la poesía.¹⁴¹

Sin embargo, el mandato del final, “Y luego, escríbelo”, suscita más de una lectura. En primer lugar, puede leerse como el gesto final del yo sobre el tú, el mandato a asumir la poesía como un modo de hacer frente a la indiferencia y de ese modo generar conciencia de la situación de los múltiples “juan”, “ana”, “pedro”, etc. Desde esta perspectiva, el yo parece tener asumido su rol de poeta y la función de su poesía, pero dicha claridad entraña una separación, aunque no sea más que leve, entre dicho yo que canta y aquellos/as sobre los/las que se canta. Al arengar al tú a que escriba el poema, el yo intenta salvar el intersticio, como si dijera o bien cualquiera puede cantar o bien esta poesía no marca diferencias entre el poeta y la vida cotidiana, es decir, la vida cotidiana con todas sus peripecias es en sí misma otra forma de la poesía.

Ahora bien, creo que el mandato, tal como el verso final que invocaba a Ingalinella en “Un hombre” (“Un hombre, claramente, se dice: Ingalinella”) también puede leerse como una disconformidad frente al asumir el rol poético, a pesar de la arenga y de la certeza implícita en “claramente”. En otras palabras, si el yo precisa del mandato final “luego, escríbelo” es también porque su palabra, su propia escritura no ha asumido aún ese mandato. Y esto en parte porque el yo no ignora, como el poema final de *Violín y otras cuestiones* deja entrever, la imposibilidad de encerrar la poesía en una definición única (y de ahí mi sospecha frente al adverbio “claramente”). Y además porque tampoco ignora la tensión entre “juan” y “Juan”, con sus idas y vuelta y cruces, con la que ha lidiado en su asumirse poeta y en su demarcar o ensanchar los límites de su

¹⁴¹ Algo similar a lo que el narrador “Borges”, aunque en un diálogo un tanto más profundo con la filosofía del lenguaje, debe enfrentarse cuando decide narrar la simultaneidad inabarcable del Aleph en un discurso como el de la narración que es, en gran medida, sucesivo. Para un análisis genético de la conocida enumeración con la que el narrador “Borges” intenta dar cuenta de la visión en el sótano de Daneri véase el ensayo de Balderston “The Universe in a Nutshell: the long Sentence in Borges’s ‘El Aleph’”.

propia práctica. Además, en la firme interpelación al tú del “escribelo” y en la también firme respuesta representada por el “claramente”, acecha una vez más (puesto que en verdad nunca se fue) esa dimensión “Juan” que a pesar de dislocarse cuando entra al verso, que a pesar de su intento, muchas veces exitoso, de identificarse con “juan”, no logra renunciar por completo a la diferencia (no necesariamente elitista o desclasada) que el asumirse poeta conlleva y que el yo continuamente busca.¹⁴²

No es, sin embargo, *Violín* el único poemario de los primeros cuatro¹⁴³ que presenta esta tensión entre “juan” y “Juan” dentro del proceso autofigurativo. En *Velorio del solo* de 1961 encontramos un único pero muy significativo caso de autofiguración en el que, en lugar del nombre, aparece el apellido del poeta. Se trata del poema “Nacimiento de la poesía”:

La mañana sin sol de la ciudad,
la mañana cantora,
árboles conversando del otoño,
picapedreros tiroteando
sirenas, caras rápidas, ladridos,
me ve salir lleno de bruma
o de pájaros vivos del último setiembre
o de rumores del amor, crepúsculos y pianos
o de todo lo que habrá de morir como si fuera nada
ya que el otoño partirá el amor,
los pianos ladrarán con cara de setiembre,

¹⁴² Asimismo, es importante señalar que el imperativo “escribelo” constituye una afirmación del acto de crear que contrasta con la negación implícita en la acción de enunciar desde la muerte del primer poema, “Epitafio”.

¹⁴³ Libros que estudios como el de Sillato destacan como un primer grupo con características similares.

la poesía pasará como un animal desconocido por la ciudad llena de bruma
y sonarán los tiros de la palabra, Gelman. (*Gotán* 109).

Una vez más, el yo lírico se describe como un paseante urbano y vuelve a presentar su relación con el acto de escribir y con las palabras mediante la violencia, en este caso, los tiros que producirá la palabra “Gelman” y, por prolongación, los poemas que dicho yo lírico escribe o escribirá. Además, varios vocablos del primer libro como picapedreros, pájaros, árboles y otoño, por citar solo algunos, vuelven a aparecer, aunque envueltos en una atmósfera de violencia (sirenas, ladridos, pianos que ladran y otoños que parten) a los que el sujeto lírico, (¿como forma, tal vez, de preservar su identidad?) responde con tiros, esto es, con más violencia, pero verbal. Así pareciera como si en este caso el yo lírico no necesitara presentarse como escritor en su estrecha y tensa relación con los otros “juanes” como en *Violín*, sino que parece más dispuesto a asumir el rol de poeta, el cual, ante las amenazas, se vuelve más radical y necesario. Necesidad que se constata en el verso “la poesía pasará como un animal desconocido por la ciudad llena de bruma”: porque el rol de poeta atacará el desconocimiento en el que caerá la poesía al punto de que los tiros de la palabra “Gelman” disiparán la bruma y posibilitarán el nacimiento anticipado por el título. De todos modos es necesario indicar que la mitad del poema está enunciada en futuro como si ese asumirse “Gelman” no hubiera acontecido en el presente de la enunciación o como si “Gelman” fuese un apóstrofe.¹⁴⁴ De allí que no sorprenda que en otros poemas de *Velorio del solo* volvamos a encontrar la disconformidad ante la propia práctica como ocurre en el siguiente texto titulado significativamente “Arte poética”:

¹⁴⁴ Otros poemas trabajan esa proyección a futuro pero en relación al anhelo de una revolución y del rol de la poesía en ella. Es el caso de “Condecoraciones” de *Gotán* en el que ante las condecoraciones de los diversos miembros de las fuerzas armadas, el sujeto lírico manifiesta su deseo: “y alguna vez condecorarán al poeta / por usar palabras como fuego” (*Gotán* 139) o “31 de marzo”, del mismo libro, en donde el yo enumera una serie de hechos no concretados (entre ellos escribir un poema prometido) para concluir con el hecho no acaecido que más le preocupa: la revolución. Así entre anhelo y frustración, el rol de poeta parece por momentos no solo tensarse en la relación con la cotidianidad sino con las proyecciones deseadas.

Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío,
como un amo implacable
me obliga a trabajar de día, de noche,
con dolor, con amor,
(...)
A este oficio me obligan los dolores ajenos,
(...)
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.

Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,
rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte. (*Gotán 97*)

Aquí encontramos lo que ya había puesto de manifiesto el poema final de *Violín* y que resume esta primera forma de la autofiguración en Gelman: se trabaja tanto con los besos del encuentro como con los del adiós, es decir, pasando constantemente de una afirmación a la negación y de esa negación a su negación y así en varios textos. También encontramos restos del mandato, ya no en un “escríbelo” dirigido al tú sino en la presencia, por momentos avasallante e inconmensurable, del amo que obliga al yo a ejercer su oficio. Sin embargo, este mandato no es ni completamente distinto ni necesariamente igual al del poema anterior. Por una parte, hay un reconocimiento de la imposibilidad de controlar lo que se escribe, ya sea por la imposibilidad de clausura el sentido del lenguaje o porque eso que se escribe es en verdad escrito a partir de la vida de los otros y de “rostros oscuros” que escriben los versos desde cierta resistencia violenta. Pero, por otra parte, y pese a matizar el poema con la presencia de los dolores y amores ajenos,

esto es, con la presencia de “juan”, hay cierta disconformidad en el ejercicio del oficio como impuesto y como no controlable por “Juan”. Y esto no necesariamente porque “Juan” intente controlar el significado de un poema o intente negar su importancia¹⁴⁵ sino más bien porque el yo lírico de Gelman parece moverse entre la renuncia a perfilarse como autor, si eso supone privarse de la identificación grupal, pero también parece percatarse de los riesgos de aceptar sin cuestionamientos esa identificación en lo que a su gesto como autor compete. En este sentido, los primeros poemarios de Gelman, a diferencia de los siguientes, todavía incluyen, respecto a la figura del yo, aquello que Rancière, muchos años más tarde y a partir del análisis de ciertas muestras artísticas de Jaar, Pahn y Ristelhueber, describiera como una alternativa a una política de las imágenes basada en una relación directa y unilateral entre percepción, afección, comprensión y acto ante aquello que se percibe. Frente a esto Rancière explica:

Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet. (*Le spectateur émancipé* 113)

En el caso de Gelman, aun cuando se presentan contradicciones entre la poesía como representación de los “juanes” de la vida cotidiana o, mejor aún, como una manifestación más de esa cotidianeidad que resiste la indiferencia¹⁴⁶, hay que señalar la necesidad de entender las

¹⁴⁵ De hecho en el poema inmediatamente posterior a “Arte poética” titulado curiosamente “Poema” el yo confiesa: “Como el amor, como el amor insistes/ nada puede alejarte,/ ni la piedra más dura que tiro contra mí” en lo que queda claro la ambigüedad de la relación con el poema (mezcla de amor y de tiranía del amo desconocido) pero también el carácter incontrolable y hasta fatal del mismo. El poema, en efecto, concluye: “Bajo un día de verano, clausura de la sombra/ entre un ruido de rostros probables moriré/ solo de ti, solo de ti, pasión del mundo, poema” (*Gotán* 98) donde el poema constituye el lugar y objeto que anuda la pasión por el mundo y por los múltiples rostros, pero también la exclusividad y la soledad del yo para deambular por y acceder a él.

¹⁴⁶ Además de los múltiples ejemplos que he citado vale la pena mencionar también el poema “Referencias, datos personales” de *El juego en que andamos* en el que el yo destaca: “A mí me han hecho los hombres que andan bajo el cielo del mundo (...)/ Me han enseñado a defender la luz que canta conmovida/ me han traído una esperanza que no

resistencia y la indiferencia en sentidos más amplios. De hecho, además de la indiferencia que invisibiliza a los “juanes” y que debe ser resistida, hay otro sentido de indiferencia que me gustaría comentar y que se acerca al sentido que Rancière le otorga a esta palabra y a la importancia que le atribuye para la política. Como explica Galende en su minuciosa lectura de Rancière: “el asunto quizá se resume en que el arte no es político ni por los mensajes o las ideas que transmite sobre el mundo ni por la forma en que abrevia y expresa los problemas de los más humildes; es político porque nace exhibiendo la distancia que lo separa de esas funciones”. Y agrega un poco después: “como la política es ella misma la intromisión de sujetos, voces y objetos que transforman el espacio de lo común gracias a la indiferencia que mantienen respecto de ese orden que quiere dejarlos afuera, arte y política emergen juntos en esa indiferencia común al orden que precisamente por eso alteran” (93). En otras palabras, lo que la dinámica “Juan” y “juan” trae al proceso de autfiguración de Gelman es la necesidad de repensar, casi desde el inicio mismo de dicho proceso, los límites de la propia práctica poética y de sus alcances tanto en lo que concierne a “Juan” como a “juan”. En un contexto cultural, el de los 60 en América Latina, donde diversos intentos revolucionarios estaban teniendo lugar (en el caso de *Gotán* la Revolución Cubana es central como disparador) y en el cual diversas discusiones sobre el arte político era tan importantes como las manifestaciones artísticas mismas, lo que Gelman hace es crear una figura de sí mismo que incorpore la indiferencia hacia los “juanes” como resistencia colectiva, una indiferencia que, sin embargo, desafíe todo efecto anticipatorio conclusivo o

basta soñar/ y por esa esperanza conozco a mis hermanos. // Entonces río contemplando mi apellido, mi rostro en el espejo/ yo sé que no me pertenecen” (*Gotán* 79). Aquí los datos y referencias personales del título no importan en su individualidad sino que solo identifican en tanto superados por la pertenencia a un grupo. Nuevamente, hay una necesidad de parte del yo de que su canto represente a sus hermanos que son los que justifican y permiten su actividad de poeta que empero, como la esperanza, no puede quedar limitada al sueño.

unidireccional (en términos políticos y estéticos) que el arte, en este caso la poesía, se supone debía tener.

De este modo, en los primeros libros parece primar, en la construcción de la figura de autor, un mandato “jánico”, bifronte. En una de sus caras este mandato muestra que el ser poeta y la singularidad de “Gelman” no se puede asumir por completo, pero es de todos modos buscada; en su otra cara, sin embargo, ese mandato sanciona y anticipa una serie de efectos y sentidos propios de la lectura y la identificación grupal del mandato que el propio yo resiste a la vez que promueve.

Quizás el último poema de *Gotán*, “Final”, último de los que analizaré en esta sección, ayude a repensar mejor esta idea del mandato bifronte. En él, al igual que en “Epitafio”, el sujeto lírico se desdobra, mediante una tercera persona, para poder producir la sensación de una enunciación desde la muerte:

Ha muerto un hombre y están juntando su sangre en cucharitas,
querido juan, has muerto finalmente.

De nada te valieron tus pedazos
mojados en ternura.

Cómo ha sido posible
que te fueras por un agujerito
y nadie haya ponido el dedo
para que te quedaras.

(...)

Ya te abajaron, hermanito,

la tierra está temblando de ti.

Vigilemos a ver dónde brotan sus manos

empujadas por su rabia inmortal. (*Gotán* 161)

Si en *Violín* abundan los poemas en los que la autofiguración es practicada desde la dinámica “Juan”, poeta definido o, al menos, que busca asumirse como tal, y “juan”, uno más entre los hombres y cuya identidad es la de todos los otros “juanes”, aquí volvemos a encontrarnos con un poema en el que se mata a “juan”, en el que su identidad se ha ido por un agujero y ha sido masacrada hasta el punto de que deben juntarse los restos con una cuchara. ¿Cómo entender, entonces, el proceso de autofiguración que practica Gelman en estos primeros poemarios? Sin duda se trata de un proceso complejo en el que la identidad y la autofiguración fluctúan entre la afirmación y la negación. Dicha oscilación culmina (el poema se titula “Final”) con la muerte de “juan”, muerte no del todo deseada, por momentos ejecutada por fuerzas externas al propio yo, pero que también permite, para retomar la idea de Rancière, evitar la anticipación de un cierto efecto y sentido aun cuando parezca quedar consolidada la figura de autor “Juan”.

Esto no quiere decir que después de los primeros cuatro poemarios la figura de autor asuma una única forma. De hecho, asumirá varias hasta el punto de presentarse y presentar la poesía como un exceso no del todo legible. Lo que sí creo que ocurre es que en esos siguientes poemarios la tensión entre “juan” y “Juan” o, mejor aún, la variante de la tensión “juan” y “Juan” entendida como un asumir o no el mandato poético, parece estar resuelta en favor de un asumirse poeta. Y esto no con el fin de negar a “juan” en su dimensión de identidad grupal o de resistencia que dicha figura pueda tener en términos políticos y para los alcances de lo que la poesía podría o debería ser; no, de lo que se trata es de repensar esa facción de “juan” que anticipa y supone

sentidos y al hacerlo limita su propia representación y otras posibilidades de pensarse, es decir, cuestiona lo que la poesía (y la figura de autor que esta convoca) debe ser porque ya lo es. En otras palabras, en los primeros poemarios, la figura de autor no logra conformarse del todo como tal porque el gesto “Juan” está interpelado y atravesado por ese otro gesto, el de “juan”, que lo descoloca y lo obliga a dislocarse en el verso como vimos con el poema “Oficio”. Estos dos gestos ya no volverán a enfrentarse, al menos no bajo esa forma “juan” y “Juan” porque “Juan” asumirá su marca autorial mediante la muerte, el gelmanicidio, si se quiere, de lo anticipatorio y mandatorio de “juan” y no necesariamente de su carácter de identidad grupal.

Esto no implica que la cotidianeidad ya no se colará en los poemas siguientes o que la resistencia frente a la indiferencia y la injusticia desaparecerán. La identificación con todos los “juanes” pasará a manifestarse en los derroteros de un yo que se asumirá ahora sí poeta y cuyas principales reflexiones ya no girarán en determinar si se acepta o no esa asunción bajo el riesgo de perder la cotidianeidad de todos los “juanes” ni dentro de los límites de una resistencia en sentido general, esto es, una cotidianidad en abstracto. El yo ahora, una vez asumido el lugar de poeta (y ya no necesariamente el de un “deber ser que ya es” de la poesía de los primeros libros), pasará a preguntarse cómo trabajar ese mandato para que combine marcas autobiográficas muy personales (el asesinato de compañeros revolucionarios, la desaparición del hijo, la muerte de la madre con la cotidianeidad) con el oficio de poeta y los límites a los que la poesía se ve sometida y a los que ella (siempre) somete al yo.

5.1.2 Avatares del gelmanear: la resistencia del yo entre la ternura y la derrota

Como vimos, la concordancia discordante del sujeto lírico de los primeros poemarios se articula a partir de un mandato que permite la identificación del yo con la cotidianeidad de aquellos/as

que se resisten a caer en la indiferencia (dimensión “juan” de la autofiguración) y, a su vez, posibilita la asunción de un rol de poeta que se niega a aceptar el deber ser de una poesía que anticipa sus efectos con el fin de conformarse a dicha cotidianeidad. En un segundo momento, y ya en poemarios como aquellos reunidos en *Cólera Buey* (1971), *Interrupciones I* e *Interrupciones II* (1988),¹⁴⁷ la autofiguración entramada no abandonará su carácter paradójico ni su vínculo con lo social sino que se concentrará en las (im)posibilidades de la poesía para dar cuenta de una figura identificable como “Gelman” desde las vicisitudes y desafíos que al yo y a su práctica le presentan la derrota y la resistencia. Ya no se trata entonces de una figura entramada en la tensión entre “juan”, entendido como identificación grupal pero también como un deber ser de la poesía que anticipa sus efectos y, al hacerlo, los limita, y entre “Juan”, entendido como un asumirse poeta que es interpelado por “juan” pero que no se conforma con el deber ser de una poesía que ya es; aquí, los que se entrecruzan son los límites entre derrota y resistencia y entre violencia y ternura pero siempre desde una figura que se asume poeta y que renuncia a anticipar los efectos de su propia práctica. Esto no quiere decir que nos encontremos en el ámbito de aquellos otros textos, también presentes en los poemas de *Cólera Buey* y de los dos volúmenes de *Interrupciones*, en los que el yo lírico practica su autofiguración a partir del retrato de los otros o desde el exceso, patente y ausente a la vez, de la (i)legibilidad que he asociado en este trabajo con lo lírico y la imagen. En los poemas de esta segunda sección el yo

¹⁴⁷ *Cólera Buey* comprende, además del libro homónimo de 1963, los siguientes poemarios: *El amante mundial* (1962); *Partes* (1963); *Rostros* (1963); *Otros Mayos* (1963); *Perros célebres vientos* (1963); *Sefiní* (1964/65); *Traducciones I. Los poemas de John Wendell* (1965/68); *Pensamientos* (1967); y *Traducciones II. Los poemas de Yamanokuchi Ando* (1968). *Interrupciones I*, por su parte, reúne: *Relaciones* (1971/73); *Hechos* (1974/78); *Notas* (1979); *Carta abierta* (1980); *Si dulcemente* (1980); *comentarios* [sic] (1978/79); *citas* [sic] (1979). Finalmente, *Interrupciones II* incluye: *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (1980); *Hacia el sur* (1981/82); *Los poemas de José Galván* (s/a); *Final* (s/a); *Los poemas de Julio Grecco* (s/a); *Composiciones* (1984/85); *Eso* (1983/84).

todavía busca su efecto sujeto a partir de un entramado que con múltiples discordancias permita identificar, aunque no sea más que desde su fragilidad, cierta concordancia autobiográfica.

Un buen punto de partida lo constituye el poema en prosa “Tiempos” en el que, pese a no contar con ninguna voz en primera persona ni ningún biografema explícito, se perfilan algunas de las nuevas tensiones señaladas: “Es en este verano que tus ojos se pierden de repente tu voz cuesta con llagas tu mano es un pichón abandonado te arrasaron la cara te reventaron te rompieron es hora de que empieces a cantar” (*Cólera Buey* 94). Una vez más encontramos en este pequeño texto algunos de los problemas analizados en la sección anterior y que se mantienen constantes en Gelman. En primer lugar, el distanciamiento que produce la voz poética al apostrofar a un tú del que poco se sabe, hasta el punto de que se ignora si se trata de un desdoblamiento del propio yo. Asimismo, aparecen la violencia y la fragmentación como problemas que caracterizan a dicho tú y también la idea del canto como mandato. No obstante, se observan algunas peculiaridades, muchas de las cuáles serán exacerbadas en los textos de *Interrupciones* en lo que a la forma compete. No tenemos las barras que separan los hemistiquios de los versos y que, junto a los insistentes encabalgamientos, son una de las particularidades de la poesía de Gelman. Pero sí tenemos una yuxtaposición de sintagmas que sin renunciar a cierto relato más o menos descifrado (“En este verano que tus ojos se pierden”, “tu mano es un pichón abandonado”, “es hora de que empieces a cantar”) da lugar a cierta ambigüedad. Por ejemplo, al carecer de puntuación o de separación en versos o mediante barras, el “de repente” puede referir a la acción de perder de los ojos o de la voz que cuesta y lo mismo acontece con el “con llagas” que puede remitir a la voz o a las manos. Es muy probable que dichos sintagmas puedan leerse como afectando a la vez al sintagma que los precede y a aquellos que los siguen. Pero además estos cortes funcionan como podría funcionar un biografema, esto es, como concordancia

discordante ya que no anulan un posible relato pero lo tensan con sus múltiples sentidos, tal como los biografemas retoman su conexión con otros, se entraman, marcan las discordancias pero sin dejar de producir una figura de autor más o menos estable y narrable. Y si bien es cierto que todavía persiste la idea del accionar poético como un mandato no realizado aún (“es hora de que empieces a cantar”) ya no vemos rasgos de una tensión entre “juan” y “Juan” sino más bien una preocupación directa por la relación entre la fragmentación y la violencia, por una parte, y la posibilidad del canto como resistencia, por la otra.

