— ***Durmientes***
Guillermo Kuitca

Textos de profesores

La escritura y el aula

Uno de los más nobles desafíos de la docencia en escritura creativa es enseñar creando. La planta docente de la Maestría en Escritura Creativa tiene ese objetivo como un antema irrenunciable desde su origen hasta hoy.
A continuación, presentamos a los lectores y lectoras de *Aquilea* una luminosa serie de textos escritos por Ariel Dilon, Betina González, Mercedes Roffé y Gabriela Franco, profesoras y profesores formados en diferentes áreas de la escritura creativa.

Un fragmento del *Cuaderno de los vientos*

por Ariel Dilon

[entrada del 4/2/22]

El primer gesto consiste en elegir, de los que se ofrecen a nuestras ansias, el soporte que mejor se adecue, el que anticipe con más delicada paciencia y discreta precisión una materia todavía inexistente y, luego, en saber esperarla, en reconocer esa inminencia, en oírla anunciarse como uno oye tronar en una cañada la crecida del río que viene bajando.

Es el caso. Regalo de una buena amiga, el cuaderno había sido puesto en reserva, a la espera del texto que debía habitarlo: del libro al que se ofrecería como cauce, como cuerpo a encarnar.

Varias veces salió del cajón de las cosas preciadas, pero no era su momento: la escritura no lo solicitaba, solo el anhelo de dar uso al regalo, mezclado con unos afanes que es mejor dejar pasar, no confundirlos con la cosa en sí.

Y siempre ese deseo de que la escritura retenga unas potencias que de lo contrario se disiparían en la inercia de lo real.

Saber, al mismo tiempo, renunciar a la espera. No pedir necesariamente a ese caudal más de lo que resulte ser capaz de dar.

Tres condiciones necesarias: el cuaderno adecuado, el momento de la sensación verdadera, el equilibrio justo entre la ambición de escribir lo que pulsa por decirse y la “modestia” de autorizarse toda banalidad.

Este [cuaderno] aguardaba desde hacía ya... ¿seis, cinco, cuatro años?, con su cubierta elocuente en la que sendos vientos icónicos soplan desde las doce direcciones sobre una Tierra que ya se asimila, de manera esquemática y reconocible –con su América, su África y su Asia poco estilizadas–, al dibujo del globo que el hombre europeo se hallaba, hace un puñado de siglos, en vías de precisar, y que luego vio desde el espacio, cuando la especie consiguió, por un rato, desprenderse de la gravedad.

Tal sería mi ejercicio: desprenderme de la gravedad, aquí y ahora, por la palabra, en la palabra. Y ver si eso es bueno, quizás.

Había sido un regalo de la *luciole*, que ha cesado de enviarme sus destellos intermitentes desde algún lugar de Francia. Algún malentendido que un día aclararemos, espero, debido a un secreto que intenté guardar de ella, no contra ella, o tal vez por la simple interposición del tiempo. Pero ese obsequio, entre otros gestos, la convierten en una amiga de mi escritura, la amiga de esa potencialidad que un día –ella lo habrá adivinado– podría venir a hacer cuerpo de letra, cuerpo de viento a través de la huella de tinta sobre estas páginas.

Es un cuaderno no como los míos, porque es de hojas rayadas. Y en esa su excepcionalidad, su limitación, deposito ciertas esperanzas. Una *contrainte*, para mi letra endemoniadamente desprolija, bajo la trabazón que mi mano suele encontrar en el fluir de sus movimientos –¿en el fluir de la consciencia que la mueve?–, esta obligación de atenerme a la línea.

Y tan pronto como empecé a escribir, unos bichitos mínimos, negros, sin filiación aparente, empezaron a caminar por mi mesa.

Lo ominoso, siempre, en la representación que nos hacemos de los insectos.

Meramente era lo desconocido que se trepaba con sus muchas patas a la ilusión de contarlo todo, o al menos ese algo del todo que "importara".

Con los diminutos guiños de sus andurriales apresurados y aparentemente inofensivos casi me disuadieron de escribir.

Los maté a todos, uno por uno, seamos honestos.

Iba a escribir: por una vez.

¿Seamos honestos por una vez?

Me gustaría que en estos apuntes de viento quede constancia de lo que me pasa con lo que escribo: también con lo que no escribo, con lo que no termino, con lo que no publico.