Que la poesía de *Cólera Buey* entraña un cambio queda en evidencia en el poema que abre el libro y que se titula “Gotán”¹⁴⁸:

yo no escribí ese libro en todo caso
me golpeaban me sufrían
me sacaban palabras
yo no escribí ese libro entendiéndanlo

así, estará mejor o muy peor
visto nomás que la poesía
gira en sus propios brazos nada

¹⁴⁸ Algunos críticos han señalado el paso de *Gotán* a *Cólera Buey* como un momento de ruptura con la propia poética anterior. Así en “Notas a unas notas. (Paradoja y poesía en Juan Gelman)” Pérez López señala que a partir de *Gotán* la poesía de Gelman comienza a volverse “inequívocamente gelmaniana (la barra que introduce un modo de cesura, una respiración atada a cláusulas rítmicas desiguales y enfáticas, asociada al exilio; el diminutivo con el que enternecer vigorosamente el mundo; la interrogación permanente, que es condición interpeladora o inquisitivo modo del estar; la creación verbal, que es también torsión verbal de estirpe vallejiana, un modo de exigirle a la palabra que vaya más allá de sí y de su condición vehicular para volverse el escenario central de la poesía, y que explica los neologismos, las rupturas de la sintaxis, la falta de concordancia o el cambio de función gramatical de algunas palabras)” (58). También va por esas líneas el comentario de Epple quien sugiere que a partir de *Cólera Buey* “se advierte una preocupación por redefinir el estatuto de la poesía y por rearticular su poética. Como bien ha señalado Rosana Gutiérrez, es el período inicial de un cuestionamiento permanente, de la eficacia del verbo, que es en definitiva una defensa de la poesía, y de una ampliación polifónica de recursos y hablas a través de autores ficticios” (89).

teniendo al fin que ver con ella

a ver testículos los míos vuelen

pero a ver si se dejan de doler

hay que dejarme solo furia

bajo mis capas de tabaco

Hay que dormirme el corazón

el dulce no da más

bestias de amor que me lo comen

yo nunca escribí libros. (*Cólera Buey* 25)

Lo primero que llama la atención en el poema es, por supuesto, la referencia al libro anterior *Gotán* y cierto desdén irónico hacia el mismo manifestado en el “yo no escribí ese libro entendiéndalo”. Desdén que reclama diversas lecturas como, por ejemplo, la de Achugar para quien cuando el yo niega su autoridad sobre el libro lo que en verdad hace es dejar en claro que “fueron otros, los otros, quienes escribieron *Gotán*. Gelman, su escribidor, queda como uno de los grandes poetas contemporáneos de Hispanoamérica; distinguiéndose y distanciándose de ese otro poeta múltiple que es el autor estético e ideológico del libro *Gotán*” (36). Si bien es cierto, como indiqué en la sección anterior, que la autoría del libro y el asumirse poeta están atravesados por la presencia de otros “juanes” que son cantados pero que exigen ser ellos mismos los que cantan, quisiera proponer una lectura que expanda la de Achugar. Si *Gotán*, en tanto libro culminación de un grupo de poemarios de características más o menos similares, presentaba esa tensión compleja entre la cotidianeidad grupal y la asunción del rol de poeta, *Cólera Buey* presenta a un

yo que se preocupa de modo explícito por los límites de su práctica en tanto poeta. En este sentido, Achugar tiene razón al señalar la presencia de los otros como una marca fuerte en el proceso de escritura. Donde creo, sin embargo, que se equivoca es en no señalar que, por momentos, ese corte transversal de la presencia de los otros “juanes”, se vuelve conflictivo al anticipar un deber ser de la poesía que el yo de *Cólera Buey* parece criticar. De ahí que cuando el yo asevera “yo nunca escribí libros” no lo hace exclusivamente para indicar la presencia de los otros que atraviesan sus poemas sino más bien para cuestionar lo que la segunda estrofa de “Gotán” pone de manifiesto: la poesía gira en sus propios brazos y nada parece tener que ver con ella. En otros términos, el yo reconoce, aun cuando dude de si es para mejor o peor, que la poesía no puede quedar reducida a una identificación grupal que anticipe un efecto social, estético y de construcción identitaria que niegue otras posibilidades o que suprima las referencias a cierta identidad personal e íntima como la mención en “Gotán” de los testículos, las capas de tabaco, la soledad o el propio corazón acechado por las bestias. Esto no implica que la poesía de los cuatro primeros libros derive en una poesía orientada en una sola dirección. Implica más bien destacar que en esos primeros libros la tensión principal en el proceso de autofiguración es la de cómo darle cabida a los otros, como ser los otros “juanes”, sin renunciar al canto y sin caer en una poesía que a la vez que propone un “deber ser” potencialmente amplio lo propone desde un “deber ser que ya es” y que limita esa potencialidad al anticiparla en cierta dirección.

En *Cólera Buey*, la renuncia a la autoridad del libro anterior supone la rearticulación de ese deber ser de la poesía como identificación grupal pero desde una práctica que no precise de la renuncia del propio rol de poeta (es decir, que no lo limite a mero escritor) ni de los temores y anhelos personales del yo. Como sostiene Yurkiévich, aun cuando defienda cierta función de portavoz del yo lírico con respecto a su comunidad, Gelman “no puede aspirar a portavoz de su

pueblo incurriendo en la demagógica facilidad del estilo directo, no puede ser arretórico, reducir su registro al grado cero de la escritura. No puede optar por la simplificación pedagógica a fin de infundir a su expresión una legibilidad popular”, de allí que asevere que Gelman “escribe en una lengua poéticamente activa” (“La violencia estremecedora de lo real” 128-29). Esta lengua poéticamente activa es la que *Cólera Buey e Interrupciones* buscan explorar con el fin de continuar lo iniciado en los primeros poemarios pero con el fin también de matizar algunos tintes de simplificación pedagógica que la tensión entre “juan” y “Juan” ponía de manifiesto en aquellos libros, no exclusivamente en relación al lenguaje sino también en relación al deber ser de la poesía de corte social. Es cierto que el abandono de esos tintes de simplificación pedagógica no evita la presencia de poemas de un tono fuertemente político y hasta, si se quiere, de propaganda revolucionaria, pero sí es cierto que ya no operan en el proceso autofigurativo con la fuerza con la que operaban en *Violín y otras cuestiones*, en *Velorio del solo* o en *Gotán*. En el caso de *Cólera Buey e Interrupciones* el entramado de biografemas que dan cuenta de una figura de autor opera en el seno de una poesía que, para seguir con Yurkievich, es “poesía adicta de tesis (...) regida por un credo –el socialismo revolucionario– que determina tanto la lectura del mundo, la actitud de vida como la conducta poética” (136) pero en la que, al mismo tiempo, “como se trata de poesía lírica, la expresión nunca es neutra” sino que “comunica aprehensiones sentimentales, connota siempre el temple anímico, acentúa las marcas de la expresividad personal”. Para decirlo en pocas palabras, “los contenidos de conciencia se transmiten en situación emotiva” (137).¹⁴⁹ Si el yo lírico insiste en presentar en muchos de estos poemas una

¹⁴⁹ Yurkievich agrega: “Experiencia afectiva, el poema notifica movimientos anímicos, manifiesta la relación subjetiva con el otro, con lo otro. En Gelman, lo sentimental, exteriorizado por los frecuentes diminutivos, por lo exclamativo y lo interrogativo, prepondera sobre lo sensorial. Cuando recorre el pensamiento expreso, evita lo taxativo anexándolo a la intimidad estremecida, subjetivándolo por medio de figuraciones metafóricas. De ahí que en esta poesía prepondere el modo elegíaco” (137). Hay que aclarar que, en gran medida, Yurkievich se está

forma de participación y de resistencia política eso no impide la presencia de biografemas cercanos a la intimidad que matizan y cuestionan lo explícito de los lineamientos políticos y, en última instancia, los hacen más tolerables y expansivos en su potencialidad significadora.

Además, aun cuando muchos de los poemas presenten una defensa clara de una posición política revolucionaria, no son tan visibles las aseveraciones sobre el rol de la poesía como un “deber ser” revolucionario limitado a la propia praxis ideológica. Es decir, y quizás como consecuencia de lo indagado en los primeros cuatro poemarios, a partir de *Cólera Buey* el yo exagera su exploración sobre los límites de la figura que crea y de los alcances de su poesía y el lenguaje que esta supone y convoca. Pero en esa insistencia no vuelve a caer en un deber ser de la poesía que ya es, que ya está anticipado por los contenidos políticos de los poemas. Si la poesía de Gelman es política lo es a condición de no anticipar esos efectos políticos mediante una figura de autor que sepa de antemano e imponga ciertos alcances unilaterales a su práctica. Es justamente en el gesto contrario, en el constante cuestionamiento de los límites de la palabra como praxis preestablecida donde la poesía de Gelman aúna la fuerza de una posible transformación con la presencia de una figura que delimita su práctica en el cuestionamiento de sus límites. Es lo que observamos en el poema “Héroes” de *Cólera Buey*:

los soles solan y los mares maran
los farmacéuticos especifican
dictan bellas recetas para el pasmo
se desayunan en su gran centímetro

refiriendo en este artículo a los poemas de *Hechos y Relaciones de Interrupciones I*, aunque creo que muchos de sus postulados también aplican a algunos textos de *Cólera Buey* y a los otros poemarios reunidos en la serie de *Interrupciones*. Y si bien concuerdo plenamente con la idea de que la poesía de Gelman evita lo taxativo anexándolo a la intimidad estremecida (quizás una de las mejores caracterizaciones de este periodo de su producción), no creo necesariamente que haya un predominio de lo sentimental por sobre lo sensorial precisamente porque, como se verá en los ejemplos del análisis, Gelman hace de uno la sombra necesaria e indispensable del otro. Lo sensorial y lo sentimental no se excluyen sino que se (re)motivan mutuamente.

a mí me toca gelmanear
hemos perdido el miedo al gran caballo
nos acontecen hachas sucesivas
y se amanece siempre en los testículos

(...)

amados sean los que odian

hijos que comen mis hígados
y su desgracia y gracia es no ser ciegos
la gran madre caballa
el gran padre caballo
el mundo es un caballo
a gelmanear a gelmanear les digo
a conocer a los más bellos
los que vencieron con su gran derrota (*Cólera Buey 27*)

A partir de una contraposición con los farmacéuticos y la exactitud de sus recetas, el yo lírico del poema inscribe su singularidad en la producción de nuevos sentidos semánticos como indica el uso de verbos que no existen en la lengua: “solan” y “maran”, para la actividad del sol y del mar y “gelmanear” para la del yo. Ahora bien, este biografema es en cierto modo una forma de resistencia no solo hacia la rutina sistemática y racionalizada de los farmacéuticos (y lo que ella implica en tanto efecto anestésico sobre los cuerpos y sobre las potencialidades de la

palabra) sino también hacia la desgracia patentizada por la violencia de las hachas sucesivas sobre el cuerpo y la intimidad, los testículos. Así, el poema conjuga en un mismo espacio la violencia sobre los cuerpos y la resistencia a esa violencia. Y también articula la violencia sobre el lenguaje como una marca de identificación personal (“lo gelman” del “gelmanear”) y, a la vez, como una reelaboración de la derrota y la belleza en tanto nuevas posibilidades de sentido y subjetividad.

Esta reelaboración oscila en algunos textos entre la resistencia individual y la necesidad de una acción conjunta. En el poema inmediatamente posterior a “Héroes”, titulado “Viajes” el yo lírico comienza: “silla donde me siento tal vez/ platos camisas y otras coartadas/ la verdad pura es que no estoy/ la gran verdad es que me fui// o se habrán ido todos dejándome ya solo/ conmigo y otras pesadillas”. Y si bien no alude a un “gelmanear” como un modo específico y personal de hacer frente a los temores, sí vuelve a presentar su figura como una forma de cuestionar a los canallas:

a ver juan

a ver gelman

a ver los papelitos

a contar hasta cien

los pajaritos cantan

viendo veremos que no estoy para nada

que sinceramente me fui

que el juan aguanta y que el gelman no llora

los platos platan y las sillas sillan

sin tregua los canallas (*Cólera Buey* 28)

Una vez más la referencia al nombre propio aparece asociada con sustantivos que se convierten en acciones (los platos que “platan” y las sillas que “sillan”) como si en eso consistiera la resistencia o, al menos, como si eso la posibilitará. Porque no se trata solamente de no llorar sino de aguantar trastocando sin tregua los lugares asignados o predeterminados por los canallas que tampoco parecen ceder en su empeño de aislar al yo o de proponerle coartadas falsas. Pero ese empeño y esa proposición son en parte asumidas por el yo, aun desde el temor frente a la soledad, y pasan a ser cuestionadas por la afirmación del yo de no estar, es decir, por ese “me fui”. Dicha afirmación, si bien puede leerse como consecuencia del empeño de los canallas, señala el trastocamiento de las coartadas preestablecidas y esperables. En otras palabras, el yo asume ese no estar y, paradójicamente, lo asimila al “juan” que aguanta y al “gelman” que no llora que ahora pueden estar en minúscula porque ya no anticipan un deber ser que ya es, es decir, un mandato.

Sin embargo, en otros textos se precisa de la ayuda de “otros/as” para hacer frente a la violencia. Es el caso del poema “Es grave grave grave” en el que el yo lírico, tras decir que anda ocupado “en descubrir cómo se vuela”, confiesa la dificultad de la empresa: “me arranqué la camisa las manos la mirada/ para ver de volar/ pero no puedo gente/ ayúdenme les pido” (*Cólera Buey* 30). Este vuelo, que es otra de las formas de la resistencia, de los trastocamientos frente al empeño canalla, precisa de los/las otros/as para hacer frente a la sangre que “pesa como pies” y que cubre muchos rostros, “tus rostros gente como/ plomo como dolor/ como olvido y también/ como las ganas de volar/ que se pudren debajo/ de almohadas infinitas” (30). Pero incluso cuando reconozca la dificultad de alcanzar el vuelo frente a la podredumbre que genera la sangre, el yo lírico que estos poemas presentan no cesa de pensar los alcances y las limitaciones de su

práctica, de la cual no duda en tanto asumida pero a la que debe (des)articular constantemente frente a la violencia.

Esta constante desarticulación lleva a la poesía de la posibilidad a la imposibilidad y viceversa en lo que a su rol como resistencia se refiere. Por ejemplo, el poema “Confianzas” de *Relaciones* comienza con una serie de citas escritas por una persona de la que nada sabemos salvo que está escribiendo: “se sienta a la mesa y escribe/ ‘con este poema no tomarás el poder’ dice/ ‘con estos versos no harás la Revolución’ dice/ ‘ni con miles de versos harás la Revolución’ dice” (*Interrupciones I* 29). Tras eso la otra voz, la que describe la acción de escribir de cuyo sujeto no tenemos noticia, pasa a reafirmar el contenido de las citas mencionadas por aquel que escribe y destaca que la poesía no hará que la gente coma mejor, se enamore, entre gratis al cine, le den vino o alcance perdón o gracia por ellos. Hacia el final del poema no es llamativo entonces encontrar el comienzo pero invertido: “‘con este poema no tomarás el poder’ dice/ ‘con estos versos no harás la Revolución’ dice/ ‘ni con miles de versos harás la Revolución’ dice/ se sienta a la mesa y escribe” (29). Sin embargo, esta inversión, casi en sintonía con las audacias de Pierre Menard, no es inocente y convoca una lectura distinta que en su insistencia invalida la imposibilidad anterior. Al sujeto que escribe las citas sobre la imposibilidad de la poesía para hacer la Revolución, esa imposibilidad no lo detiene sino que por el contrario lo motiva y de allí que el gesto de sentarse y escribir al final sea la contracara de aquel gesto, en apariencia similar, del comienzo. El dar cuenta de la derrota es, en cierta medida, una manera de conjurarla, de marcar las posibilidades de la práctica poética desde los propios límites.¹⁵⁰

Algo similar, aunque en un tono más irónico, ocurre en el poema “Hechos” del poemario homónimo:

¹⁵⁰ Para un trabajo detallado en textos en prosa sobre la figura del derrotado como resistencia ver el libro de Amar Sánchez *Instrucciones para la derrota*.

mientras el dictador o burócrata de turno hablaba
en defensa del desorden constituido del régimen
él tomó un endecasílabo o verso nacido del encuentro
entre una piedra y un fulgor de otoño
afuera seguía la lucha de clases/
(...)
/él tomó el endecasílabo y
con mano hábil lo abrió en dos cargando
de un lado más belleza y más
belleza del otro/cerró el endecasílabo/puso
el dedo en la palabra inicial/apretó
la palabra inicial apuntando al dictador o burócrata
salió el endecasílabo/siguió el discurso/siguió
la lucha de clases/el
capitalismo brutal/ (...)
este hecho explica que ningún endecasílabo derribó hasta ahora
a ningún dictador o burócrata aunque
sea un pequeño dictador o un pequeño burócrata/y también explica que
un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un fulgor de otoño o
del encuentro entre la lluvia y un barco y de
otros encuentros que nadie sabría predecir/o sea
los nacimientos/ casamientos/ los
disparos de la belleza incesante (*Interrupciones I 67*)

En este caso el procedimiento parece ser el opuesto. El poema comienza con una contraposición entre el dictador o burócrata de turno y el poeta que pacientemente prepara su endecasílabo para el combate. Hay un detenimiento en la descripción de ese prepararse que genera cierta expectativa con respecto al desenlace y al choque con el dictador o burócrata de turno. Sin embargo, dicho cruce no ocurre, la expectativa se frustra y la voz lírica del poema confiesa el fracaso y los límites de la poesía frente al discurso, la lucha de clases y el capitalismo salvaje a los que no puede detener. Ahora bien, el final del poema parece cuestionar, aunque no sea más que sutilmente, esa constatación de la poesía como imposibilidad de cambio al reconocer que la misma surge de encuentros que nadie puede predecir. Es esa nota de no predecible que permite el último verso la que vuela a retomar el tema de la resistencia como disparos de una belleza incesante. De este modo, ambos poemas, sin dar cuenta de una figura de autor clara, sí muestran que la atención del sujeto lírico (que aquí describe la acción de un tercero) se centra en los límites y las posibilidades de la poesía y, por traslación, de su rol de poeta frente a la realidad, a su violencia canalla y prescriptiva pero también a sus puntos de fuga y resistencia.

Otra de las formas en las que la figura de autor se manifiesta es en la evocación de compañeros y amigos perseguidos, desaparecidos y/o asesinados ya sea durante los años previos a la dictadura cívico-militar de 1976 en la Argentina o como producto de la violencia de Estado ejercida por la misma. Por ejemplo, en algunos de los poemas de *Notas* (1979) encontramos que las reflexiones en torno a la práctica poética, tanto en el nivel íntimo de conformación identitaria así como de resistencia, se produce a partir de la evocación de los ausentes y de un intento de presentarlos como capaces de (des)configurar al yo y de cuestionar la pérdida y las prescripciones de la violencia militar. Es el caso del poema “Nota I” donde el yo apostrofa a la

derrota y afirma que la matará con los diversos rostros amados: “te nombraré veces y veces./ (...)/ te mataré los pedacitos./ te mataré uno con paco./ otro lo mato con rodolfo./ con haroldo te mato un pedacito más./ te mataré con mi hijo en la mano./(...)/ te voy a matar/ derrota./ nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez” (*Interrupciones I* 97). La figura del yo no necesita aparecer explícita tras un “gelmanear” como en otros momentos. La enunciación poética está claramente asumida y son los rostros amados, su mención y selección para enfrentar a la derrota los que delinean al yo y lo ayudan en su tarea. Dentro de esos rostros el poema convoca a Francisco “Paco” Urondo, Rodolfo Walsh y Haroldo Conti y por supuesto al hijo Marcelo Ariel todos seres queridos desaparecidos y/o asesinados durante la última dictadura cívico-militar.¹⁵¹

También la “Nota XV” se inscribe dentro de este proceder aunque sin identificar a un amigo en particular sino más bien a los compañeros en general. Tras unas primeras estrofas en las que reflexiona y se pregunta sobre “los horrores de la conducción nacional”, “el militarismo fatal” y sobre el misterio humilde que atacaba el corazón de aquellos que entregaban sus vidas y sus muertas a la defensa de pueblo, el yo vuelve sobre su propia práctica:

y vos/cuerpo que aguanto/¿hasta cuándo me vas a aguantar?/
¿vas a aguantar la sangre que me cae en el alma?/sangre
de compañeros misteriosos me moja/

compañeros/incandescencias que
quemán el aire alrededor

¹⁵¹ También otros poemas incluyen referencias a amigos/compañeros desaparecidos y al hijo. En el caso de los primeros, vale mencionar “Nota II”, “Nota IV”, “Nota VI”, “Nota VIII”, “Nota XII”, “Nota XVI” y “Nota XXI” o los poemas “Épocas”, “Ausencias” y “Descansos” de *Hechos*. En el caso del hijo, además del desgarrador *Carta abierta*, sobre el que volveré en la última sección del capítulo, vale destacar la “Nota XIV” y la “Nota XX” y el poema “Sábanas” de *Hechos*.

de estas palabras que piso

para tratar de respirar (*Interrupciones I* 113)

Aquí la evocación de los compañeros muertos sirve no solo como un modo de hacer frente a la derrota como en la “Nota I” sino, y en gran medida, como soporte del yo y de su propio canto. Los pedazos que el yo utilizaba en el otro poema son aquí identificados con las palabras que le permiten al yo respirar e intentar afirmarse en su oficio, incluso en momentos en que ya no parece posible aguantar al cuerpo y la sangre de la fragmentación de los pedazos en el alma. Y esta repentina transformación del pedazo que mata a la derrota en pedazo que sangra en el alma y en palabra que resiste a la violencia que engendró la sangre, es retomada de modo directo en uno de los poemas más significativos del libro la “Nota XXIII”

muertos que hablo y que me hablan

en las palabras que palabra/

estas mismas palabras que

cierran mi voz como una noche/

o como rostros compañeros

que giran bellos de su luz

como palabras/como sombras

apalabrándose a la muerte (*Interrupciones I* 121)

Además de un constante oscilar por los opuestos como los rostros de los compañeros que presenta una belleza de luz pero que son también la oscuridad, el poema retoma el gesto del gelmanear de formar acciones con sustantivos, como en el caso de “palabra”, que adquieren así una significación mayor. Estas palabras que el yo palabra, están atravesadas, como el gesto de

autor que describe Agamben, por su solidaridad con la práctica, esto es, su rol para asentarla en cuanto tal, pero también con un exceso no del todo conmensurable. Por eso no ha de extrañar que el yo reconozca que los muertos también lo hablan a él y que las palabras puedan ser los rostros de los compañeros, su bella luz pero también esa dimensión de lo que no se puede articular y cierra la noche. Sin embargo, y como ya indiqué, estamos frente a diversos poemas que, aun cuando busquen manifestar la exterioridad del gesto de autor, la exterioridad de la figura en lo que esta tiene de inenarrable, vuelven a la posibilidad de entramarla del mismo modo en que las palabras del poema apalabran a la muerte.

Quisiera concluir con un comentario breve de un poema que resume algunas de las cuestiones estudiadas en esta sección pero a partir de un símbolo muy presente en la poesía de Gelman: los niños. Dicha figura ya había aparecido en *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo* y *Gotán*. Pero aquí se conjuga de modo directo con la resistencia frente a la derrota, haciendo de la poesía una ternura resistente. Quisiera detenerme brevemente en el poema “Juguetes” de *Cólera Buey* en el que el yo lírico compra una escopeta a su hijo, por pedido de este, y una camita para la muñeca de su hija, y desde allí reflexiona sobre la Revolución y los alcances de sus versos. Además de preguntarse retóricamente “qué haría la inocencia ahora que está armada/ sino causar graves desórdenes como espantar la muerte/ sino matar sombras/ a enemigos a cínicos amigos/ defender la justicia/ hacer la Revolución” (40) el yo se percata, tras una acción tierna de su hija que abriga a la muñeca en la camita y le da un beso para que pueda dormir, que no podrá escribir el poema para “apresar los rostros últimos del bello amor humano” (40). Y esto se debe no a su incapacidad para aceptarse poeta, algo por lo demás asumido, sino al hecho de que esos gestos de los niños son igual de poderosos que los versos, los cuales lejos de limitar a la poesía y negarle valor en tanto práctica identitaria y de

resistencia, la ensancha. Asimismo, y a diferencia de la ternura de los poemas de los primeros libros, a partir de *Cólera Buey* la ternura vuelve a la poesía cotidiana sin necesidad de predicar un deber ser que haga de la figura del poeta una figura dislocada en sus versos. Y esto no porque la fragmentación cese o porque el yo lírico haya alcanzado una esencia inmutable sino más bien porque el proceso de autfiguración se realiza desde un yo que logra dar cuenta de los otros ya no al renunciar a su rol como poeta con sus propios dolores personales, sino al ensanchar sus versos para que estos, como también lo desean “los atacantes del amor” del poema “Cosas”, sirvan para “que alguna vez alguien alguno/ empuñe su ternura/ empiece a fusilar” (*Cólera Buey* 79) y haga de los pedazos palabras que apalabren a la muerte.

5.2 SIDNEY WENDELL Y JOSE GALVÁN: LA TRADUCCIÓN DEL GESTO

En 1969 Juan Gelman publica un libro de poemas titulado *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* con el que inaugura, dentro de su poética, una serie de títulos en las que su nombre figura como el del compilador o traductor (no siempre se especifica su función) de diferentes poetas de diversos países. Los tres poetas “traducidos” en cuestión son Sidney West (Estados Unidos), John Wendell (Reino Unido) y Yamanokuchi Ando (Japón). En el caso del primero, se trata de un poeta cuyos textos dialogan abiertamente con la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters a la vez que hacen lo propio con los poemas anteriores del propio Gelman, esto es, los poemas “abiertamente” firmados por Juan Gelman como suyos. El texto de West es también el único de los tres que simula ser un texto completo puesto que fue publicado por separado. Tanto el de Wendell y el de Ando, al haber sido incluidos en *Cólera Buey* (1971), son, al decir de Sillato, “parte de un texto que en su portada presenta como única voz autorial a Juan Gelman”

(*Juan Gelman: las estrategias* 24) y responden en cierto modo a la nota aclaratoria de *Cólera Buey*: “Este volumen reúne un poema al comandante Guevara y los restos de nueve libros inéditos escritos en un momento muy particular de mi vida. J.G.” (5). Además, el de Wendell tiene una numeración romana que no sigue un orden específico y que sugiere la existencia de casi 500 poemas de los cuales sólo se han conservado o publicado 32. También incluye tres poemas atribuidos por el propio Wendell a un tal Dom Pero Gonçalvez que los escribe en un estilo arcaizante que simula el español literario medieval, y que complica el los juegos de identidad entre los tres poetas y la figura Gelman.¹⁵²

No obstante, estas proyecciones de las traducciones no son las únicas. En 1982 se publica *Hacia el sur* (incluido luego en el volumen *Interrupciones* 2), texto en el que aparecen dos nuevos personajes cuyos poemas Gelman simula conservar, aunque, claro está, dichos poemas fuesen escritos por él. Los personajes en cuestión son José Galván y Julio Grecco y una vez más Gelman vuelve a complejizar el proceso autofigurativo en primer lugar porque se trata de dos poetas que al igual que la figura de Gelman se presentan en su asumir dos roles: el de poetas y el de militantes a favor de una revolución social y en contra de la dictadura cívico-militar que tomó el poder en Argentina en 1976. Pero además porque los poemas de José Galván y de Julio Grecco (cuyas iniciales coinciden obviamente con las de Juan Gelman) se mencionan entre ellos y se entrelazan con el rol de Gelman como editor/recopilador y con los poetas de las traducciones. De hecho “Los poemas de José Galván” se inicia con un epígrafe de un texto de Grecco que es a su

¹⁵² Vale aclarar que si bien las “traducciones” fueron escritas en la segunda mitad de la década del 60 la fecha de escritura que Gelman coloca en los paratextos no se condice con el orden de publicación. Las traducciones de West forman las traducciones III, fueron escritas entre 1968-1969 y publicadas en 1969 como texto independiente. Las de Wendell forman las traducciones I, escritas entre 1965-1968 y publicadas en 1971 en *Cólera Buey*. Las de Ando, como ya indiqué, también fueron publicadas en *Cólera Buey*, forman las traducciones II y fueron escritas en 1968. Para un análisis más detallado de la publicación y de los juegos paratextuales véase el libro de Sillato ya citado, sobre todo el primer capítulo.

vez una reescritura de Goya: “el monstruo de la razón/ engendra sueños” (*Interrupciones II* 73) y con una nota aclaratoria firmada por Gelman y titulada “Noticia”:

Es mi deber difundir estos poemas que me llegaron por casualidad o milagro. Su autor desapareció a fines de 1978 en la Argentina, asesinado o secuestrado por la dictadura militar. Se le conocían cárceles y exilios bajo otras dictaduras, y un puñado de poemas que publicó en remotas revistas literarias de la ciudad de Buenos Aires. (74)

A su vez la sección “Los poemas de Julio Grecco” se inicia con un epígrafe no exento de ironía y firmado por Yamanokuchi Ando. El mismo, titulado “Diálogo”, reza: “‘¿por qué escribís?’ me dijo un pajarito./ ‘qué se yo’ le dije./ ‘¿por qué lo preguntás?’ le dije./ ‘qué se yo’ me dijo.” (119). El poema, por supuesto, no forma parte de las traducciones de Ando del libro anterior y está seguido de dos dedicatorias: “a roberto matta” y “a sebastián matta”, probablemente el conocido artista plástico chileno y su hijo. Asimismo, “Los poemas de Julio Grecco” también lleva una “Noticia” aclaratoria firmada en Buenos Aires como de 1978. Pero en este caso la firma no es la de Juan Gelman sino la de José Galván: “Julio Grecco cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976. Le conservé estos poemas” (120). De este modo, tanto la proyección de la figura Gelman en poetas supuestamente traducidos se completa con una proyección en la que el gesto de autor pasa del de traductor al de compilador o, mejor aún, albacea, sin abandonar, sin embargo, ninguno de los tres. Este distanciamiento incorpora varios matices al proyecto autfigurativo. Por un lado, permite el extrañamiento de la propia lengua y del propio gesto de autor en traducciones que a la vez que convocan dicho gesto tratan de ocultarlo. Por otro, permiten el surgimiento de distintas voces sin necesidad de caer en el efecto anticipado de una figura “juan”, como la de la primera sección,

puesto que tanto Galván y Grecco como “Juan” hacen suyos temas políticos y poéticos afines, sin ocultarlos, pero interrogando la imposibilidad de prescindir de cierto acercamiento personal. En otras palabras, tanto las notas aclaratorias, como la reescritura de Goya y el poema de Ando que sirve de epígrafe funcionan como una prolongación del gesto de “Juan” (de autor a traductor, de traductor al autor extranjero, del autor extranjero a dos militantes poetas, de los militantes poeta nuevamente a “Juan”, etc.) y como un modo de distanciarse de la propia práctica hasta el punto de utilizar la ironía y hasta cierto humor para un tema tan sensible como el de la desaparición de personas y para dar voces a los “juanes” sin subsumirlos en “Juan” pero sin abandonar las reflexiones sobre el propio acto poético y la propia práctica.¹⁵³

Estas ambigüedades que el gesto de Gelman inaugura al proyectarse en otros han sido estudiadas por la crítica. Sillato, por ejemplo, sostiene que los tres libros de “traducciones” dejan al descubierto la preferencia de Gelman “por una poesía que represente una voz colectiva capaz de romper las clásicas barreras de la lengua originaria y de incorporar el acto de lectura —el que él mismo realiza como traductor o la lectura intertextual llevada a cabo por sus heterónimos—, como una manera de extender las posibilidades de la palabra en la construcción del poema” (50). Y agrega, con respecto a José Galván y Julio Grecco, que ya no se trata de una ruptura y de un distanciamiento frente a su propia poética como en el caso de las traducciones sino de establecer entre él, Galván y Grecco “un vínculo lo suficientemente fuerte que permita una identificación visible a través de una misma perspectiva de vida y de una misma causa política” (53),¹⁵⁴ además

¹⁵³ Es interesante notar cuánto se anticipa Gelman a otras manifestaciones literarias o artísticas, autoficcionales o no, en lo que concierne al uso de la ironía para hablar de los años previos a la dictadura y de la dictadura misma. Novelas como *La vida por Perón* de Daniel Guebel sobre la muerte de Perón y la militancia en grupos guerrilleros, o el gran film *Los rubios* de Albertina Carri sobre la construcción de la propia identidad a partir de la reconstrucción de los padres desaparecidos son bastante posteriores: 2004 y 2003 respectivamente.

¹⁵⁴ Escribe también Sillato que “estos heterónimos son la representación de numerosos poetas anónimos cuyos poemas se han perdido con sus vidas, así como también la de aquellos queridos poetas compañeros muertos y desaparecidos Paco Urondo, Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, entre otros” (53). Respecto a estos otros Tiberi señala:

de lograr “inclinarse la balanza en favor de la esperanza y reconciliarse con su fe [la de Gelman] tantas veces amenazada por el dolor de la derrota” (75). Por su parte, Mercado señala, principalmente para el caso de Sidney West, que el gesto de provocación de Gelman al negarle el original al lector “consiste en crear un instante poético donde la lengua materna se vuelve otra, acaso foránea, y la poesía se define como un ejercicio de traducción dentro del mismo idioma” (41). Por último, Tiberi señala en su compleja y estimulante lectura derrideana que Juan Gelman a partir del uso de los heterónimos se constituye

en un autor desgajado de esa autoridad que la palabra “autor” inscribe, como si la necesidad de ser autor fuese mucho menos fuerte que la de donarse en tanto lugar impersonal donde toma estancia la palabra poética. Ésta, ya metáfora de una entidad entramada en el tejido textual, resulta imposible de ser reducida a su íntima mismidad. Por el contrario, la palabra poética afirma una identidad constreñida en la otredad, como si solamente en ese encuentro con lo otro pudieran delinearse sus propiedades en tanto tal. Juan Gelman duplica ese gesto de donación en un “yo” escritural, que sólo se constituye al recibir en préstamo la identidad ajena y la palabra del otro. (119)

La lectura de Tiberi me parece acertada en muchos aspectos y constituye quizás el trabajo más minucioso sobre la obra de Gelman. Por esta razón utilizaré alguna de sus ideas en esta sección. Sin embargo, quisiera establecer algunas diferencias entre su postura crítica y la mía para, de ese modo, delinear el análisis que llevaré a cabo en este apartado. Si bien comparto con ella (y también con Mercado y Sillato) la importancia de la relación del yo con la otredad, la

“Efectivamente J. Gelman responde ante el otro, por el otro, tomando para sí un legado escritural que proyecta hacia el porvenir. Escribe el nombre de poetas desaparecidos, como si al darles un lugar, a través de la letra, en el texto poético, se les restituyera la posesión del cuerpo y se dilatara este sentido de anamnesis en tanto obligado referente de la palabra, en cada acto posible de lectura” (117).

impersonalidad que la centralidad de la palabra poética adquiere por momentos en la lectura de Tiberi se aleja de uno de las (i)legibilidades que he señalado como constitutivas de la figuración del gesto de autor. Los biografemas, y la trama que suponen, tanto en el uso que de ellos hace el yo para presentarse como también en la proyección de esos biografemas sobre los otros, impiden la total preeminencia de la letra y de la inaprehensión de una completud que el trazo supone.

Esto no implica caer en una lectura que siga fielmente las declaraciones que los poetas hacen en entrevistas respecto a sus propias poéticas (como en gran medida hacen Sillato y Mercado) ni en análisis que busquen validar un sujeto biográfico previo. No obstante, si los biografemas complejizan el proceso de autofiguración es porque a pesar de sus contradicciones y de su intento de lograr una concordancia en la discordancia deben lidiar a la vez con la (i)legibilidad del exceso que todo gesto de autor supone según Agamben (y que todo trazo escrito en tanto huella potencia según Derrida en la lectura de Tiberi) pero deben hacerlo sin dejar de reclamar la presencia de un referente biográfico que aun en su ficcionalización no desaparece por completo. En otras palabras, el análisis de Tiberi se acerca mucho a la (i)legibilidad del exceso que trabajaré en la última sección capítulo pero por momentos parece inclinarse más por ese análisis y no por la tensión entre los biografemas y el exceso que es lo que a mi parecer conforma el gesto de autor. Es cierto que en algunos momentos Tiberi reconoce la presencia de ese remitir a otra cosa, no en un sentido de un exceso del propio signo respecto a la lengua sino del signo que remite a un afuera del texto, a un afuera referencial, y que el biografema supone aun desde su ficcionalización.¹⁵⁵ Sin embargo, su conclusión respecto a las

¹⁵⁵ Tiberi escribe, por ejemplo, que: “Juan Gelman mediante el acto discursivo de su firma, otorga certeza al acontecimiento de la obra literaria, confirmando su ‘estar-ahí’, su innegable existencia y por tanto, la resistencia de la palabra poética en la textualidad del universo.” (113). Y más adelante respecto a los heterónimos: “En –y por– esa otredad, J. Gelman confía en el misterio de la poesía, sabedor de que ella no podrá sustraerse jamás ni a la vida ni a la rememoración contra el olvido” (128). Y, sin embargo, inmediatamente después de la primera de las dos citas que

traducciones y a los heterónimos otorga a la alteridad del otro y a la territorialidad de la escritura una centralidad casi exclusiva frente a la interrupción que el biografema (en su carácter indudable de signo pero a medio camino entre la ficción y la realidad) genera en el gesto de autor. Dice Tiberi que en la producción poética de Gelman “no hay extraterritorialidad; ciertamente es imposible hallar un afuera del texto donde acallar el reclamo de sus palabras y evitar su convocatoria a la verdad” (128). Y agrega más adelante que el poeta, a partir de las estrategias textuales de las traducciones, citas y comentarios “–estrategias que de manera específica propician tanto la abolición del saber absoluto como la destitución del sujeto–, (...) juega a retirar su propia palabra de la escena escrituraria para hacer explícito –en ese lugar de distancias infinitas–, el reconocimiento absoluto del otro y de lo otro” (130). Ese reconocimiento, y lo que implica en la configuración de un gesto de autor que se debate entre la (i)legibilidad de la trama biografémica y la (i)legibilidad del exceso que varias teorías de la imagen y de lo lírico destacan como recurrentes en el oscilar de la presencia-ausencia no entramada, no es nunca absoluto.

Y esto no porque la poesía de Gelman o, para el caso también la de Borges y la de Fernández Moreno, ignoren la otredad como fundamento dinámico del sí mismo sino porque es justamente en la tensión, en el constante oscilar entre el sí mismo como otro y el otro como sí

he traído a colación aquí agrega: “A la vez aquellos heterónimos ofician a manera de alter-ego del poeta, acompañándolo en la transformación de su poesía, como si lo traducido –es decir, aquello que ha sido cribado por la lengua–, fuese, con su fantasía, capaz de develar la verdad. Este juego desatado en el interior de la lengua, –cuyo movimiento desborda la autoridad del autor–, y la creación de los ‘supuestos creadores’ implicados en una consideración plural del poeta, ofician a la manera de un ‘como si’ [la cita es de Derrida] la poesía no fuese posible a instancias de un exclusivo individualismo sino, en un escenario social, a expensas de un continuo diálogo entre el poeta y la otredad” (113). En cierto modo, Tiberi describe aquí y a lo largo de su trabajo la difícil relación que la palabra poética (y la imagen, según algunos de los filósofos comentados en mi capítulo teórico) supone entre presencia y ausencia, entre un decir que es siempre más que aquello que se dice, como si se tratase de algo inarticulable. Mi principal punto de divergencia con Tiberi radica en que la tensión que ella percibe se centra más en la (i)legibilidad que aquí he denominado como del exceso y no en otra tensión que debe no solo mostrar el oscilar entre presencia/ausencia, sí mismo/otro en la incompletud de la escritura sino también en relación con las contradicciones que el biografema en tanto que concordancia discordante pone en juego.

mismo donde la figura de autor de estos poetas cobra relevancia. Inclinar la lectura hacia uno u otro polo, hacia una u otra ilegibilidad no es necesariamente un error; de hecho, es necesario y mis propias lecturas subrayan muchas veces un aspecto por sobre el otro. El problema es ignorar que el biografema, aun desde su carácter ficticio, no puede reducirse ni a la territorialidad del texto ni a su extraterritorialidad. Que el lenguaje poético en tanto escritura es un exceso respecto a la legibilidad de la lengua comunicacional pragmática y un exceso en tanto siempre inacabado es evidente en Gelman. Pero creo que los principales trabajos sobre su poesía se han preocupado más bien por los paratextos y las peculiaridades específicas de cada uno de los “otros” producidos por la “traducción” y la heteronimia y no se han detenido en tensionar dicho análisis con su complemento: en lugar de señalar lo que el otro tiene de específico y hasta de incomensurable en tanto otro, señalar aquello que el yo en tanto sí mismo logra proyectar para de ese modo tensar las diversas (i)legibilidades que el gesto de autor pone en juego.

Es por eso que en el resto de la sección analizaré algunos poemas de las “traducciones” y de Julio Grecco, para mostrar que aun desde la otredad que todo sí mismo conlleva, no se asume en estos casos la figura de autor como una (i)legibilidad del exceso. Por el contrario, se trata de poemas de transición entre la proyección de biografemas en los otros y la imposibilidad de un decir que se dice desde la presencia/ausencia del lenguaje (y de la imagen para seguir a Didi-Huberman y a Nancy). Para hacerlo analizaré diversos textos de West, Wendell, Ando y Grecco a partir de algunos desafíos que la traducción y el problema de la firma suscitan. Finalmente reflexionaré sobre la relación entre la muerte y la poesía y las peculiaridades de un gesto de autor que se produce en ese entrecruzamiento.

En el primer capítulo de su libro *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Lawrence Venuti desarrolla el problema de la invisibilidad del traductor y de las causas y consecuencias tanto literarias como económicas y sociológicas de dicho proceso. Al respecto sostiene que la ilusión de transparencia asociada a esta idea de invisibilidad

is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. What is so remarkable here is that this illusory effect conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text. (2-3)

Si bien algunos conceptos de Venuti son problemáticos, como por ejemplo su diferenciación entre una domesticación y una extranjerización de una traducción, diferenciación cuyos límites y alcances son difíciles de precisar sin caer en aquello que se quiere evitar al diferenciar los dos procesos, su idea de invisibilidad me interesa en tanto que pone en el centro de la discusión la tendencia, dominante según él, de colocar al traductor en un segundo lugar respecto al autor. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el autor y el traductor coinciden en un libro en el cual se simula la presencia de un original pero en el cual no la hay? En otras palabras, ¿qué valor, entendido como importancia para el proyecto literario de un autor, tiene asumir esa invisibilidad para desde su aceptación, desde la conciencia de la misma, desdibujar sus límites y producir un texto como si se tratara de la traducción de un texto ajeno que, no obstante, reproduce y reescribe algunos de los rasgos visibles del propio gesto devenido ahora gesto de “traductor”?