Y al mismo tiempo, me gustaría mucho que esta escritura sirva para exorcizar una nostalgia, un *regret* por la otra escritura, por una que me tiene en cierto modo atado, esa por la que sufro. Ya sea que me ayude a "terminarla" o a "terminar con ella". *À m'en franquer* (seamos honestos, una vez más).

Algo de lo que me gustaría mucho dejar huella aquí: la marca de la escritura en este cuerpo.

Cómo la cercanía de los cuerpos todavía nos enamora, me enamora.

El pie para pensar a qué cosa exactamente llamo cuerpo.

Porque llamo cuerpo a la vez al cruce de las miradas, a las muchas afectaciones y afectos que la presencia del otro produce en nosotros (que presumiblemente nuestra presencia produce

también en los otros, de manera tal que nuestro cuerpo se completa en ellos y acaso no se verifica sino en ellos).

Una teoría del cuerpo ampliado, tal como este cuaderno da cuerpo a una escritura que es y no es yo mismo, que trasciende los límites de mi espacio físico pero que sin duda es una emanación de ese cuerpo que soy, el modo en que ese cuerpo habita y es habitado por su propio tiempo de existencia.

Esta tarde en la óptica.

Recibir de mis manos la receta y hasta desplegar ante mí las opciones de armazones para unos lentes habría podido ser, con todo, el trabajo de una computadora o de uno de esos robotitos que están a la orden del día: solo números y opciones: 2.50, 2.75, multifocal, campo, convexidad, armazones compatibles.

La muchacha, Mayra, tenía una participación compenetradamente corporal, intensamente acogedora, en la búsqueda de esa extensión futura de mis ojos, de mi cuerpo.

No era hermosa, pero había un deleite en ese conocimiento que entablamos, en responder a sus preguntas, a su sondeo, en dar a entender, con las respuestas, cierta forma de ver –o de querer ver– el mundo, de estar físicamente en él; y ella, con sus preguntas y repreguntas, con su ostensible comprensión y apreciación de las respuestas, daba a conocer sus propias formas de mirar –aunque más no fuera– esas formas en que los otros (sin ir más lejos yo, que ya es algo) miran el mundo.

Esto se relacionaba de alguna manera con el modo en que, a medida que yo me iba poniendo y sacando los anteojos que ella

me tendía y me presentaba con unas pocas palabras –las palabras que brotaban de su cuerpo, que eran su cuerpo en el aire entre los dos–, nuestros cuerpos ejecutaban una especie de coreografía del intercambio, con pequeños movimientos que esbozaban una cierta regularidad.

Y llegó el momento más conmovedor: cuando me hizo sentar frente a ella, se inclinó para estar a mi altura, me tendió el par de anteojos que, al cabo de las anteriores maniobras, yo había elegido, y me indicó ponérmelos y mirar, con ellos, fijamente, su entrecejo... y entonces, con una fibra indeleble, a través del campo de mi mirada autorizada por este mismo expediente a espiar profundamente el centro del tráfico introspectivo y expresivo de su rostro, ella tendió su brazo y su mano hacia mis ojos, y dibujó sendos puntos en las lentes de los anteojos: había localizado el *punctum* de mi mirada.

Se alejó un poco, para verificarlo, como se aleja el pintor del cuadro para constatar los efectos de la última pincelada. Yo miraba su entrecejo, pero dentro de mi campo visual estaban sus ojos, que miraban con fijeza y humano interés los míos, a través de los puntos que había trazado, para constatar, de esa mirada mía, la trayectoria verdadera.

Nuestros cuerpos nunca se tocaron, pero aquel ballet comprometió tantos de nuestros órganos, miembros y sentidos –ojos, oídos, brazos y manos– y nuestro entero sistema nervioso afinado en un momento de precisión que rayaba, de su parte, el virtuosismo, que sería idiota pensar que aquel no fue más que un acto profesional. Simplemente, en todo acto humano, por profesional que sea, hay una intervención total del cuerpo. Nuestras redes

neuronales entraron, sin tocarse, en interacción y estuvimos, por así decir, cada uno en el halo del otro.

Y he aquí mi teoría provisional del cuerpo, una teoría del cuerpo ampliado.

Ya algo de esto pensaba cuando escribí mi ensayito sobre la traducción. La lengua, órgano del cuerpo, que hacía de la lengua (escrita, hablada, pensada) una continuación y manifestación corporal, una emanación o halo que, depositado en prótesis (libros, pantallas, etc.), solo reencarna en el cuerpo del otro en el instante de la escucha y de la lectura.