Asimismo, es interesante retomar la idea de Venuti, también del primer capítulo de su libro, respecto a la concepción individualista de autoría o, si se quiere, de autoridad textual (authorship) en relación con la traducción y la invisibilidad del traductor:

This view of authorship carries two disadvantageous implications for the translator. On the one hand, translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author's personality or intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy. On the other hand, translation is required to efface its second-order status with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as original. (6-7)

Esta doble concepción de la invisibilidad como aquello que, por un lado, coloca a la traducción y al traductor en un lugar de menor importancia respecto al texto original y a su autor, pero que, por el otro, subraya la posibilidad del traductor de acercarse a dicho original y a la idea de autoría, es ciertamente cuestionable. Pero aun en su estatuto ilusorio y en su cuestionamiento, o quizás precisamente por él, dicha invisibilidad se torna mucho más difícil de precisar cuando se trata de un texto cuyo autor desea presentarse como el traductor del texto de otro al cual desea otorgarle la autoría, como es el caso de las "traducciones" en Gelman. Ahora bien, el hecho de que el autor de un texto traducido de ningún original desee colocarse en la posición del traductor no implica necesariamente que se reproduzca la invisibilidad que critica Venuti sino que más bien se asuma una voz que al presentarse desde la invisibilidad se pueda volver más visible o al menos pueda repensar su propia voz desde el distanciamiento que se genera cuando el gesto de autor se asume como gesto de traductor.

Al respecto pueden ser útiles los comentarios de Apter quien en su ensayo “Translation with no original” describe algunas traducciones conflictivas, donde no siempre hay un original, y explica que en muchos de los juegos lingüísticos que algunas de esas traducciones proponen “we discover an order of language that is not pure babel, but something between a discrete or standard language and a translation; a language-in-a-state-of-translation” (160). Y agrega un poco después que lo que le interesa estudiar son las implicancias éticas de una traducción donde no hay un lenguaje o texto “original” que se pueda traducir y donde el lector

is either placed in a nether-world of “translatese” that floats between original and translation, or confronted with a situation in which the translation mislays the original, absconding to some other world of textuality that retains the original only as fictive pretext. In both instances, the identity of what a translation is *is* tested. (160, cursivas en el original)

Esta idea de un espacio intermedio entre el original (que no existe pero que se supone) y la traducción, este espacio del proceso, del lenguaje-en-un-estado-de-traducción que destaca la autora, no solo pone en jaque la identidad de una traducción sino también la identidad y el rol del yo lírico de los poemas en tanto autor que se asume al inventar la pérdida del original como al escribir su traducción.

De hecho, como hemos visto en las primeas secciones, en Gelman existe un proyecto poético en el que el gesto de autor entramado (no exento de contradicciones y cambios) no desaparece en su relación con los otros ni en el asumirse otro. Cabe entonces preguntarse qué ocurre en un libro como *Los poemas de Sidney West* donde el autor se coloca en posición de traductor y/o recopilador (y soy consciente de las diferencias entre un rol y el otro) y en el cual la voz que enuncia no es fácilmente atribuible a tal o cual sujeto. Sin embargo, esta inestabilidad de

la identidad de la voz y, por qué no, del lenguaje propio visto como si fuese de otro a la manera de un proceso de extrañamiento formalista o del trazo derrideano para seguir a Tiberi, no implica la imposibilidad de continuar con el proceso de autofiguración de los primeros libros. Ya sea mediante el uso recurrentes de símbolos como los pájaros o los árboles que aparecen ya en sus primeros libros, como la creación de verbos a partir de sustantivos o de adjetivos (y viceversa); o de marcas de una enunciación voseante propia de Buenos Aires y alejada de un poeta estadounidense como West; ya sea mediante el epígrafe del libro o la curiosa “fe de erratas” del final, Gelman no abandona el proceso de autofiguración sino que trata de distanciarse de sus poemas anteriores no con el fin de eliminar su autoría/autoridad sobre los poemas sino para articularla en constante tensión con la otredad.

Ya el trabajo con los paratextos de la primera edición resulta interesante, como hace notar María del Carmen Sillato:

Es posible inferir a partir de su diagramación, las huellas de una tercera figura, igualmente importante en el proceso de divulgación del texto: el editor. Autor, traductor y editor, se presentan de manera directa e indirecta en esta portada en la que sobresalen, a primera vista, los nombres de los dos primeros. Juan Gelman-Sidney West contienen exactamente, aunque a la inversa, el mismo número de letras, lo que produce un diagrama simétrico. Ninguno de los dos pretende imponer su supremacía sobre el otro. (27)

Si bien coincido en que en una primera instancia ninguno se posiciona como más importante al otro, como “el original” frente a “la traducción”, creo que mediante la construcción de una autofiguración desde la aceptación de la invisibilidad propia del traductor, el yo lírico que responde al nombre de “Gelman”, y que remite a, aunque no se confunde con, el sujeto real Juan

Gelman logra extrañar su propia poesía al tiempo que confirma su autoridad. Si, como vimos con Venuti, para un gran número de traductores el uso de un estilo llano y la pretensión de acercarse al autor, aun cuando para hacerlo deban ellos desaparecer, se corresponden con una traducción acertada, para Gelman los límites entre traducción y original son difusos y la figura de autor que prima es, en este caso, la que se posiciona como traductor puesto que mediante algunos recursos logra insertar sus propias marcas en la poesía del otro. Sin embargo, y al mismo tiempo, la presencia, aunque ficticia, pero no por eso no asumida, de la existencia de un “original” al que se traduce como “otro”, le permite al yo autofigurado de Gelman rescribirse desde y contra su propia lengua. En este sentido la traducción que propone Gelman sí refleja algunas de las ideas de Derrida cuando este explica que el trabajo de traducción “debe transformar la lengua de llegada, es decir, ser ella misma escritura inventiva y así transformar el texto. Cuanto más fiel es una traducción (...) o sea más acorde con la singularidad de la firma original, más transforma su propia lengua; y más firma su texto, el traductor” (Derrida, cit. por Tiberi 103). El proceso de traducción, que Derrida, en “Des Tours de Babel”, asocia con el problema que plantea el nombre propio, remite ya desde el título al relato bíblico de la tribu de Shem que, como es sabido, pretende erigir una torre para alcanzar un nombre (cierto estatuto como pueblo) y universalizarlo frente a los demás pueblos como un lenguaje único. Ante esto Yahvé reacciona fracturando la lengua de la tribu en muchas lenguas y sembrando la confusión. La historia presenta un juego con los nombres propios puesto que Shem significa “nombre” en hebreo y Babel, que en el fragor de la situación es lo que se oye, o se cree oír, de boca de Yahvé, significa justamente “confusión”. Derrida, como señala acertadamente Bennington en un libro co-escrito con el propio Derrida, vuelve una y otra vez a esta historia. Y si la historia le parece significativa es, en gran medida, porque al imponer su nombre (percibido por la tribu como “confusión”) frente al

nombre del nombre (pues eso significa Shem), Dios impone al mismo tiempo la posibilidad (la necesidad) y la imposibilidad de la traducción puesto que la dispersión de la tribu y de las lenguas reclama una traducción para alcanzar cierto entendimiento pero al mismo tiempo impide una traducción perfecta, total, puesto que eso remitiría a una vuelta a la imposición de un único lenguaje que es contra lo que Dios reacciona. Como escribe Bennington siguiendo a Derrida: “In this milieu of relative confusion, the result of a confused translation of the name of God, we are condemned not to total incomprehension, but to a work of translation which will never be accomplished” (175). Y esto es importante porque “as absolute confusion is unthinkable, just as is absolute understanding, the text is by ‘definition’ in this milieu, and thus every text calls for a translation which will never be finished” (175). Y este estado intermedio entre una confusión total y un absoluto entendimiento, esto es, entre la imposibilidad completa de traducir y la traducción in-mediata y acabada, también debe leerse en relación a lo que Derrida desarrolla en su trabajo “What is a ‘relevant’ translation?” cuando analiza la relación entre la piedad y la justicia en *The Merchant of Venice* de Shakespeare. En este caso, Derrida defiende su decisión de utilizar la palabra “relève” para traducir “seasons” en los versos “An earthly power doth then show likest God’s/ When mercy seasons justice”, con tres justificaciones. En primer lugar, porque implica la idea de “sazonar” entendida como:

giving taste, a different taste that is blended with the first taste, now dulled, remaining the same while altering, while changing it, while undoubtedly removing something of its native, original, idiomatic taste, but also while adding to it, and in the very process, more taste, while cultivating its natural state, while giving it *still more of its own taste*, its own, natural flavor (440, cursivas en el original).

En segunda instancia, porque “relever” expresa elevación, sublimación, en el sentido de que en los versos de Shakespeare y en su obra, la piedad eleva a la justicia, la sublima. Y, por último, porque “relève” y “relever” remiten a la(s) palabra(s) alemana(s) “Aufheben, Aufhebung” que utiliza Hegel y que para Derrida son una sola palabra, que significa(n) al mismo tiempo suprimir y elevar. En este sentido “relève” y “relever” expresan “the double motif of the elevation and the replacement that preserves what it denies or destroys, preserving what it causes to disappear, quite like –in a perfect example– what is called in the armed forces, in the navy, say, the relief [relève] of the guard” (441). Si he traído a colación este uso de “relève” y de la traducción como un estado intermedio en constante hacerse es porque marca no solo lo que acontece con las traducciones en el proyecto autofigurativo de Gelman sino con el gesto de autor en general como aquel que en la tensión de dos (i)legibilidades está siempre en constante cambio, profundizando y negando a la vez el uso de los biografemas y la trama que lo soportan, o, si se prefiere, profundizando y cuestionando al mismo tiempo, el exceso del gesto como no entramado desde el que se recorta la trama. La presencia de la firma de Gelman como autor pero también su mezcla con la función de editor y traductor de un original que se desconoce, supone al mismo tiempo la irrupción de la otredad (como han señalado Mercado y sobre todo Tiberi), esto es, la irrupción de los límites y posibilidades que la otredad impone y brinda al sí mismo; pero al mismo tiempo también supone la proyección de ese yo firmante (con lo de “sí mismo” que toda firma implica aun en su cuestionamiento deconstruccionista) sobre la otredad, gesto que como el “relève” gastronómico de Derrida sazona algo que ya tenía su propio gusto, es decir, transforma, agrega diferencia pero también mantiene el sabor, haciendo de la diferencia una intensificación de lo mismo.

En este sentido es importante destacar una vez más la lectura que hace Bennington de Derrida en relación con el nombre propio. Al respecto señala que “a proper name would not be one, and that in order to be ‘proper’ or give the impression of being proper, the proper had immediately to be depropriated in a *différance*-affected classification in which its finitude was inscribed” (170). Esto reinserta al nombre propio en la dinámica de la *différance* sin por eso integrarlo “in the language system strictly so called—but this is just what prevents us from speaking the language system properly, and in the situation of impropriety that results from this, we shall have to say that the proper name *belongs without belonging* to the language system” (170). De este modo, agrega Bennington, “the proper name cannot be absolutely external to *langue*, absolutely untranslatable, but at most *more or less* external and untranslatable” (176, en ambas citas las cursivas pertenecen al original). Lo que me interesa es este estatuto del nombre propio como no del todo externo pero no del todo igual a otros signos porque creo que la autoficción, y las autofiguras que se producen en su seno, agregan un matiz significativo a este asunto. No es únicamente el nombre propio en cuanto tal lo que no se deja traducir, no es únicamente la capacidad del nombre propio, por más que Derrida intente destacar su participación en el movimiento introducido por la *différance*, de remitir a cierta exterioridad del texto o a textos no literarios como actas de nacimiento, defunción, firmas legales, etc., lo que no se deja traducir; es también el “como si” de asumir ese nombre propio como propio aun conociendo los límites de su impropiedad, lo que la autofigura y el gesto de autor de muchos escritores, trae a primer plano. Un “como si” que tampoco supone, desde una óptica más nietzscheana, que la verdad que el nombre propio puede evocar en términos biográficos o legales sea en realidad una ilusión que ha perdido su carácter como tal por olvido o negligencia humana. Es el hecho de (des)marcarse desde la aceptación del “como si” lo que posibilita que el gesto de

autor perdure como marca entramada a pesar de y gracias a ser también el exceso de esa marca. En otros términos, no es un estar alerta ante la insistencia de la metafísica por reinsertarse y limitar a la *différance*, ni un olvido del carácter ilusorio de la verdad lo que debe destacarse en el uso del nombre propio, sino justamente la asunción de la ilusión y de la dinámica metafísica/*différance* como posibilidad identitaria lo que el “como si” instaure y posibilite.

El texto de los poemas de Sidney West es llamativo en este sentido y es un buen punto de partida.¹⁵⁶ El mismo comienza con un epígrafe, que también es apócrifo, de un tal Po I-po, y que le permite a Gelman vincular su libro (y por ende su gesto de autor) con una larga historia de traducciones y traductores y con el poeta chino de la dinastía Tang Li-Po. Pero no es solo la firma del epígrafe lo que remite a la traducción; el propio epígrafe se centra en ese tema: “La traducción, ¿es traición?/ La poesía, ¿es traducción?” (7). Como se puede observar, Gelman recoge el dicho italiano que asimila al traductor con el traidor pero lo pone en duda y, en lugar de escribir una pregunta retórica pareada (que hubiese implicado una segunda pregunta del estilo “la traición, ¿es traducción?”), compone una especie de silogismo incompleto donde la tercera pregunta podría ser justamente “la traición ¿es poesía?” o “la poesía, ¿es traición?”. La misma, sin embargo, no está y queda en el lector, o en el libro que sigue a continuación, llenar (o no) ese espacio. Además, es interesante notar que Gelman no da una respuesta pero que al plantear la pregunta cuestiona ciertas categorías asumidas y, al mismo tiempo, refuerza la idea de un yo que

¹⁵⁶ Si bien no quiero detenerme en un comentario minucioso de la particularidad de cada uno de los heterónimos, sí me parece significativo aclarar algunas cuestiones. Por un lado, la elección de idiomas y culturas tan “alejadas” de la “occidental”, como el japonés de Ando o, como se verá a continuación, el chino de Tang Li-Po, disputan, aunque no sea más que desde cierta ironía, la preeminencia de una división tajante e insalvable (muchas veces “exotista”) de las otras culturas y de la cultura propia. En el caso de Wendell, el más “abierto” político de los tres, y de West, es interesante pensarlos como instancias críticas a la producción capitalista y a las ideologías y a la violencia suscitadas por dicha forma de producción (en el caso de West todos los poemas son lamentos por algo o alguien). Además, el hecho de que ambos poetas representen a países y culturas históricamente significativas en el desarrollo del capitalismo (Wendell es inglés y West estadounidense) no solo subraya las relaciones tirantes y conflictivas de América Latina con Estados Unidos en los 60 (a partir del caso cubano, por ejemplo) sino que también pone de relieve que al interior de esas sociedades “desarrolladas” hay desigualdades e injusticias que afectan a la población.

parece no querer hacerse cargo de lo que dice (parece querer usar su “invisibilidad”) y que, no obstante, posee más autoridad de la que se cree al dejar el silogismo incompleto.

Una de las primeras cosas que llama la atención al leer el libro, además de la relación compleja (pero que no analizaré aquí) con la antología de Edgar Lee Masters, es la recurrencia de ciertos elementos propios de los primeros libros de Gelman y de ciertos recursos formales. La presencia de los pájaros es uno de ellos y prácticamente todos los poemas mencionan o hacen referencia a uno. Y algo similar ocurre con los árboles. Así en el poema “Lamento por el arbolito de Philip” leemos “ni un pajarito nunca/ cantó o lloró sobre ese árbol/ verde y todo inclinado/ inclinado” (14) o en “Lamento por la tórtola de Butch Butchanam”, “el pobre butch butchanam pasó sus años últimos/ cuidando a una tórtola ciega y sin querer ver a nadie/ en solidaridad con el pájaro al que amaba y cuidaba” (17) o en “Lamento por el pájaro de Chester Caramichael”, “no hubo sollozos gritos flores sobre su corazón/ solo un pájaro bello que lo miraba fijo/ y ahora vigila su cabeza// ¡ah pajarito!” (19) o “Lamento por la historia de Cab Calloway”, “cuando las lágrimas se secaron/ el pajarito se las comió/el pajarito está contento/salta y salta en la jaula y canta” (52), por citar solo algunos pocos ejemplos.¹⁵⁷

Además de la existencia de elementos que aparecen en los primeros cuatro libros de Gelman como los pájaros, los árboles, el corazón, los pedacitos o fragmentos de dicho corazón y

¹⁵⁷ Quisiera volver una vez más a Bennington/Derrida y especialmente a un comentario que el primero realiza del análisis que Derrida hace de la firma y el nombre propio en la obra de Ponge. Al respecto Bennington señala que en *Signsponge* Derrida distingue tres modalidades de lo que comúnmente se entiende como firma. En primer lugar, “the authentication that what I write is indeed by me (...) in which the signature consists in doubling the name with an assertion saying: this name is indeed my name” (185). La segunda modalidad “would be the one according to which what I write is obviously by me, whether or not it be explicitly signed, immediately recognizable in what is usually called style” (186). Por último, “when writing designates itself *in actu* (...) remarks itself (...) it signs itself in a general signature which no longer depends on such and such a proper name” (185). Gelman utiliza a su modo estas tres modalidades y cuestiona la preeminencia total de una de ellas sobre las otras. A veces es la firma en el primer sentido lo que permite la identificación; en otras, ciertas recurrencias temáticas o de estilo; y, en algunas (o mejor dicho al mismo tiempo), es la impersonalidad lograda mediante la otredad o por la escritura en tanto acto central lo que cuestiona el alcance de las dos primeras pero sin necesariamente eliminarlas. Quizás ahora quede más clara mi discrepancia con Tiberi para quien esta última modalidad de la firma parece ser, en muchos pasajes de su libro, la que prepondera.

la camisa como prenda de vestir cotidiana, por ejemplo, también apreciamos en este libro ciertos usos lingüísticos que no son “correctos” en español, como si la persona que estuviese traduciendo no conociera bien la lengua o como si el mismo proceso de traducir extrañara la propia lengua nativa. También hallamos usos que son propios de hablantes voseantes y bastante comunes en Buenos Aires pero no en los Estados Unidos. Así en el poema “Lamento por el uteró de mecha vaughman” vuelven a aparecer los pájaros pero también, y como se ve en la tilde de la palabra uteró, que de sustantivo se ha convertido en una especie de pseudo-verbo, ciertas anomalías lingüísticas:

Un día pasó lo que sigue:

pájaro de voz tenor que la amoraba mucho

antes de ser devorado del todo

plantó un arbolito en su alma

mecha vaughman devoró a pájaro pero

el arbolito creció creció

empezó a cantarle de noche

el tenorino

(...)

a mecha vaughman le alfombraron la tumba

con pedacitos de su mismo uteró

todos los pájaros del mundo al atardecer picoteaban allí o aleteaban

todos del mundo menos uno (29-30)

Aquí presenciamos una serie de juegos lingüísticos que parecen simular “errores” propios de alguien que no domina del todo bien el español, al menos en su forma estándar, pues, como ya dijimos, “uteró” remite a “útero” que, sin embargo, no se usa como verbo. Asimismo, la palabra “amoraban” tampoco existe dentro de la norma y no es posible establecer con certeza si se trata de un juego con la palabra “amor” transformada en verbo en lugar de “amar” (algo así como el imperfecto del verbo “amorar” derivado del sustantivo “amor”) o si se refiere a “amorrar” que significa bajar la cabeza, o a una mezcla de ambos. Faltan, además, algunos artículos como por ejemplo en el verso “mecha vaughman devoró a pájaro” donde debería decir “al” en vez de “a” o en el último donde debería decir “todos los del mundo”.

Ahora bien, ¿qué implican estos juegos lingüísticos? Ya en el poema “Final” de *Gotán*, uno de los primeros poemarios, aparece el verbo “abajar” que si bien existe no es muy común y que parece anticipar los juegos de este poema y de los poemas que el yo dedicará al hijo desaparecido durante la dictadura. También en el poema “Documentos” de *Velorio del solo* encontramos una transitivización (un volver transitivos, plausibles de objeto directo) de verbos que no llevan complemento directo “la existo, la conduzco, yo soy su certidumbre” (113) donde el verbo existir está usado de una manera “incorrecta”. Y en el poema “Juguetes sobre la mesa” del mismo libro encontramos una frase hecha trastocada como si el propio lenguaje, y la identidad del yo que lo usa, fuesen los juguetes con los que se juega: “los habitantes del candor juegan ahora con los hombres,/ me dan de morir y de nacer como los balas del adiós” (106), donde llama la atención que a alguien se le pueda dar de morir cuando en español existe el verbo “matar”. Pero volviendo a la pregunta que inicia este párrafo, podemos preguntarnos si en *Los poemas de Sidney West* no hay una prolongación del proceso de autofiguración de Gelman hasta

el punto de que todo el libro podría ser leído como fragmentos de la poesía de Gelman mal traducidos a otro idioma, esto es, como si Sidney West tradujera a Gelman y no a la inversa, o si Gelman desde su invisibilidad-no-tan-invisible como traductor se tradujera a sí mismo y adscribiera el proyecto de autofiguración del yo lírico de los primeros libros en una esfera mayor en la cual varios hombres y mujeres se pueden identificar con dicha experiencia y hasta “traducirla” asimilando la autofiguración del yo lírico “Juan” (y a veces “juan”) a sus propias vidas.