Bello, conmovedor ballet con la muchacha de la óptica, entregada a la pasión de mirar, al amor de la visión. Inolvidable y efímera danza. Un modo del enamoramiento. No era hermosa, Mayra, pero qué bella era en su modo de sostenerse en el contacto perfecto de los halos.

Yo qué sé lo que piensa sobre esto o aquello, las cosas del mundo. No me importaría no volver a verla nunca. No tengo, por así decir, deseos de ella, más bien una gratitud. La veré sin duda una vez más cuando retire mis lentes y querría hacerla feliz con la confirmación de que ha mirado bien, de que ha encontrado las prótesis exactas para extender la duración vital y el halo perceptivo de mis ojos, de que nuestra danza ha hecho nuevo cuerpo en esos dos confines cristalinos, redondeados, transparentes que ha de entregarme.

Qué entrañable me fue, toda ella, mientras nos encontrábamos cuerpo a cuerpo, *eye on eye*, halo con halo.

Cuántos de estos vitalísimos intercambios con extraños y conocidos nos ocurren a diario, todo el tiempo, sin que nos demos cuenta siquiera.

Y qué estúpido me parece que a lo largo de la historia humana haya ocurrido, y ocurra todavía, que se llegue a creer que podrían regularse las miradas, que de veras podrían legislarse las distancias, que podría controlarse el contacto íntimo, intangible, involuntario de los cuerpos. Imposible: vivimos inextricablemente enredados, nuestro mundo mismo, en gran medida, es emanación del cuerpo de los otros.

Notas sobre crítica y creación

por Betina González

Es el año 1961 y Joan Didion está muy enojada. Me la imagino sentada frente a su escritorio, fumando y tecleando. Tiene veintisiete años. Escribe para Vogue y otras revistas. En este caso, tiene la tarea de reseñar para *The National Review* una novela de un autor que todos reverencian: J. D. Salinger. Escribe Didion:

> "Hay cierto encanto arrullador en que te digan que estás en lo correcto, sobre todo si es en la prosa deslumbrante de Salinger, que te digan que tu sensibilidad a flor de piel, tu resaca de ciudad, tu propia ridiculez no es en realidad ridiculez sino una especie de noche oscura del alma; hay algo muy atractivo en que te digan que la paz o la iluminación se pueden alcanzar gracias a algo tan fácil como la tolerancia hacia los escritores de televisión o los profesores universitarios, que se puede alcanzar la calma que trae el entendimiento con solo buscar a Cristo en la mirada del chico con el que fuiste a ver un partido de fútbol.
>
> Por más brillante que sea (y lo es), por más que su ritmo y sus diálogos sean conmovedoramente perfectos (y lo son), al final *Franny y Zooey* termina siendo falsa y lo que lo hace tan falsa es la tendencia de Salinger a adular esa trivialidad esencial que anida en cada uno de sus lectores, su predilección por dar instrucciones para la vida. Lo que otorga a la novela su atractivo más potente es justamente que se trata de un libro de autoayuda: termina siendo una especie de "Pensamiento Positivo" para la clase media alta, del mismo tipo que "Duplique su energía" o "Viva sin Fatigarse" pero para gente privilegiada".

Desde que la leí por primera vez, la crítica de Didion me sorprendió por su mordacidad. También por el argumento al que recurre. No discute la belleza de la obra de Salinger —de hecho, la concede—. Descarta la novela por el mundo que pinta y al que se dirige: jóvenes ricos, hipersensibles y hermosos. Niños ricos que tienen tristeza.

Toda crítica, la más baja y la más alta, decía Oscar Wilde, es una forma de autobiografía. También fue él quien nos dejó las máximas más inteligentes sobre el crítico como artista. Wilde abogaba por un respeto a la superficie —que no es otra cosa que un respeto por el secreto de la obra—. Despreciaba a los que buscaban explicaciones fuera o dentro del texto, a quienes ejercían una especie de hermenéutica de sus autores favoritos, como si fueran divinidades a las que intentaban, sin éxito, explicar.