Otras veces los errores tratan de reproducir el habla “popular” o el habla de los niños, instancias en las cuales dichos “errores” son frecuentes. Así en el poema “Final” de *Gotán* encontrábamos el participio “ponido” en lugar de “puesto” y ahora en el poema “Lamento por la llama de roy joseph gally” leemos: “besó a la llama o reina contra el sol dejándolo rompido” (63) en el cual “rompido” reemplaza a “roto”.

En lo que concierne a los rasgos voseantes o expresiones propias del habla popular porteña estos aparecen en varios poemas. Así, por ejemplo, en “Lamento por las yerbas de jack hammerstein” encontramos los siguientes versos: ““afuera muerte grima dolor peste o barbaridá de la tristeza”” y ““oh muerte que a todos convidás’ dijo jack hammerstein ahí” (57) en los cuales vemos la transcripción por escrita de la pronunciación de la palabra “barbaridad” acentuada y sin la “d”, y el uso de la forma de voseo ‘convidás’. Estos ejemplos, cuando se trata de reproducir, mediante comillas, las opiniones de los personajes que hablan, aparecen en más de un poema junto a otros giros lingüísticos, del grupo que ya analicé, como “madrecía” o “celéstese” en los cuales dos sustantivos son convertidos en verbos, como en el poema “Lamento por la camisa de sam dale” (49-50).

Quisiera asimismo hacer una mención de “Lamento por la cucharita de sammy mccooy” porque en él vuelve a aparecer la imagen de la cuchara, que ya había aparecido en el poema “Final” de *Gotán* en relación con los pedazos del yo lírico que anunciaba su destrucción, pero que aquí se vincula a otras de las obsesiones del yo lírico de los primeros libros, especialmente de *Violín y otras cuestiones*: la infancia y el rol de los niños. Si ya en el poema “Final” de *Violín y otras cuestiones*, no de *Gotán*, encontramos la idea, cuando el yo lírico describe el rol de la poesía respecto a la gente, de que todo ser humano fue niño pero que también lo será (“Ayúdala a luchar por sus manos, sus ojos, su boca, por el beso para besar y el beso para regalar, por su mesa, su cama, su pan, su letra a y su letra h, por su pasado –¿acaso no fueron niños? – por su porvenir –¿acaso no lo serán?” (46)) en ‘Lamento por la cucharita de sammy mccooy’ apreciamos un enunciado similar:

“en qué consiste el juego de la muerte” preguntó

sammy mccooy parado en sus dos niños

el que fue el que sería

(...)

y sammy nunca se rendía sammy mccooy no se

rendía defendiéndose con nada:

con la memoria del calor

con la cucharita que perdió una vez revolviendo la infancia

con todo lo que iba rezando o padeciendo

(...)

cuando murió sammy mccooy

los dos niños se le despegaron

el que fue se le pudrió y el que iba a ser también

y de ese modo fueron juntos. (74-75)

Una vez más, la infancia aparece asociada al problema de la identidad de la voz lírica de los poemas o, en este caso, de sammy, y lo propio acontece con la cuchara y con la muerte. Además, no es casual que este poema sea el último del libro (solo le sigue “La fe de erratas” que veremos a continuación pero que no pertenece a la serie de los lamentos). Es interesante que los otros poemas, con los cuales este claramente dialoga, sean los poemas finales de los libros anteriores. En los tres destaca la pregunta sobre la identidad y la posibilidad de la disolución de la misma (aunque en *Violín* las preguntas parecen más optimistas) y tanto en el lamento final de los poemas de West como en el poema final de *Gotán*, una preocupación por la muerte como un espacio desde donde no se puede decir pero desde donde la configuración de la identidad parece lograrse a partir de la relación con los otros.

Como vimos, en los primeros poemarios el yo lírico oscilaba entre “Juan” y “juan” y la desaparición de uno no implicaba la desaparición del otro sino más bien la prolongación del proceso de autofiguración de un yo denominado Gelman que temía anticipar los efectos políticos de su poesía al asumirse exclusivamente “juan” y que deseaba asumir su gesto de autor sin traicionar la marca personal que el nombre propio designa pero sin relegar a los otros al olvido o a una anticipación de efectos políticos que clausuren la ambigüedad y la pluralidad de sentidos. En este libro de “traducciones”, en cambio, la autofiguración opera desde y contra la invisibilidad de la posición del traductor que si bien se hará visible en las “correcciones” de la fe

de erratas final que cierra el libro, se deja ver, sutilmente, en la recurrencia de símbolos, imágenes y procedimientos lingüísticos que ya habían aparecido antes como si se negasen a desaparecer ante la presencia de las voces de los otros o del propio Sidney West en tanto autor al que se “traduce”. Y si bien hay diferencias entre los libros analizados en la primera parte y en los poemas de West, la posición ocupada por el yo en tanto “traductor” le permite rescribir su propia autofiguración en, contra y a través de, otras voces que lo llevan a radicalizar algunos juegos lingüísticos iniciados antes pero que asimismo prolongan algunas de las obsesiones de dicho yo.¹⁵⁸

Por último, es interesante el texto final del libro, titulado “Fe de erratas” y del cual no es fácil precisar si se trata de un texto escrito por el yo lírico “traductor”, por el propio West que se autofigura en tercera persona como si se describiera a sí mismo, o por una instancia donde confluyen ambos como sugiere Sillato (31). Leemos en el poema:

donde dice “salió de sí como de un calabozo” (página tal verso cual)
podría decir “el arbolito creció creció” o alguna otra equivocación
(...)

así escribió sidney west estas líneas que nunca lo amarán
en el frescor de un pozo seco y oscuro
arriba de la tierra deslumbrada por el sol
o solo solo solo

¹⁵⁸ Hay que reconocer, sin embargo, que la aparición de símbolos o temas recurrentes no equivale a un biografema en tanto instancia biográfica que remite, aunque resignificada, a un exterior del texto. Aun así, es necesario destacar estas repeticiones porque al igual que los biografemas permiten entramar una figura de autor que, con variaciones y la presencia de otros que la atraviesan, persiste a pesar de (o gracias a) la prolongación y el cuestionamiento.

(...)

a sidney west se lo comieron todos los pájaros que supo inventar (79)

Como se puede observar, lo que debería funcionar como una corrección remite a nuevos versos o a versos que ya existen en el libro lo cual complica el esquema. Además, y como anticipé, se habla del propio West como si fuese un tercero lo cual implica que la enunciación de este poema pertenece a otra voz, y puesto que se trata de una “errata”, podríamos pensar en el yo lírico traductor que responde al nombre de Gelman y que se corresponde, en gran medida, con el “Gelman” o “Juan” figurado de los primeros poemarios. Y si esto resulta llamativo es porque la “fe de erratas” funciona como un modo de vincular al traductor y al escritor y de trasladar la importancia al proceso de traducción, como señalaba Apter, aunque esto implique, aún en su mínima expresión, una traducción; o bien, de un momento del proceso de autofiguración practicado por el yo lírico Gelman en otro (que no es West pero que gracias a su posición como ‘traductor’ de West puede repensar su propia configuración identitaria); o bien de un mismo idioma que, al verse como otro, gana en significación. De esta manera los juegos lingüísticos y los supuestos “errores” (con todos los matices que diferencian a “uteró” como “error” de “ponido”) hacen del extrañamiento del lenguaje una forma de autoextrañamiento.

Hay otro aspecto de los poemas “traducidos” que me gustaría destacar y que aparece en los tres poetas: la relación del canto, metonimia del asumirse poeta, con la fragmentación de los cuerpos y de la voz frente a y desde las cuales el canto, sin embargo, se configura. Por ejemplo, en el caso de Wendell, la asunción del canto se produce en poemas donde o bien es notoria la presencia de un yo que interpela a un tú de modo cariñoso o bien en varios poemas donde se retoma el deseo y las vicisitudes de la revolución como un modo de combatir al capitalismo y de

autoreconocimiento. Ese reconocimiento no está exento, pese a la construcción de un espacio íntimo con el tú o de las esperanzas de cambios sociales, de cierta desdicha y fragmentación. Por ejemplo, en el poema “CCI” leemos:

la poesía se levantó esa mañana y con
el objeto de mantener ágiles sus facultades
hizo ejercicios varios en la azotea de la casa

(...)

bañó su cuerpo mortal pensando
en vuelos velos otros vientres

ah desdichada

ah vieja vieja como el mundo y como él

tierna a pedazos piadosa

bella incluso

todos los que murieron sirviéndola a usted

hierven en el infierno y a dios

gracias le dan un motivo más para

seguir mostrándose o cantar

(...)

con agua y piedra bajo los pies se desliza

animal oh cantora (*Cólera buey* 159)

Es importante señalar que en un grupo de poemas en los que los juegos con las firmas y la identidad que estas presuponen y cuestionan son tan relevantes aparezca un poema donde se comienza con una aparente descripción de la rutina de la poesía (descripción personalizada, especie de prosopopeya) para pasar luego a una voz, que aun cuando no esté claramente en primera persona, apostrofa a la poesía en un tono entre íntimo e informal, no exento de cariño pese a la distancia que impone el “usted”. La mezcla de registros y voces, acompañada de la ambigüedad semántica y de los cortes fluidos que los encabalgamientos producen, no evitan, sin embargo, la presencia del canto que pasa, como también acontece con el gesto de autor de Gelman, de ser descrito por la voz en tercera como un atributo de los poetas (y por traslación del yo que apostrofa al usted) para ser luego o, mejor dicho, al mismo tiempo, la característica central de la propia poesía. En otras palabras, el poema produce a la vez un distanciamiento con respecto al canto (se describe la rutina de la poesía en la casa como si el canto no formara parte de dicha rutina); un distanciamiento entre el yo encubierto, que evoca al usted, y los poetas en general, que han muerto por la poesía y que desean seguir cantando como un modo de afirmarse y de afirmar su lealtad para con la poesía; y, por último, el poema une esos distanciamientos al atribuirle a la propia poesía (la de los poemas de los poetas, la del poema que leemos) el epíteto de cantora. De ese modo el yo, y en este caso puntual, los enunciados del poema, se separan de la poesía y a la vez, como el “relève” derrideano, profundizan más, sazonan más su propio sabor, su propio canto.

Los distanciamientos y las contradicciones en la relación entre el yo y la poesía son múltiples en los poemas de Wendell y adquieren una significancia única que permite leer muchos de los textos en relación con los otros, a veces en continuidad y otras como si un texto fuera el

reverso exacto de otro, vaivenes que reflejan las relaciones entre el gesto de autor “Juan”, su/el gesto de traductor y aquel de los poetas traducidos como una continuidad interrumpida o una interrupción continuada. Es lo que ocurre en los poemas “CCLXVI” y “CCLXI” en los que el yo lírico presenta una relación asumida pero siempre conflictiva con la poesía y con la relación de su canto, de su gesto de autor y la realidad.

En el caso del primero, el yo comienza por destacar las contradicciones en su relación con la realidad, contradicciones que se erigen en eje central del canto sobre el que se tiene plena conciencia: “siempre atacando a la realidad atacado/ siempre por ella de buenas y/ malas maneras quien/ esto escribe ha pasado sus días” (150). Acto seguido el yo se distancia de su propia enunciación: “nadie sabe si lo han derrotado pero/ es seguro que no consiguieron/ hacerle sentir miedo/ por la belleza de este mundo” (150), aunque el “quien esto escribe” de la estrofa anterior ya era al mismo tiempo una aceptación de la enunciación en primera persona y un rechazo de ese lugar enunciativo manifestado por el reemplazo que todo pronombre relativo indica. Sin embargo, las contradicciones de la realidad y ese asumir distanciado el canto, no impiden la belleza del mundo sino que más bien la justifican o se erigen ellos mismos como parte central del canto, remitiendo lateralmente al acto de escribir que es así el acto de escribir(se) los cruces de la realidad y los distanciamientos. Ahora bien, tras confesar que pese a la posibilidad de la derrota no han logrado imponerle miedo, el yo confiesa que sí lograron hacerle sentir vergüenza y rabia por “las pobrezas las humillaciones aunque/ fueran ajenas y supiera o creyera/ que todo eso acabaría alguna vez”. De ahí que el final del poema sea tan ambiguo:

fue espléndido en cierto sentido pero
no es eso lo que quiso dejar como herencia

sino sus noches sin dormir
bajo el capitalismo (150)

¿Cómo leer estos versos en un texto donde se destacan, de un modo sutil y velado, por supuesto, las contradicciones de la realidad como preocupación central de un yo escribiente, como preocupación de esa misma escritura (que se autoreconoce como tal en el distanciamiento operado por el “quien esto escribe”) y como justificación y motivo central de la belleza del mundo, y que, sin embargo y pese a todo su esplendor, no es lo que se quiere dejar de herencia? En otros términos, si el poema defiende, si el yo lírico, aun distanciado, defiende la belleza del mundo y el acto de escribir que da cuenta de la realidad, como imposibilidad del miedo, esto es, como posibilidad frente al miedo, ¿por qué negar el esplendor en la última estrofa y conformarse con las noches sin dormir? Creo que hay varias respuestas. La primera es que esas noches sin dormir, aun cuando reproduzcan las humillaciones del capitalismo (y hay que tener en cuenta que Gelman formaba parte de grupos revolucionarios contrarios a tal ideología y modo de producción), son también un modo de resistencia, esto es, noches en las que, por ejemplo, se puede escribir. La segunda, y es lo que he tratado de destacar aquí, es que la poesía (o la relación del yo con la poesía) se funda, como la identidad del gesto de autor traducido, en un doble movimiento: el de su afirmación negada y su negación afirmada, el de su aceptación incondicional y el del cuestionamiento de sus límites, operación que lo que pone de relieve finalmente es la asimilación de autofiguración y escritura, como procesos cambiantes y ambiguos que, sin embargo, no pueden eliminar por completo al yo y a su figuración.

En el poema “CCLXI” encontramos una situación que prolonga como reverso lo acontecido en el poema anterior. El yo lírico, aquí claramente asumido desde la primera persona enunciativa, comienza por confesar que “estos poemas esta colección de papeles esta/ manada de

pedazos que pretenden respirar todavía/ estas palabras suaves ásperas ayuntadas por mí/ me van a costar la salvación” (156), es decir comienza por confesar la perfidia del asumirse autor. En la segunda estrofa continúa su descripción negativa de su actividad como poeta y destaca que el paso del tiempo no afina ni embellece sus papeles y las palabras que contienen, sino que más bien “descubre sus rajaduras sus paredes raídas”. Y un poco más adelante confiesa: “es así que en ellas no puedo tener abrigo ni reparo” y “más malas que el dolor son estas/ ruinas que levanté viviendo dejando de vivir” (156). De este modo, el asumirse autor, gesto evidente en este poema, es visto casi como una renuncia a vivir, una simetría interesante respecto al poema anterior donde las contradicciones de la realidad eran las que generaban la confesión de y en la escritura. Y sin embargo, ese “viviendo dejando de vivir”, que parece un eco de lo que Bennigton siguiendo a Derrida dice sobre el nombre propio, “belongs without belonging”, no alcanza para opacar el gesto de autor y convertirlo en humillación:

y no me quejo ya que
ni oro ni gloria pretendí yo escribiéndolas
ni dicha ni desdicha
ni casa ni perdón (156)

El acto de escribir, y de asumir una identidad mediante ese gesto, es en este poema más fuerte que la maldad del dolor de las palabras y que el sacrificio del “viviendo dejando de vivir”. Si se deja de vivir en el dolor de ciertas palabras, de ciertas situaciones o configuraciones, se sigue viviendo en el asumirse escritor, se sigue firmando en ese asumirse aun cuando la firma, como ya vimos, sea también la de una traducción.

Estas aporías, estas paradojas de un gesto que se asume con vacilaciones o desde las vacilaciones pero que aun así se asume y permite cierta legibilidad entramada (aunque se trata de

una legibilidad proyectada sobre los otros), son quizás la marca de la firma de la figura Gelman en la figura Wendell, como pone de manifiesto el poema “XCI” que transcribo completo:

toda poesía es hostil al capitalismo
puede volverse seca y dura pero no
porque sea pobre sino
para no contribuir a la riqueza oficial

puede ser su manera de protestar de
volverse flaca ya que hay hambre
amarilla de sed y penosa
de puro dolor que hay puede ser que

en cambio abra los callejones del delirio y las bestias
canten atropellándose vivas de
furia de calor sin destino puede
ser que se niegue a sí misma como otra

manera de vencer a la muerte
así como se llora en los velorios
poetas de hoy
poetas de este tiempo

nos separaron de la grey no sé qué será de nosotros

conservadores comunistas apolíticos cuando

suceda lo que sucederá pero

toda poesía es hostil al capitalismo (154)

Aquí encontramos varios de los puntos trabajados hasta el momento y algunos otros matices. Por ejemplo, no se trata de una voz exclusivamente singular ni de una voz que reflexiona de modo directo sobre sus poemas o papeles de trabajo como en el texto anterior. Pero sí hallamos una reflexión sobre los alcances y los límites de la poesía que vuelve a ser presentada, como el Eros del *Banquete* platónico (nacido no de Afrodita y Ares sino de Poros y Penia), como abundancia/oportunidad y como carencia. Es decir, la poesía no está exenta de las privaciones que carecen aquellos/as que disponen de su compañía o de sus servicios. Tampoco los gestos de autor traducidos en la traducción de la firma “Gelman” o “Juan” están exentos de esas privaciones, como no lo estaban en los primeros poemarios los múltiples “juan” de los que “Juan” debía dar cuenta sin traicionarlos y sin traicionarse. Pero si la poesía es carencia no lo es en su carácter de pobre, entendido dicho carácter como una defensa de la pobreza como condición casi sagrada y constitutiva del ser humano y, por ende, una condición que en vez de ser combatida es “dignificada” o, en el mejor de los casos, matizada. No, si la poesía es pobre es por sus posibilidades de empatía transfiguradora (“volverse flaca ya que hay hambre”) que hacen que desde el dolor que generan la injusticia provocada por la riqueza (y la pobreza) oficial se pueda rearticular la abundancia (los callejones del delirio o las bestias que cantan).

Ahora bien, no es de extrañar que el poema, como hemos visto en casi todos los ejemplos de esta sección, pase de una posibilidad a su contrario para volverlo complemento y viceversa. De hecho, después de destacar este carácter de carencia empática de la poesía como otra forma de abundancia (¿y de ahí quizás la fascinación de la versión platónica del amor?), encontramos

dos versos particularmente complejos unidos por un encabalgamiento que desata y ata dos estrofas diversas y potencia la ambigüedad:

ser que se niegue a sí misma como otra
manera de vencer a la muerte

Leído aislado de la línea inmediatamente anterior el primer verso no tiene mucho sentido puesto que hay una frase verbal formada por “puede” y “ser” que viene del verso anterior y que sirve para indicar que la poesía puede ser que se niegue a sí misma como otra. Tampoco el segundo verso, el de la siguiente estrofa, tiene mucho sentido si no se produce el encabalgamiento que une “otra” con “manera”. Pero a pesar de esta dificultad de generar sentido sin los versos previos quisiera detenerme un poco más en el verso “ser que se niegue a sí misma como otra” porque creo que resume en una línea muchos de los matices y problemas que hemos visto hasta aquí.

Pensar en ese “ser” ambiguo puede parecer trivial y hasta imposible, pero es esa caracterización lo propio del gesto de autor tal como lo he definido en el marco teórico: el producto y la enunciación de dos (i)legibilidades que se entrecruzan sin asentarse ninguna exclusivamente como prioritaria frente a la otra y sin tampoco negarse mutuamente. Sin embargo, y como he destacado a lo largo del análisis, hay textos donde una de esas (i)legibilidades cobra más relevancia o más visibilidad, de ahí la posibilidad de distinguirlas pero no de separarlas del todo. Y lo mismo ocurre aquí con la proyección de una serie de biografemas que conforman el gesto de autor “Juan” o “Gelman” sobre otros poetas heterónimos y sus gestos “propios”, gestos que para colmo deben ser traducidos, puesto que hablamos de “traducciones”. Esta proyección compleja destaca sin dudas el lugar de la otredad en la poesía de Gelman (y volveré sobre el tema de la otredad a partir del duelo en la última sección), la posibilidad de

extrañar la propia lengua. Eso ocurre aquí en este verso si se lo lee con un énfasis según el cual la negación lo que niega es la posibilidad del sí mismo, esto es, un ser que se niega a sí misma porque es como otra, porque ya es otra. Esta es la primera lectura. Pero hay otra, una segunda lectura según la cual lo que la negación niega o pone en entredicho es la otredad, es decir, un ser que se niega a sí mismo la posibilidad de ser como otra.

Claro que como he señalado, no es fácil ni necesariamente deseable resolver esa tensión que creo funciona mucho mejor cuando se aceptan las dos lecturas. Y, sin embargo, creo percibir en este poema una leve inclinación, una mayor visibilidad de la segunda posibilidad. Insisto, no porque pretenda negar la otredad indiscutible que los poemas traducidos de Gelman incorporan a su figura de autor, a su gesto “Juan”. Si me inclino por esa posibilidad es, para volver nuevamente al contexto general del poema en su totalidad, porque a pesar de la tensión del encabalgamiento entre “otra” y “manera” la conjunción entre esas palabras se produce y el poema avanza en esta dirección:

manera de vencer a la muerte

así como se llora en los velorios

poetas de hoy

poetas de este tiempo

nos separaron de la grey no sé qué será de nosotros

conservadores comunistas apolíticos cuando

suceda lo que sucederá pero

toda poesía es hostil al capitalismo (154)

Como se observa, si la poesía es en este poema varias cosas, entre ellas una manifestación central del problema de las dos (i)legibilidades del autor, es porque puede ser también otra manera de vencer a la muerte. El “puede” sigue indicando posibilidad, nunca una resolución total, y el “otra” indica por supuesto una otredad. Pero el capitalismo también podría ser una otredad constitutiva del sí misma de la poesía y sin embargo no lo es en este poema. En otras palabras, las múltiples posibilidades con las que el yo lírico juega aquí respecto a la poesía como sí misma/alteridad, juegos que afectan el gesto de autor en la dinámica de las traducciones, no impiden la afirmación del final de que más allá del “suceda lo que sucederá” toda poesía es afirmación de una hostilidad hacia el capitalismo. Y esto es importante no para negar la otredad o para limitar la otredad a una división entre capitalistas y anticapitalistas sino porque dicha afirmación es la marca de Wendell, sin duda el más “abierto” político de los tres poetas traducidos, y, sobre todo, la marca de “Juan” sobre el gesto “Wendell”. Como hemos visto antes, la relación entre poesía y resistencia social al capitalismo y a la dictadura son marcas biografémicas muy fuertes en el gesto de autor “Juan” y no desaparecen en los poetas traducidos. Es como si a pesar de la innegable presencia de la otredad en la proyección de biografemas, el canto se asumiera todavía desde la presencia de una (i)legibilidad entramada en el sí mismo. Porque es en definitiva esa concepción de entramado del sí mismo en tanto otro lo que no desaparece, y no tanto la firma particular del gesto de autor “Gelman” o “Juan” en la otredad del gesto de Wendell o de West. La otredad está presente y es en la tensión entre el sí mismo y el otro donde se configura la identidad del gesto de autor y también la del traductor. Pero aún se trata de una relación sí misma como otro donde la proyección de ciertos biografemas remarca levemente, a veces de un modo casi imperceptible, el sí mismo, porque los biografemas apuntan, aun en su carácter ficticio, a cierta singularidad propia, cierto dejo de nombre propio que no se

puede borrar ni asimilar a otro, no de manera absoluta. Esto cambiará, aunque nunca del todo, en los poemas que analizaré en la última parte del capítulo donde la otredad ya no es exclusivamente la otredad puntual de un gesto otro (Wendell, Ando, West, Grecco)¹⁵⁹ entrecruzado en el gesto de autor “Gelman” sino la otredad de la trama, el exceso, esa zona donde el lenguaje y la figura de autor son la presencia/ausencia de una (i)legibilidad que se muestra, que es visible, pero que se muestra en su desarticularse o en su imposibilidad de ser completamente articulada o dicha por la trama.

Para concluir quiero comentar brevemente dos poemas que muestran el pasaje sutil de la interacción de la figura que genera la trama de biografemas y su proyección en otros a la (no) figura que muestra el exceso de esa zona visible entre lo articulado y lo inarticulado. El primero es el poema “XVIII” de las traducciones de Yamanokuchi Ando:

aquel que fue creado como rostro
no tiene derecho a la sombra
al descanso al olvido no puede
rogar al dios que lo creó

puede resplandecer esperar
sacrificios para
llenar de hombres el país

¹⁵⁹ Gesto otro que también es el de la muerte y el de la conjuración de la muerte como pone en evidencia el poema de José Galván “Vos” en el que el yo lírico describe las acciones de un “vos” que se acuesta con la muerte a quien se le empieza a llenar de rostros la calavera. El yo lírico describe esos rostros y por momentos parece alejarse de ese “vos” y de su acción de acostarse con la muerte al detenerse en su hermano y en todos los hermanos que han caído por diversos motivos, es decir, que han muerto. Sin embargo, en la penúltima estrofa vuelve al tema y dice: “pero yo estaba hablando de las caras que le hiciste a la muerte para obligarla a amar/ para que tenga un beso en la boca/ para que sea bella como vos/ para que se quiera a sí misma” (105). Así la otredad, esto es, el “vos” y los otros rostros configuran la mismidad de la muerte que es sin duda el punto culminante (en el sentido de último y de grado más alto) desde donde se (re)piensa la identidad.

llenarlo de alimento y rocío

no puede:

llorar

tenerse lástima

llorar

rostro perdido en sí mismo

no puede verse puede

resplandecer como un cantor

ciego convertido en su canto (208)

Como se observa, el poema remite a aquel de Wendell que comenté más arriba y en el que la poesía pasa a ser ella misma cantora. Sin embargo, no encontramos ningún biografema del gesto de autor “Juan” ni ninguna marca de esa segunda modalidad de la firma que Derrida asocia con el estilo (no hay pájaros, ni niños, ni revolución, ni palabras “mal” escritas que vuelvan extraña la propia lengua). Tampoco tenemos una enunciación en primera persona o al menos una enunciación que reflexione sobre sí misma en el proceso de composición del poema que escribe. Sí se mantiene la función del canto, del asumir el canto como aquello que permite cierta figuración. Ahora bien, el rol del canto aquí y del figurarse a partir de él, no es igual que el de otros textos porque el poema pone de manifiesto que ese rostro ha llegado a un punto en el que no sólo se ha perdido a sí mismo, punto en el que no parece haber marcas de identidad o biografemas para entramar al yo, sino que tampoco hay una proyección de rostros otros que ayuden desde su otredad a restablecer las señas del sí mismo. Es el canto, es el resplandor del

cantor devenido canto (resplandor visible como todo resplandor, pero ya no entramado en señas particulares) lo que permite la subsistencia, casi ínfima, de un gesto de autor.

El último texto pertenece a José Galván, uno de los “poetas” desaparecidos cuyos poemas le han llegado a la figura “Gelman” casi de casualidad. El poema se titula “Otras escrituras” y se inicia con un enigmático verso “la noche te golpea la cara como los pies de Dios/” al que le sigue una pregunta alrededor de la cual se suscitarán otras. Dicho interrogante reza: “¿qué es esta luz que sube de tus muertos?” El resto del poema trata de dar cuenta de la dificultad de responder a esa pregunta al presentar otras (muchas de ellas retóricas y todas llenas de encabalgamientos y de la barra típica de la poesía de Gelman). Las preguntas, sin embargo, giran en torno a si se puede ver algo a la luz de la luz que sube de los muertos, es decir, si se puede figurar algo en esa luz, se puede dar figuración y sentido a algo:

¿qué es esta luz que sube de tus muertos?/¿ves algo
a la luz de esta luz?/¿qué ves?/¿huesitos
sosteniendo el otoño?/¿alguno

raspando las paredes del mundo con sus huesos?/¿ves más?/
¿están raspando las paredes del alma?/¿escriben
“viva la lucha”?/¿raspan
los muros de la noche?/¿escriben “viva el alma”/

raspan el fuego donde ardí y murimos/todos los compañeros?/¿escriben?
¿en el fuego?/¿en la luz?/¿en la luz de esa luz?/ (*Interrupciones II* 101)

Como se aprecia, un elemento que las preguntas traen a colación es la posibilidad de que alguno de los muertos esté tratando de escribir con sus huesos. Esa escritura se presenta en las preguntas como la manifestación de una preocupación política y social que muchos de los poemas de Gelman y de la figura de autor “Juan” establecen como una marca de identidad colectiva pero también muy personal, como ya vimos. Así, el poema, pese al complicado juego formal de encabalgamientos, preguntas retóricas y versos apostrofados a un “vos” que no se sabe bien qué o quién es, todavía trata de que la luz figure los rostros, los sueños, los deseos de aquellos que lucharon por la revolución y que en cierto modo entraman al yo lírico Galván con el yo lírico “Juan”. Sin embargo, el final del poema presenta una pequeña pero significativa diferencia que contesta a la pregunta inicial:

ahora pasan los compañeros con la lengua cerrada/
pasan entre los pies y los caminos de los pies/

pasan cosidos a la luz/
raspan el silencio con un hueso/
el hueso está escribiendo la palabra “luchar”/
el hueso se convirtió en un hueso que escribe/ (101)

¿Qué implicancias puede tener un hueso que escribe como forma de pensar la pregunta con la que el poema trabaja? La respuesta no es sencilla porque el poema ciertamente no lo es pero quisiera sugerir que lo que se observa aquí es una tensión aún más acuciante que aquella entre el sí mismo y el otro en la (i)legibilidad de la trama. Aquí la tensión es más bien entre dos formas de dar cuenta de la figura de autor: una, la de la trama, que lo hace mediante el entramado de biografemas, proyectados en los otros o no y en la mención del canto como medio legitimador

de una identidad, no completa, pero que se desea singularizar. La otra, aquella que se sustrae a la posibilidad de entramar y que deja en la visibilidad de la escritura, y en este caso en la visibilidad de un hueso que escribe pero que lo hace raspando el silencio y bajo la luz de los muertos, la posibilidad de manifestar el gesto de autor. Esto no quiere decir que en los poemas que analizaré en la última sección no haya biografemas sino más bien que la figura de autor no saldrá de un entramado de biografemas que se repiten o que, con algunas variantes, se proyectan en otros (en definitiva, un hueso puede leerse como metonimia de una mano o de un rostro, de un cuerpo, etc). Lo que quiere decir es que el hueso, que además de metonimia es también una catacrexis, nombra algo para lo que no hay nombre pero que se insiste en nombrar aun cuando se reconozca la imposibilidad de una articulación completa. En ese insistir, en ese escribir del hueso a partir del roce con el silencio, el gesto de autor no desaparece pero debe lidiar con un exceso. Un exceso que no impide la escritura ni tampoco el nombrar pero que nombra de otro modo, como si el nombrar y el dar cuenta acontecieran en otra instancia por fuera pero presente, y también en tensión con el entramado de una figura más o menos concordante.

5.3 GENEALOGÍAS DE LA INFANCIA O EL GESTO DE LA VIOLENCIA

EPISTOLAR

En esta última sección quisiera detenerme brevemente, y como un modo de profundizar el final de la sección anterior, en un libro en particular: *Carta abierta* (1980), dedicado a Marcelo, el hijo desaparecido en 1976 por la dictadura y escrito entre París y Roma, ya en el exilio.

Si bien no pretendo realizar un examen exhaustivo del texto y su reescritura de algunas partes del *Cántico espiritual*¹⁶⁰, quisiera comentar los poemas a partir de algunos problemas puntuales. El primero es el de la irrupción de un gesto de autor que se muestra, se figura, precisamente en el límite de ese mostrarse, en poemas que exceden fuertemente la legibilidad de una trama de biografemas. Segundo, un gesto de autor que trabaja desde la alteridad de lo familiar, en la relación con un tú/vos familiar que desarticula la cercanía obvia de lo familiar no para eliminarla sino para hacerla aún más íntima frente a la violencia de la desaparición del hijo y que en otros textos posteriores como *Comentarios* y *Carta a mi madre* se perfilan frente al exilio y frente a la muerte de la madre, en una dinámica similar, aunque en los *Comentarios*, un poco menos violenta.

Si en las secciones anteriores sugerí que la alteridad, tan estudiada y alabada por la crítica respecto a las traducciones, no impedía la presencia, por momentos bastante evidente, de los biografemas asociados con la figura “Juan” o “Gelman”, con el sí mismo de la fórmula de Ricœur, aquí quiero destacar la alteridad de lo familiar, de lo más cercano en tanto una manera de conservar esa intimidad, de rearticularla a pesar de la violencia ejercida sobre el yo y sus familiares, y, a la vez, desde la violencia de un lenguaje, de la imagen para seguir a Nancy, que, en su ilegibilidad, hace de su enunciación una infancia (y volveré sobre esto a partir de Agamben).

Carta abierta, es quizás, en términos de forma y de sentido, el libro más radical de toda la obra de Gelman, puesto que trabaja su mostrarse como gesto a partir de un constante apostrofar al hijo desaparecido y a partir de una violencia sobre la palabra. Dicha violencia, que parece remitir a la violencia sobre el cuerpo y sobre el vínculo padre-hijo ejercida por la

¹⁶⁰ Para eso puede consultarse el libro de Fabry, especialmente páginas 177-84.

desaparición y la tortura, es en realidad una violencia distinta, una violencia potencial frente a la otra violencia militar. El libro está conformado por XXV poemas, una dedicatoria paratextual, “a mi hijo”, y una nota final, escrita en verso, en la que se constata que el 24 de agosto de 1976 su hijo Marcelo y su mujer Claudia, embarazada, fueron secuestrados por un comando militar. También se menciona que el hijo de ambos (que como es sabido termino siendo una niña, Macarena, con quien Gelman logró reunirse muchos años después, en el 2000, al dar con su paradero en Uruguay) nació en cautiverio, se cuestiona fuertemente que la dictadura militar nunca reconociera oficialmente a los desaparecidos y se afirma de Marcelo y Claudia que “hasta que no vea sus cadáveres/ o a sus asesinos, nunca/ los daré por muertos” (*Interrupciones I* 176).¹⁶¹ El poemario, el primer poema, se abre con los siguientes versos:

hablarte o deshablarte/
dolor mío/
manera de tenerte/destenerte/ (131)

Ya desde el inicio entonces se aprecia la dificultad de hablar frente al dolor que produce la incertidumbre de tener sin tener (o de perder sin perder) del hijo desaparecido, dificultad que es también la dificultad de dar cuenta de esa violencia ejercida sobre los cuerpos y los vínculos, sobre la vida y la muerte, sobre la presencia y la ausencia y sobre el lenguaje del gesto de autor que deberá dar cuenta de esa violencia pero también de una instancia desde la cual revertirla.¹⁶² La irrupción de la violencia y la dificultad de conjurarla aparece en el poema “III” donde leemos:

¹⁶¹ Los restos del hijo de Juan Gelman fueron encontrados en Argentina en 1989 y los culpables condenados. Los de la nuera de Gelman aún no fueron hallados.

¹⁶² El tema de la (re)presentación del detenido-desaparecido es muy amplio para agotarlo y se aproxima también a cuestiones testimoniales enmarcadas en genocidios diversos como la Shoá. Para un panorama amplio de la situación en el Cono Sur y de algunos postulados crítico-teóricos centrales puede verse el trabajo de Gatti para quien “la figura del detenido-desaparecido es una irrupción en el sentido que supera a los instrumentos que lo dan, que desconcierta al sentido mismo emplazándose en el terreno pantanoso de las catástrofes sociales y lingüísticas. Una figura que, al situarse en lugares de estatutos otros, reclama de lenguaje para esos estatutos otros” (27). Gatti explica

¿era escrita verdad que nos desfuéramos?/

¿qué voy a hacer con mí/ pedazo mío?/

¿qué pedacitos puedo ya juntar?/ (134)

De este modo, y si bien es posible leer los cortes en los versos y la (i)legibilidad que producen, como un producto de la violencia ejercida sobre el yo y su hijo por la dictadura militar, es necesario pensar también que ese “desfuéramos” marca, como muchas de las palabras compuestas e inventadas en el poema, una resistencia del vínculo que debe mostrarse desde los pedacitos, desde la impotencia (agambeniana) de una violencia que es la violencia del gelmaneo, del arte, del gesto de autor como exceso visual. Como encontramos en el poema “X”:

el sufrimiento/¿es derrota o batalla?/

realidad que aplastás/¿sos compañera?/

¿tu mucha perfección te salva de algo?/

¿acaso no te duelo/te juaneo/

te gelmaneo/te cabalgo como

loco de vos/potro tuyo que pasa

(...)

¿acaso no te soy para padrearte? /

¿me vas a disculpar que te hije mucho? /

realidad que sufrís como pariendo/

además que “El del detenido-desaparecido no es, pues, un fenómeno que obedezca y se explique con arreglo a consideraciones sólo políticas, militares, económicas, sino que es necesario atender también a las cosas que discurren por el campo semántico de lo sin-sentido, de lo incomprensible, de lo irrepresentable” (29). Si aquí no me detengo en detalle en diversas concepciones teóricas de esa figura no es porque no me interese, de hecho volveré sobre ella a partir de algunas ideas de Nancy, sino porque me interesa más centrarme en el gesto de autor de Gelman, esto es, el gesto de un yo que debe figurarse en tensión con la figura de un desaparecido pero que en sí no es un desaparecido.

tu sufridero/¿canta para mí? /

¿contra mí? /¿me mostrás lo que yo sea? /

¿me estás alando/ala de mi furor? /

¿te descriaturás como paloma

que busca un ojo ciego para ver? (141)

Esta búsqueda de “un ojo ciego para ver” que el gelmaneo opone, aunque no sea más que en forma de pregunta o de titubeo (preguntas que en muchos casos parecen más bien retóricas), a lo aplastante de la realidad del dolor, subraya la necesidad de violentar el lenguaje, de violentar el propio gesto para poder seguir mostrándose, con y desde la presencia ausente (o ausencia presente) del hijo. Mostrarse que es un mostrarse en tensión con el retraimiento, como vimos para el caso de la imagen según Nancy. Mostrarse que se da desde una violencia que hace frente a esa otra violencia militar que busca desarticular completamente toda presencia o, peor aún, articular desde narrativas racionalizantes e invisibilizadoras (las recetas de los farmacéuticos del poema “Héroes” de *Cólera buey* donde también, como vimos aparecía el gelmaneo) toda verdad que no se amolde a ciertos parámetros, a cierta pre-esencia (del poder, de la episteme, del saber y de sus complejas pedagogía, nunca unilaterales por supuesto).

Quisiera, aunque mencioné alguna de estas ideas en el capítulo teórico, detenerme un momento en un pequeño ensayo de Nancy “Image and Violence” donde el filósofo francés desarrollo un análisis de los vínculos entre verdad y violencia por un lado, y entre ambos y la imagen, por el otro, para establecer finalmente una diferencia fundamental entre la violencia del arte y de la verdad frente a la violencia de los golpes.

Nancy comienza su ensayo con una caracterización de la violencia bastante problemática puesto que parece ignorar los lugares desde donde esta opera y las transformaciones que genera en aquellos en los que se impone: “Violence can be defined *a minima* as the application of a force that remains foreign to the dynamic or energetic system into which it intervenes” (*The Ground of the Image* 16). Y un poco después agrega: “Violence does not participate in any order of reasons, nor any set of forces oriented toward results (...) Violence does not transform what it assaults; rather, it takes away its form and meaning. It makes it into nothing other than a sign of its own rage, an assaulted or violated thing or being” (16). Sin embargo, y pese a que puede parecer reductivo pensar la violencia como aislada de los resultados o de cierta racionalidad, lo que creo que Nancy propone (y su brillante análisis la representación de y en/durante la *Shoa* en “Forbidden Representation” confirma que no ignoraba los contextos de los que surge y en los que se inserta la violencia) es un concentrarse en ese punto neurálgico de la violencia. Punto sobre el que, paradójicamente, se centra toda la institucionalización que la rodea, que la distribuye, que la impone, que la enseña y la reproduce (siempre a partir de zonas grises complejas)¹⁶³: el volverse un signo de su propia furia, una marca de su propio imponerse que se pretende suficiente y que clausura toda posibilidad de otras lecturas.¹⁶⁴ De hecho, se podría pensar que la racionalización y la instrumentalización que rodean a la violencia, buscan

¹⁶³ Al respecto puede consultarse el trabajo de Pitetta sobre lo que denomina pedagogías grises en ciertos textos y films que trabajan las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX en el Cono Sur, así como también las relaciones al interior de grupos militantes revolucionarios.

¹⁶⁴ Nancy escribe más adelante respecto a la diferencia entre la fuerza y la violencia: “If what matters in the exercise of a force is the production of the effects that one expects from it (the triggering of a mechanism or the carrying out of an order), then what matters for the violent person is that the production of the effect is indissociable from the manifestation of violence. (...) The excess of force in violence is nothing quantitative; it does not come from miscalculation, and it is not really even an excess of force: it consists in imprinting its image by force in its effect and as its effect. (...) In one way or another, where force is simply executive, where authority is simply imperative, where the force of law is (in principle) simply coercive, violence adds something else: it wants to be demonstrative and ‘monstrative’” (20-21). Volveré en breve sobre esta cualidad monstrativa de la violencia porque Nancy la vincula y luego la distingue, a partir de la imagen, de la de la verdad y el arte.

justamente enfatizar y reproducir, aun mediante una racionalización o hasta una justificación, ese carácter autosuficiente y de saturación que el gesto violento entraña y que es su marca fundacional.¹⁶⁵ De todos modos, lo que me interesa acá es el vínculo complejo que Nancy establece entre la violencia de los golpes, así la llama, su estupidez, y la violencia de la verdad. Para el filósofo francés la verdad o lo que llama, la “verdadera verdad” no puede irrumpir sin quebrar un orden establecido. De hecho, los argumentos, las razones y las pruebas, sin dudas necesarios, los incluye como apariencias de la verdad (y nótese que no usa el término apariencia en un sentido peyorativo). Ahora bien, existen diferencias entre el primer tipo de violencia y la de la irrupción de la verdad o, como Nancy prefiere, entre la verdad de la violencia y la violencia de la verdad, y esto porque la primera destruye y a la vez se destruye a sí misma en ese regodearse en su propia marca. La segunda, en cambio, la violencia de la verdad es presentación que se retrae en su mismo irrumpir lo que impide ese regodeo y permite la manifestación de la verdad. Hay un término que Nancy sugiere, y que es el de lo “intractable” y que retoma esta idea. Para Nancy, entonces, lo “intractable” refiere a “the impossibility of negotiating, composing, ordering, and sharing” (18) y siempre es la marca de la verdad. Pero esta marca puede ser la de la verdad cerrándose sobre sí misma, como ocurre con la manifestación de la violencia del puño y su regodearse en su propia marca, en su propio irrumpir, o la de la apertura de la verdad, un espacio en el que un irrupción singular de la verdad puede surgir.¹⁶⁶ La verdad, e insisto con

¹⁶⁵ De ahí que Nancy explique “Rather than compossible, it wants, on the contrary, to be impossible, intolerable within the space of compossibles that it rips apart and destroys. (...) It is not interested in being anything but this ignorance or deliberate blindness” (16). Esa ceguera, esa sobresaturación en su propia marca y de la intolerancia de los compossibles, Nancy concede, es deliberada.

¹⁶⁶ En palabras de Nancy: “On the one hand: the intractable can be the mark of truth’s being brutally encased in concrete, the bottom of a stupid and self-satisfied bunker (self-satisfied in that the self is purely in itself, not coming out of itself, identifying itself in truth with a bludgeon, or, in fact coming out of itself in order to bludgeon). On the other hand: the intractable can be the opening of truth. It can be the sending or offer of truth’s opening, of a space where a singular irruption of truth might emerge (where truth is beside itself, where the self is the leap outside the self)” (19).

esto, se vincula con la violencia por su carácter disruptivo (por irrumpir) y por ser principalmente auto-manifestación: “Truth cannot be simply “being,” and in a sense it *is* not at all, since its being is entirely in its manifestation. Truth shows or demonstrates itself” (21) y en ese mostrarse despliega o muestra su fuerza. Es en este momento, una vez que ha establecido esta conexión y esta diferencia entre la violencia y la verdad (y entre “verdad de la violencia” y “violencia de la verdad”), cuando Nancy realiza una conexión entre la verdad y la violencia y la imagen. Esta conexión es posible precisamente por el carácter de auto-mostración ya sugerido de la verdad y la violencia y el concepto de imagen que Nancy desarrolla a lo largo de los diversos ensayos reunidos en *The Ground of the Image*. La imagen para Nancy vale recordarlo:

The image disputes the presence of the thing. In the image, the thing is not content simply to be; the image shows *that* the thing is and *how* it is. The image is what takes the thing out of its simple presence and brings it to pres-ence, to praes-entia, to being-out-in-front-of-itself, turned toward the outside. This is not a presence ‘for a subject’ (it is not a ‘representation’ in the ordinary mimetic sense of the world). (...) In the image, or as image, and only in this way, the thing—whether it is an inert thing or a person—is posited as subject. The thing *presents itself*” (21, cursivas en el original).

En este sentido la imagen es “monstrativa”, es decir, del orden de lo monstruoso entendido como monstrum: “The monstrum is a prodigious sign, which warns (*moneo, monstrum*) of a divine threat” (22), amenaza que según Nancy está en la palabra alemana para imagen, Bild, “which designates the image in its form of fabrication” (22) ya que la misma proviene de la raíz (bil-) que designa una fuerza prodigiosa o señal milagrosa. De allí que el filósofo francés comente que: “it is in this sense that there is a monstrosity of the image. The

image is outside the common sphere of presence because it is the display of presence. It is the manifestation of presence, not as appearance, but as exhibiting, as bringing to light and setting forth” (22). Y esta monstruosidad lo que muestra no es tanto el aspecto de la cosa sino más bien y a partir de dicho aspecto, su unidad y su fuerza. Dicha fuerza no es sino la unidad entretrejida de la diversidad sensorial. El aspecto está en la diversidad como la relación que se da entre las partes de una figura; pero la fuerza reside justamente en la unidad que las une y las trae a luz. Pero esta fuerza deforma las formas, hace que las formas se transformen y de allí que Nancy sugiera que la imagen no solo excede las formas, la superficie calma de la representación, sino que debe, para poder hacerlo, recortarse contra un fondo que es muchas veces desfondado: “The image is the prodigious force-sign of an improbable presence irrupting from the heart of a restlessness on which nothing can be built. It is the force-sign of the unity without which there would be neither thing, nor presence, nor subject” (23).¹⁶⁷ Si toda imagen y toda violencia irrumpen y se presentan en su monstruosidad como unidad, la diferencia entre la violencia del arte, de las imágenes del arte y la violencia de los golpes es para Nancy que el arte toca lo real, que es para él el fondo desfondando de ese recortarse, de ese manifestarse de la imagen. La violencia del arte es entonces presencia que se proyecta fuera de sí, tal como lo era la irrupción

¹⁶⁷ Nancy advierte, sin embargo, que la unidad de la cosa, de la presencia y del sujeto es en sí violenta porque “it must irrupt, tear itself from the dispersed multiplicity, resisting and reducing that multiplicity; it must grasp itself, as if with claws or pincers, out of nothing, out of the absolute non-unity that first is given as the *partes extra partes* of a dispersed exterior; unity must thus related *itself* to *itself* in *itself* in order to present *itself* and thus externalize *itself*, while also *excluding from itself* that which it is not and ought not to be that of which it is the refusal and the violent reduction” (23). Y agrega, en un tono que se asemeja al de algunos pasajes de Heidegger, que hablar de “la imagen de” no implica una copia, como si la imagen viniera después de aquello de lo que es la imagen sino que “that within which what is presents itself—and nothing presents itself otherwise. In presenting itself, the thing comes to resemble itself, and therefore to be itself. In order to resemble itself, it assembles itself, it gathers and brings itself together. But to assemble itself it must withdraw from its outside. Therefore being is torn away from being; and it is the image that tears itself away. It bears within itself the mark of this tearing away: its ground monstrously opened to its very bottom” (23-24, cursivas en el original). ¿Y no es, en cierto modo, este movimiento violento de auto-presentación, este recortarse desde la mediación inmediata de la pura potencia de significar (Agamben), desde el fondo desfondado, lo que la segunda (i)legibilidad del gesto de autor intenta mostrar, como se observa en el “gelmaneo” del poema citado más arriba?

de la verdad mientras que la violencia de los golpes es en sí misma su propio fondo sin posibilidad de proyección.

Nancy concluye su ensayo destacando que es la unidad “itself” lo que hay que atravesar para discernir entre la apertura de la violencia del arte que toca el fondo desfondado y la de la violencia que se encierra en sí misma. Y la unidad, y esto es importante a la hora de analizar el gesto de autor de Gelman en los poemas de *Carta abierta*, es para Nancy “constitutively that which assembles and gathers itself into itself by going beyond the whole order of signs; it is that which is no longer derived from any economy of returns or any kind of mediation, but which purely gives itself” (26). Si bien es obvio que el gesto de autor de Gelman no puede evadir la mediación de los signos, hay un intento por alcanzar ese estado de pura potencia de significar del lenguaje, descrito por Agamben, de trabajar desde el lenguaje como mediación inmediata. Y esto a partir de ese fragmentarse y apostrofarse en y desde el hijo y desde una violencia del lenguaje como potencia contraria a la violencia militar del golpe (entendida la palabra también en su carácter metonímico, golpe de estado y tortura), un fragmentarse y apostrofarse que no pueden reducirse a una desaparición del gesto de autor ni tampoco a una alteridad completamente otra. De hecho, la alteridad del hijo es, si me permite el término, una alteridad familiar.

Así, en el poema “XII” encontramos esta manifestación de la violencia como resistencia que remite a lo visto en otras secciones en relación a los compañeros de lucha muertos pero cuya ilegibilidad es mayor:

día que soy fuera de mí/disparos
de la verdad hundiéndome la frente/
carita que eras/ ¿ahora disparás?/
¿me sacás del pedazo que lloranto?/

(...)

¿Revolución que andás por los reveses?/

¿herida/ bella/ lastimada como

perrada dura que crecés/ lunás/

sobre derrotas/ lástimas/errores?/

¿pensativa de vos?/ ¿en goce?/ ¿en duele? (143)

La referencia a la violencia y a la Revolución, única palabra con mayúsculas en el poema, subrayan esa resistencia del yo a la violencia militar, a la imposición de un sentido saturado sobre la figura problemática del desaparecido que de hecho cuestiona por su propio estatuto toda posibilidad clara de sentido. Esa Revolución que se sugiere anda por los reveses no solo alude a posibles traspies o discrepancia internas del proceso revolucionario. También alude a la necesidad de presentarse como yo, como poeta padre de un desaparecido. Y esto desde el revés de un lenguaje que al mismo tiempo dé cuenta de la peculiar situación del hijo desaparecido (de la violencia infligida sobre él) y también dispare, saque al yo del pedazo que “lloranta”, que “luna” la lástima, la derrota, los errores. De allí que el yo de Gelman rara vez afirme de modo tajante y prefiera o bien la pregunta o bien la insinuación retórica. Y esto no porque la violencia de mostrarse en ese límite del lenguaje que la figura del hijo desaparecido exagera no sea asumida, no sea aceptada sino porque la insinuación funciona desde los bordes, desde ese “fuera de mí” de una verdad que no es localizable más que en su mostrarse, un mostrarse que es, para Nancy, un mostrarse violento, una irrupción. Además, hay un intento por matizar la herida, no con el fin de atenuar o perdonar la violencia militar sino para disputarle la herida como lugar desde la cual

pensar al hijo y pensarse, desde el cual rearticular derrotas y penas y evitar que ya no el cuerpo, que ya no la vida, sino la memoria sea cerrada y usurpada por esa violencia detenida en sí misma.

Esta búsqueda y esta presentación del yo y de su enunciación como resistentes no implica que no haya dolor o que la tarea de evitar la violencia para alcanzar esa potencialidad, violenta a su modo, del lenguaje y de la enunciación sea tarea sencilla.¹⁶⁸ Por ejemplo, en el poema VII encontramos un lastimoso

deshijándote mucho/ deshijándome/
buscándote por tu suavera/
paso mi padre solo de vos/pasa
la voz secreta que tejés/paciente/

como desalmadura de mi estar (138)

Aquí la voz secreta que teje el hijo, su (im)posibilidad de hablar se conjuga con la terrible situación de la irrupción de la genealogía, del vínculo familiar. O en el poema “XVII”, quizás el único en el que es muy difícil apreciar, dentro de su (i)legibilidad, la resistencia del yo a la violencia sobre el hijo y sobre su enunciación como si la desolación fuese total:

no quiero otra noticia sino vos/

¹⁶⁸ Como explica Fabry en su libro sobre la escritura del duelo en Gelman en *Carta abierta*, “los poemas se presentan como una larga queja, la de un padre huérfano de un hijo del cual no puede afirmar con toda seguridad que ha muerto. Ni muerto, ni vivo, el hijo hace igualmente de su padre el habitante de un lugar incierto, el de una espera que oscila entre esperanza y desesperanza” (168). Este lugar incierto no impide sin embargo el complejo vínculo entre el yo y el otro, como escribe Derrida sobre el duelo (aunque hay que tener en cuenta que la figura del desaparecido viene a cuestionar justamente esa posibilidad): “If there is a finitude of memory, it is because there is something of the other, and of memory as a memory of the other, which comes from the other and comes back to the other. It defies any totalization (...) The truth of the mourning of the other, but of the other who always speaks in me before me, who signs in my place, the hypogram or epitaph being always of the other, and for the other. Which also means: in the place of the other” (*Memoires for Paul de Man* 29).

cualquiera otra es migajita donde
se muere de hambre la memoria (148)

Memoria que, sin embargo, como el lenguaje y el gesto de autor, sigue mostrándose, sigue buscando(se) a pesar de y desde los límites de lo que no se puede explicar, como vemos en el poema “IV”:

con la cabeza gacha ardiendo mi alma
moja un dedo en tu nombre/escrbe las
paredes de la noche con tu nombre/” (135)

donde el gesto del alma de cabeza gacha recuerda al del hueso del poema de la sección anterior que desde la muerte escribe para hacer frente a la indiferencia y para intentar reconocerse aún en la desaparición, desplegando, como indica el yo “(...) la palabra muda // donde procuro andar contra la muerte/” (poema “XX” 151).¹⁶⁹

Quisiera detenerme, para concluir, en algunos fragmentos del poema “XVIII”:

por todas las maneras del pensar
balbucean criaturas/ nadie dice
aquí pasaste con tu suave leve
corazonar/ o paz/ hablan niñando

desperseveran de morir/no vidan/
tormentan sus contrarios/cuerpan mucho/
se dolerían para desdoler/

¹⁶⁹ El tema del hueso vuelve a aparecer en *Si dulcemente* (1980) publicado para la misma fecha en un poema que se titula justamente “Pesando sus huesitos” y en el que el yo dice: “pensando sus huesitos cuando llueve/los compañeros // pisan la sombra/parten de la muerte/ // circulan en la noche sensitiva/ // oigo sus voces como rostros vivos” para concluir que nada piden para sí, sino que “esperan que empecemos otra vez”

llagan su pura vez/alma vacía/

sola de vos/hambrienta/suspendida/

vas a los tumbos por recordaciones/

pedazos del hablar/grandezas rotas/

burros violetas por tu cuadernear

en representación de la ternura/ (149)

Además de referencias a elementos que habían aparecido en los primeros poemarios, como *Violín y otras cuestiones* en cuyo poema “Niños, Corea: 1953” encontramos el cuaderno y una “dulce vaca de tres patas”, el poema sugiere un trabajo con los límites de la experiencia y el lenguaje en el pensar. Porque además de oponerse a la clausura del trabajo de la memoria y de la presencia-ausencia del hijo que la violencia del golpe intenta apropiarse en su ensañamiento, en su encerrarse en su propio gesto violento, el gesto de autor del poema también se opone a otra apropiación: la que no se contenta con un volver desaparecido al hijo sino que pretende negar su estatus como tal, es decir, la posibilidad de enunciar al desaparecido como tal en su problemática (re)presentación. En otras palabras, en ese “balbucean criaturas”, en ese “hablan niñando”, en ese “desperseveran de morir” o en ese dolerse “para desdoler”, lo que se subraya es un intento por enunciar, las recordaciones, los pedazos del hablar, las grandezas rotas. Fragmentos que en un nivel podrían señalar la violencia padecida por la violencia del golpe pero que en su resistirse a esa violencia en verdad apuntan a mostrar lo que ese golpe no puede borrar, la relación entre el lenguaje y la in-fancia,¹⁷⁰ relación que no puede quedar reducida a la separación tajante y a la

¹⁷⁰ En latín *in* significa un prefijo negativo y *fans* viene de *fare*, tener el uso de la palabra, hablar.

caída en uno solo de los dos términos. Porque como indica Agamben en “Infancia e historia”: “la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia” (70). Pero este acontecimiento, que no debe entenderse como un origen fechado o considerarse como algo abstracto o puramente hipotético, no es un acontecimiento o un simple rasgo identificatorio más entre tantos. Porque, como agrega Agamben, la infancia actúa sobre el lenguaje, lo constituye y lo condiciona puesto que al existir la experiencia como límite el lenguaje no puede presentarse a sí mismo como totalidad y verdad. De hecho, “si no existiese la experiencia, si no existiese una infancia del hombre, seguramente la lengua sería un ‘juego’ (...) cuya verdad coincidiría con su uso correcto según reglas lógicas” (70). Pero al haber una infancia del hombre, “cuya expropiación es el sujeto del lenguaje, el lenguaje se plantea entonces como el lugar donde la experiencia debe volverse verdad. La instancia de la infancia como archilímite se manifiesta en el lenguaje al constituirlo como lugar de la verdad” (70). Sin embargo, la infancia ejerce otra influencia aún más decisiva al instaurar en el lenguaje la separación entre *lengua* y *discurso*, entre lengua y habla, entre lo semiótico y lo semántico.¹⁷¹ El ser humano, al tener una infancia, es decir al no ser hablante desde siempre, “escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que, para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir *yo*” (72). La infancia en este sentido introduce la discontinuidad y al hacerlo funda la historicidad del ser humano puesto que para un hombre que hubiera nacido ya con el lenguaje, es decir, que careciera de infancia “el lenguaje no sería algo preexistente de lo que debe apropiarse, y para él no habría fractura entre lengua y habla, ni devenir histórico de la lengua” (73) no habría historia posible y, probablemente, comunicación con los otros y sobre los otros.

¹⁷¹ Acá Agamben sigue a Benveniste.

Lo que los poemas de *Carta abierta* ponen en juego es un gesto de autor que se define y muestra en su apostrofarse al hijo desaparecido desde una violencia de la enunciación, del lenguaje, que se opone a la violencia del golpe que afecta los cuerpos, las relaciones filiales, y que pretende borrar tanto el gesto de subjetividad del yo en el lenguaje como su infancia, como su experiencia, instancias que en su relación son capaces de dar cuenta de la problemática presencia-ausente o ausencia-presente del hijo desaparecido y del gesto de autor del yo.

En los poemas de *Carta abierta*, entonces, el gesto de autor se presenta a partir de un doble movimiento de transgresión. Por un lado, se (des)figura a partir de un apostrofar constantemente al hijo desaparecido, sale de sí hacia la otredad del hijo (que en los poemas de *Comentarios* será un salir hacia la patria como lugar de enunciación potencial y en *Carta a mi madre* un darse a luz en ella, problematizando la genealogía); por el otro, y en estrecho vínculo con el movimiento anterior, el yo debe dar cuenta de la violencia padecida por el hijo y por su propia enunciación asumida con y desde el hijo. Y esto para insistir en mostrarse y mostrar al hijo en un lenguaje que, como el golpe de la violencia que describe Nancy, no se sobresature, no se imponga como única posibilidad, no triunfe sobre el mostrarse del arte. De allí entonces la compleja tarea de asumir su enunciación: la potencialidad de la mediación inmediata o del exceso visual irrumpe contra la posibilidad de un relato que clausure la desaparición del hijo, esto es, el poder pensar y mostrar la desaparición del hijo y no necesariamente su muerte. Y también irrumpe contra la propia trama de biografemas que lo definían, incluida la de las traducciones donde la perduración del propio gesto de autor era, como vimos, más visible de lo que a primera vista se suponía. De hecho, la única referencia explícita a un biografema en todo *Carta abierta* es la del gelmaneo, la del juaneo, ya analizado. Gelmaneo que indica la transformación del propio gesto en una acción dinámica, nunca cerrada, como tampoco pueden

clausurarse la ternura del hijo, su recuerdo-presencia, su estatuto de desaparecido ni la relación padre-hijo como una experiencia de la infancia o como una in-fancia de la palabra y del yo. Este gelmanear, si bien siempre asociado con las rupturas de un relato estable de su propia figura, lleva aquí su gesto hacia un extremo todavía mayor (los poemas son mucho más radicales e ilegibles en su semántica y en su sintaxis) puesto que al padecer la violencia de la desaparición, el corte abrupto de la violencia que pretende sobresaturar(se) y apropiarse la potencialidad del lenguaje, debe mostrarse desde una violencia sobre el propio lenguaje y sobre su propia enunciación, para que en ese apostofrar al hijo desaparecido, las palabras contrarresten la violencia del golpe militar y eviten, al mismo tiempo, hacer del exceso sobresaturado en sí, recogido en sí, un trauma del que nada se puede decir. En otras palabras, en un contexto de violencia sobre el yo (que los poemas muestran) el yo debe ampliar los alcances de lo dicho y lo decible, y volverlos y volverse más ilegibles frente a la marca de la violencia militar y como forma de (re)presentar, aunque siempre de modo parcial, al hijo. De ese modo impide la clausura, tanto de la presencia-ausente (o ausencia-presente) del hijo desaparecido como de su propia enunciación, sin lugar a dudas atravesada por el dolor pero también por un negarse a ceder la in-fancia de su lenguaje y de la relación padre-hijo que lo identifican como sujeto y autor.

Como se ha visto a lo largo del capítulo, el proceso de autofiguración de Gelman ya presenta desde los primeros libros varias contradicciones y tensiones internas a cada una de las dos (i)legibilidades que cruzan la figura del autor. En la primera sección estas tensiones se dan a partir del uso simultáneo de las figuras “Juan” y “juan” y de la tensión entre un yo que quiere dar cuenta de la realidad social y política de los otros sin por eso dejar de subrayar su singularidad y sin anticipar efectos poéticos e ideológicos que clausuren la potencialidad del lenguaje. Estas

tensiones, sin embargo, se resuelven en favor de “Juan” y de su “gelmanear” como marca distintiva entramada en diversos biografemas que resisten la violencia militar y que afianzan al yo en tanto poeta.

En la segunda sección, en cambio, vimos cómo este “gelmanear” se proyecta en otros poetas “traducidos” o “desaparecidos” que producen en el lenguaje un efecto de extrañamiento y en el yo cierto autoextrañamiento. No obstante, este trabajo con la alteridad no elimina las marcas de ese “gelmanear” en los otros, aunque da cuenta de los límites de la propia enunciación cuando se trata de dar cuenta de hechos violentos como la detención-desaparición de personas.

Esto deriva en un trabajo complejo que, como vimos en la última sección, se produce alrededor de un texto desgarrador como *Carta abierta* en el cual el “gelmanear” ya no es tan legible ni forma parte de una trama de biografemas más amplia, sino que debe presentarse desde y en la violencia que el lenguaje opone a la violencia militar, y que ensancha los límites de la enunciación para presentar su potencialidad aún cuando parezca fragmentarla o eliminarla.

6.0 CONCLUSIONES

Este trabajo permitió, por un lado, delimitar y tensionar dos modalidades, dos (i)legibilidades que conforman la figura de autor desde un marco de reflexión estético-filosófico más amplio. En dicho marco, nociones como las de trama y entramado, biografemas y efectos de sujeto se vinculan y encuentran sus límites y sus potencialidades en la capacidad de la imagen y del lenguaje lírico para presentar subjetividades y figuras del yo poeta que exceden la narración del sí mismo-como-otro sin por eso eliminar la posibilidad de un yo que enuncia y se presenta desde un exceso visual (o visualidad del exceso) y desde la pura potencia de significar que la mediación inmediata de la lírica y la imagen reclaman y subrayan con insistencia.

Por otra parte, el análisis del corpus elegido permitió apreciar diferentes vaivenes y matices en los procesos de autofiguración propios de Borges, Gelman y Fernández Moreno pero también establecer algunas similitudes y diferencias entre los proyectos, similitudes y diferencias que me gustaría subrayar a modo de cierre.

De este modo, las primeras secciones de cada capítulo se centraron en la necesidad de entender los biografemas como elementos que potencian una trama, esto es, una concordancia discordante que, pese a las contradicciones internas a nivel de la figura presentada en los enunciados, se produce desde una enunciación asumida con cierta seguridad. Los gestos de autor que analicé en esta primera parte presentan un recorrido ambivalente pero destacan la autofiguración practicada dentro de los límites de un yo que, pese a las oscilaciones, es aún

reconocible como sujeto dinámico y en construcción. No se trata aún del exceso en el gesto del autor o de las figuraciones en las que algunos de los biografemas y manifestaciones destacadas en esta sección se proyectan en “otros” entendidos al mismo tiempo como prolongación del sí mismo y como límite de esa proyección.

En este sentido, y dentro de la dimensión *ídem* de la identidad descrita por Ricœur, esto es, del *sí mismo* que padece cambios pero que aún es reconocible en su “sameness”, las figuras de autor analizadas aquí garantizan la posibilidad de una identificación subjetiva al marcar la identidad frente a y por la diferencia. En otras palabras, y como se vio en el apartado teórico, para Ricœur el problema es cómo explicar que el tiempo pasa, que el *sí mismo* cambia, es decir ya es en parte otro, pero al mismo tiempo es aún reconocible como *sí mismo*. Y para ello sugiere la presencia de los otros que reconocen en el *sí mismo* esos rasgos (físicos o de ciertos hábitos de personalidad adquiridos) que perduran y en cierto modo acentúan su mismidad. Lo que se desprende de las reflexiones de Ricœur es que esa mismidad implica la diferencia para constituirse en tanto mismidad puesto que para hablar de “sameness”, esto es, para que lo sumamente parecido se entienda de ese modo, debe haber algo diferente que justifique el hablar de “parecido a” frente aquello que no lo es.

En Borges, tanto el deseoso defensor de su práctica así como el resignado que la cuestiona, funcionan en un primer nivel como aquello que garantiza y posibilita el parecido al marcar la diferencia con su contraparte. Si el yo Borges deseoso de explorar otras vidas, de transmitirlo mediante su práctica escrituraria y de asentarse en la misma, puede aparecer en más de un poema como “parecido a”, esto es, como un *sí mismo* cuyas características son justamente jugar con el deseo de otras vidas, transmitir ese deseo mediante la práctica escrituraria y asentarse como yo al aceptar dicha práctica, es porque el yo resignado lo reconoce como tal en la

diferencia que necesariamente se establece al hablar de “parecido a”, de “sameness”. Y lo mismo acontece a la inversa con la figura del resignado y con las proyecciones sobre Buenos Aires y sus evocaciones. Borges no se contenta entonces con trabajar los rasgos que identifican a una sola figura en diversos poemas y a través del paso del tiempo, sino que une dichos rasgos con otros en apariencia opuestos (y que producen otra figura) sin la cual ninguna de las dos podría ser identificada como un *sí mismo*, como deja en claro uno de sus títulos más destacados: *El otro, el mismo*. Pero aun al hacerlo, esa otredad es todavía funcional a una imagen del yo bastante seguro de su estatuto de autor y de los lugares desde los cuales dar cuenta de su autoridad sobre su práctica.

En el caso de Gelman, también encontramos ciertas ambigüedades en lo que a la tensión “juan” y “Juan” se refiere pero a ellas se agrega el problema de cómo conservar la singularidad del yo y afianzar su marca de autor sin dejar de representar al mismo tiempo a aquellos/as que la indiferencia social no canta. Y si esto es un problema no lo es tanto porque la autofiguración de Gelman en los primeros poemarios no pueda usar un lenguaje común y sencillo, cosa que por lo demás hace; de lo que se trata es de que a la par que la irrupción de “juan” en “Juan” acerca al yo al hombre “común” y no poeta, obliga a “Juan” a anticipar efectos de su propia escritura (y por ende de su propia autofiguración) que terminan por limitar el gesto de autor o de encerrarlo en un deber ser que ya es, en vez de subrayar y ensanchar su potencialidad identitaria y la singularidad de su palabra. Esto, sin embargo, se modifica y se aprecia más claramente a partir de *Cólera buey* donde el gesto de autor se presenta como un “gelmanear” ya asumido aunque no por eso cerrado. Las tensiones pasarán a darse en el seno de la relación entre el canto y la ternura como resistencia frente a la violencia pero también como biografemas que dan cuenta de la

singularidad sin anticipar lo social, algo bastante diferente a Borges donde no hay una autofiguración practicada desde cierta resistencia a la violencia política.

En el caso de Fernández Moreno, la autofiguración entramada se produce a partir de la relación con los lugares tal como vimos acontece en Borges con Buenos Aires. Sin embargo, aquí no se trata de la diferencia en el estatuto de Buenos Aires frente al yo como marca de autoridad sobre la propia práctica, sino más bien de un constante oscilar entre el lugar público y el lugar íntimo. Oscilación que se resuelve (aunque nunca de modo estático y definitivo) en la conformación de un espacio de autor en constante tránsito aunque no carente de singularidad. En este punto Fernández Moreno se acerca a Gelman en lo concerniente al problema de cómo mantener la singularidad en el afán de dar cuenta de ciertas realidades sociales. Como acontece con el “gelmanear”, el gesto de Fernández Moreno, si bien mucho más preocupado por la relación lugar/espacio, se produce a partir del movimiento constante. Movimiento que, pese a su intensidad y sus eventuales perturbaciones, no es por eso menos narrable desde un *sí mismo* que, como la singularidad destacada por Nancy, no desea subsumirse a un común prearticulado o a cierta trascendencia.

Vale aclarar que el gesto de autor, como señala Agamben, supone siempre un exceso, una apertura. Y algo similar ocurre con el *sí mismo* de la dimensión *idem* de la Ricœur que es transitorio puesto que se trata de *un* lugar de sujeto y no de *el* lugar de sujeto, como sugiere Robin. De hecho, Ricœur, como hemos visto, agrega otro nivel de lectura en su definición del *sí mismo*. Además de la dimensión *idem*, lo parecido a, que se mantiene aun con el paso del tiempo, tenemos la dimensión *ipse* que según el filósofo francés “quiere decir propio (en alemán: *eigen*; en inglés: *proper*) y su opuesto no es «diferente», sino otro, extraño” (“La identidad narrativa” 216, cursivas en el original). Esta dimensión *ipse*, es en Ricœur asociada con cierta

self-constancy también vinculada con la presencia de un Otro que el filósofo francés identifica con una cierta voz de la conciencia y con ciertos principios éticos. En el apartado teórico propuse que ese Otro de la dimensión *ipse* está vinculado con las diferencias entre el ámbito de la enunciación y el enunciado por una parte, y del gesto del autor como aquella tensión entre aquello comunicable mediante el gesto y aquello fuera que lo excede. En los tres poetas eso está presente en los cruces y tensiones que se producen en la proyección de la concordancia discordante de los biografemas en el retrato de los otros y en aquellos momentos en los que la propia práctica poética ya no parece poder representar(se) y sobre la que hay que volver sin que eso implique un retorno a los postulados de la nadería de la personalidad (para citar a Borges) ni tampoco una afirmación tajante, unilateral y constante de la personalidad o de la poesía como acción política/social como acontece en Gelman y Fernández Moreno.

El tema de la proyección de los biografemas en los otros, el figurarse otramemente, es el eje de la segunda sección de cada capítulo. En este caso, Gelman se distingue de los otros dos poetas al pensarse como autor desde la traducción de su gesto, desde la proyección de su gesto en otros yo y otras lenguas “traducidas”, y en la relación de su gesto de autor con la de poetas “supuestamente” desaparecidos. Ese extrañar la lengua produce un autoextrañamiento del gesto de autor que, sin embargo, no invisibiliza la presencia del sí mismo en el otro ni hace de la otredad un fundamento metafísico insuperable. En el caso de Borges, las proyecciones en otros, ficticios o reales, no pueden leerse, como pretende Molloy, exclusivamente como un consuelo sino más bien como una inquietud. En otras palabras, si Borges se proyecta en los otros, dicha proyección trata al mismo tiempo de conjurar, mediante múltiples ficcionalizaciones, lo otro que hay de otro en esos otros yo, incluso trata de articular desde su figura su propia muerte, como señala Premat, pero también la muerte ajena como vimos con el poema sobre Gracián. En este

sentido, la figura Borges, pese a ser la que más insiste con proyectarse fuera de sí, es también la que mayor control ejerce a esas proyecciones quizás porque percibe en esa dinámica el problema de los límites que todo lenguaje impone a la representación de la subjetividad. Si Borges y Gelman se proyectan en otros bastante más alejados, el gesto de autor de Fernández Moreno se centra de modo casi constante en las reflexiones sobre la figura paterna a la cual desplaza solamente aceptando un lugar inestable de enunciación y su condición de muerto frente al padre.

Este lugar inestable es también trabajado desde la reflexión sobre el tiempo y sobre la ironía en la sección final del capítulo en la que, como vimos, el gesto de autor ya no se entrama en biografemas familiares sino que se muestra en los límites potenciales de la propia enunciación frente al avasallamiento del tiempo. Algo similar acontece en Borges, quien parece hacer de la negatividad de las palabras, del reverso de las cosas que no se pueden decir o pensar, un exceso potencial que vuelve mucho más presente la enunciación como instancia productiva en y desde sus límites. Y si bien Gelman coincide con Borges y Fernández Moreno en ese punto, su gesto de autor no entramado es quizás el más radical, el más lírico y el menos legible desde la trama de biografemas. Y esto no porque en *Carta abierta* no encontremos biografemas (de hecho el libro se centra en el hijo detenido-desaparecido) sino porque Gelman no se contenta únicamente con reflexionar sobre los límites de la enunciación y del lenguaje para hacer de esa reflexión su marca. Por el contrario, inventa palabras, corta los versos con barras y encabalgamientos muchos más radicales que llevan el lenguaje a mostrar, aunque no sea más que parcialmente, aquel exceso que Agamben señala como propio del gesto de autor. En otras palabras, Borges y Fernández Moreno parecen más cercanos a tematizar la imposibilidad del lenguaje para decir la realidad y muestran su gesto de autor no entramado precisamente en esa tematización. Gelman, en cambio, cuestiona la posibilidad de tematizar esa imposibilidad y la muestra más

“abiertamente” en la forma en la que configura los poemas y en la radicalidad de un sujeto lírico que apostrofa al hijo detenido-desaparecido para ensanchar los alcances de su gesto en aquello que puede mostrarse solo desde los límites no presuponibles del lenguaje.

Si todo trabajo de análisis literario empieza con una lectura atenta de los textos y con varias preguntas sobre los mismos, quisiera concluir por señalar que esta tesis no pretende agotar ni las reflexiones sobre la figura del autor, ni del lenguaje en tanto capaz de dar cuenta de la realidad y de la subjetividad del yo, ni de los alcances que el gesto de autor tiene en la poesía de Borges, Fernández Moreno y Gelman. Por el contrario, lo que me propuse fue ensanchar las ideas teóricas en torno al autor para mostrar que dicho concepto, y los gestos que se producen en los diversos textos alrededor de este concepto, adquieren una significación y una productividad estético-filosófica mayores si se piensan desde el cruce de las dos (i)legibilidades señaladas y a partir de una concepción del sujeto y del lenguaje que no queden restringidas ni a una coherencia trascendental metafísica ni a un nihilismo que insiste en regodearse con mostrar los límites como inoperantes. Por supuesto que hay otras maneras de entender al autor y quedan por realizarse estudios que analicen dicha figura en el ámbito de las entrevistas u otros paratextos que excedan el territorio de los poemas particulares. Asimismo, y esto queda para un proyecto futuro personal, sería importante ver si este trabajo desde y sobre los límites del lenguaje y la (im)potencialidad permite la existencia de momentos de resistencia social y política determinadas, de biografemas y efectos sujetos grupales que además de resaltar la presencia del yo poeta y de su enunciación se amplíen en voces colectivas.

Para terminar, vale decir que la creencia en la decibilidad de las palabras del poema de Irene Gruss que encabeza esta tesis no debe leerse solamente como un rechazo a lo que las palabras son, si por eso se entiende un rechazo a su carácter de cosas y a las cosas a las que

refieren, sino más bien como la posibilidad, la única como sugiere Agamben, que el ser humano tiene para generar comunidad y aun, sin dejar de mentirse a uno mismo, alcanzar la verdad aunque no sea más que en su mostración dinámica, en su presencia elusiva, en su retraerse.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”. *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*. Lilian Uribe (ed.). Montevideo: Vintén, 1995. 23-38.
- Agamben, Giorgio. “The Author as Gesture.” *Profanations*. New York: Zone, 2007.
- . “La cosa misma”. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavio Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006.
- . “Idea del dictado”. *Idea de la prosa*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- . “El lenguaje y la muerte. Séptima jornada”. *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco Libros, 1999.
- . “La idea del lenguaje”. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavio Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . “Idea de la prosa”. *Idea de la prosa*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- . *Infancia e historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . “Pardes. La escritura de la potencia”. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavio Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . “Pascoli and the Thought of the Voice.” *The End of the Poem: Studies in Poetics*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- . *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Almeida, Iván. “Borges. Arte Poética. 1960”. *Variaciones Borges* 35 (2013): 5-31.

- Alonso Estenoz, Alfredo. *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*. Madrid: Verbum, 2013.
- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Apter, Emily. "Translation with no original". Eds. Berman, Sandra and Michael Wood. *Nation, Language and the Ethics of Translation*. New Jersey: Princeton University Press, 2005. 159-174.
- Arfuch, Leonor. *Crítica cultural. Entre política y poética*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- . *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- . "Palabras rechazadas. Borges y la tachadura". *Revista Iberoamericana* LXXX 246 (2014):81-94.
- . "The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's 'El Aleph.'" *Variaciones Borges* 33 (2012): 1-20.
- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- . *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Richard Miller. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- Benington, Geoffrey y Derrida, Jacques. *Jacques Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. Vol I. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 2 Vol.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2004.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Blanco, Mariela. *El ángel y la mosca. Las poéticas de César Fernández Moreno, Joaquín Gianuzzi y Alfredo Veiravé*. Mar del Plata: Eudem, 2011.
- Bloom, Harold. *Poesía y represión*. Trad. Carlos Gamberro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

- Boccanera, Jorge. "Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman". *Acercamientos a Juan Gelman*. Ed. José Brú. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000. 33-53.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Alberto Casares, n.d. 1923.
- . *El hacedor*. Buenos Aires: Planeta, 2001.
- . "La nadería de la personalidad". *Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1999.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984.
- Bueno, Mónica. "Los tonos de la ciudad. Poesía y vanguardia". *Variaciones Borges* 35 (2013): 111-42.
- Burke, Seán. *The Death and Return of the Author*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.
- Bushell, Sally. *Text as Process*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2009.
- Cajero Vazquez, Antonio. "Estudio y edicion critica de Fervor de Buenos Aires". Disertación. El Colegio de Mexico, 2007.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Chiesa, Lorenzo. *Subjectivity and Otherness. A Philosophical Reading of Lacan*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Cresswell, Tim. *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Culler, Jonathan. "Apostrophe." *Diacritics* 7.4 (1977): 59-69.
- . "Comparing poetry: 2001 ACLA Presidential Press." *Comparative Literature* 53.3 (2001): vii-xviii.
- . *La poética estructuralista El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*.

- Barcelona: Anagrama, 1978.
- Dalmaroni, Miguel. "Madres e HIJOS en la poesía de Juan Gelman". Pérez López, María Ángeles. (ed.). *Juan Gelman: poesía y coraje*. Madrid: La página, 2005. 69-86.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- . *Memoires for Paul de Man*. Trad. Cecile Lindsay, Jonathan Culler y Eduardo Cadava. New York: Columbia UP, 1986.
- . "Des tours de Babel". *Psyche. Inventions of the Other*. Trad. Joseph Graham. Stanford: Stanford UP, 2007. 191-225.
- . "What is a 'Relevant' Translation?". Trad. Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . *Confronting Images*. Trad. John Goodman. University Park: Pennsylvania State UP, 2005.
- Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Duchesne-Winter, Juan. *Comunismo literario y teorías deseantes. Inscripciones latinoamericanas*. La Paz: Plural, 2009.
- Egan, Susanna. *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.
- Eagleton, Terry. *How to Read a Poem*. London: Blackwell, 2007.
- Eakin, Paul. *How our Lives Become Stories. Making selves*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Epple, Juan Armando. "La palabra como acción poética en Juan Gelman". *Juan Gelman: poesía y coraje*. Pérez López, María Ángeles. (ed.). Madrid: La página, 2005. 87-97.
- Ette, Ottmar. "Mobile mappings y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo". *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Ed. Julio Ortega. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

- Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. New York: Rodopi, 2008.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a Fernández Moreno*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- . *Obra poética*. Ed. Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Perfil, 1999. 2 Vol.
- . *¿Poetizar o politizar?* Buenos Aires: Losada, 1973.
- Fonderbrider, Jorge. “Intentar comprender”. Fernández Moreno, César. *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, 1999. 2 Vol. IX-XXXI.
- . “Treinta años de poesía argentina” *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Ed. Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. 7-43.
- Fondebrider, Jorge, (ed.). *Una antología de la poesía argentina (1970-2008)*. Santiago de Chile: Lom, 2008.
- Foucault, Michel. “What is an author?” Tran. Donald Bouchard and Sherry Simon. Ed. Seán Burke. *Autorship. From Plato to the Postmodern*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995.
- Galende, Federico. *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata, 2012.
- García, Carlos. *El joven Borges, poeta (1919-1930)*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- García Helder, Daniel. “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano.” Noé Jitrik (dir). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 213-34.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. París: Seuil, 2008.
- Gatti, Gabriel. “Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)”. *Confines* 2.4 (2006): 27-38.
- Gelman, Juan. *Gotán*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- . *Interrupciones I*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- . *Interrupciones II*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- . *Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 2 Vol.
- Genette, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

- Giordano, Alberto. "La resistencia a la ironía". *Variaciones Borges* 40 (2015): 99-113.
- Girondo, Oliverio. *Obra completa: edición crítica*. Ed. Raúl Antelo. Madrid: ALLCA XX Ediciones Unesco (Colección Archivos), 1999.
- Goodwin, James. *Autobiography. The Self Made Text*. New York: Twayne Publisher, 1993.
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 3-27.
- Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- . *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Iriarte, Ignacio. "Lacan y el Barroco". *Escritura e imagen* 9 (2013): 271-92.
- Kamenszain, Tamara. "Testimoniar sin metáfora". Ed. Jorge Fondebrider. *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- . "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. 99-105.
- . *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Lefere, Robin. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2006.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Lessing, Gotthold. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. Enrique Palau. Madrid: Orbis, 1985.
- Linares, Gabriel. "Borges y Quevedo. Conversación con los difuntos". Ed. Rafael Olea Franco. *In memoriam: Jorge Luis Borges*. México D. F: El Colegio de México, 2008.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale UP, 1979.
- . "Autobiography as De-Facement". *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP,

1984.

Mercado, Sarli. *Cartografías del destierro*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

Mills-Courts, Karen. *Poetry as Epitaph*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1990.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

—. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

—. “Cita y autfiguración en la obra de Borges”. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

—. “Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

Monteleone, Jorge. “Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones filiales”. *Inti. Revista de literatura hispánica* 52-53 (2001): 129-148.

Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Trad. Jeff Fort. New York: Fordham UP, 2005.

Olney, James. “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction.” *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 3-27.

Ortega, Julio. “Nota sobre Fernández Moreno”. *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa: 1971. 245-51.

Pellicer, Rosa. “Borges, lector de Gracián: ‘Laberintos, retruécanos, emblemas’” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 29-30 (2001).

Pérez López, María Ángeles. “Notas a unas notas. (Paradoja y poesía en Juan Gelman)”. Pérez López, María Ángeles. (ed.). *Juan Gelman: poesía y coraje*. Madrid: La página, 2005. 57-68.

Pezzoni, Enrique. “*Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*”. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. 79-110.

Pitetta, Adriana. “Pedagogías grises. Sujetos, militancias y sadismos en el Cono Sur de la segunda mitad del siglo XX”. Disertación. U. of Pittsburgh, 2015.

Premat, Julio. “A impulsos de la sangre germánica: Usos y paradojas del origen”. *Variaciones Borges* 39 (2015): 23-49.

- . *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: La fabrique, 2008.
- Rest, Jaime. *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Ricoeur, Paul. “La identidad narrativa”. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . “Life in Quest of Narrative” *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. Ed. David Wood. New York: Routledge, 1991.
- . *Oneself as Another*. Chicago: Chicago UP, 1992.
- Robin, Regine “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Ed. Leonor Arfuch. Buenos Aires: Prometeo, 43-56.
- Romano, Eduardo. “Teoría y prácticas poéticas en César Fernández Moreno”. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Romero, Julia. “Juan Gelman, otredades: contra las fabulaciones del mundo, exilio, traducción”. *Acercamientos a Juan Gelman*. Ed. José Brú. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000. 15-33.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Scarano, Tommaso, y Manuela Sassi. *Concordanze per lemma dell'opera in versi di J. L. Borges*. Lucca: Mauro Baroni, 1992.
- Sillato, María del Carmen. *Juan Gelman: estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Stierle, Karlheinz. “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”. *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones El Cielo por Asalto, 1993.

- Tiberi, Olga. *Escritura/Exilio en la producción poética de Juan Gelman (una lectura derrideana)*. Rosario: UNR Editora, 2012.
- Urli, Sebastián. “‘De un yo plural y de una sola sombra’: autofiguración y retrato en *El hacedor*”. *Cuadernos LIRICO* 12 (2015).
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. New York: Routledge, 1994.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Sigo Veintiuno, 2002.
- Yurkievich, Saúl. “La violencia estremecedora de lo real”. *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*. Lilian Uribe (ed.). Montevideo: Vintén, 1995. 123-42.
- Žižek, Slavoj. *Interrogating the Real*. London: Continuum, 2005.