Claro que esos párrafos hablan más de Didion que del autor de *Franny y Zooey*. Reflejan a la joven de la costa oeste recién mudada a Nueva York, desconcertada frente a cierta juventud privilegiada que esa novela reverencia. Pero la reseña también es una toma de posición acerca de lo que hay que leer y de lo que hay que escribir, es decir, es una teoría de la ficción. Didion está pensando en una literatura política, emocionante; una que apele a toda la humanidad o que, por lo menos, no se ocupe solo de "los problemas de la gente blanca". Lo que escribe no es solo una crítica de la novela de Salinger, es un pequeño manifiesto que pronto dará sus frutos. Es más, una podría pensar que sin Salinger ella no hubiera escrito sus mejores libros, textos que en muchos sentidos cambiaron un modo de hacer narrativa basada en hechos reales. El estilo, se sabe, empieza en la mirada. O lo que sería mi única tesis firme

en estas notas: todo acto creativo es un acto crítico (algo que no necesariamente se comprueba a la inversa, aunque debería).

Wilde creía, sin embargo, en la necesidad de la crítica, siempre y cuando fuera lo más parecido a la labor de traducción. Para él, el verdadero crítico es quien puede "traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento" su impresión ante la belleza de una obra. Quiero pensar en esa idea de traducción como la pensaría hoy Anne Carson: una tarea que se parece a hacer silencio.

Entonces, ahora, otra vez: silencio, exilio, astucia.

Hubo una época en la que yo también creí en "la crítica". Quizás a causa de mi formación en EEUU, pensaba que reseñas como la de Didion eran necesarias para la literatura, que abrían el diálogo entre autores y lectores. Después de todo, algunas críticas de mis libros me habían servido. Recuerdo en especial una sobre *Arte menor* que salió en *La Gaceta* de Tucumán. Era una lectura honesta de la novela, de la que señalaba un defecto en particular con el que yo coincidí ni bien la leí. Así que, en 2013, cuando volví de Estados Unidos a Argentina sin nada, excepto dos títulos de posgrado y un optimismo criminal, no vi ningún problema en ejercer ese "oficio" (también necesitaba la plata, pero eso no es excusa). Resultó una muy mala decisión. Escribí los peores textos de mi vida. Me enojé con autores, editores, periodistas, lectores. Sobre todo, conmigo misma. Sumé estruendo a un mundo que hacía rato se venía desmoronando.

La idea de Wilde apunta a una confusión que lleva más de cien años: la crítica no son las reseñas de diarios, ni lo que produce la

academia; tampoco lo que hace el periodismo cultural. Todas esas actividades carecen de la experiencia auténtica de la comprensión, de lo que George Steiner llamaba "responsabilidad que responde".

Entre Wilde y Steiner, un siglo, el último de la literatura.

Wilde: "Antes los libros eran escritos por la gente de letras y leídos por el público; hoy son escritos por el público y leídos por nadie".

¿Si ya no existe la literatura, cómo va a existir la crítica?

Steiner: una sociedad de lo secundario, una sociedad que privilegia lo parasitario y no la presencia primaria de las obras, termina aplastada por el peso de su propia intrascendencia.

"Vivir es una invención arrancada al terror", dice Anne Dufourmantelle. ¿Vamos a resignar la literatura en ese combate?

Quizás Wilde fue uno de los últimos en ejercer la crítica como creación de un modo tan explícito. Entre nosotros, el ejemplo de Borges sigue siendo fulgurante.

En 2013 yo ya había leído *Presencias reales*, el bello libro de Steiner que argumenta en contra de toda labor parasitaria en torno al arte. ¿Lo había olvidado? Claro que no. No me había dado cuenta de que la crítica como "responsabilidad que responde" estaba oculta en otros lugares, no en el periodismo cultural.

Armas para la vida: el amor y la creación. En ambos, la imaginación reina. La ensoñación, el secreto, la palabra, también.

Por supuesto, en nuestra sociedad igual se publica muchísimo. Estamos ante una verdadera inflación de la industria editorial, que no ve ningún contrasentido en destruir libros "poco exitosos" para sacar la novedad del momento del último verano que nadie recordará. Del otro lado, también algunas "editoriales independientes" publican libros olvidables, a veces meros ejercicios de vanidad. Poco de lo que vemos en las librerías es literatura. Pero: a no alarmarse, no es un fenómeno nuevo. Leamos otra vez a Wilde (siento citarlo tanto pero es que Wilde escribió *El crítico como artista* hoy y lo publicó hace 120 años, o eso parece). "Una época sin crítica es una época en la que el arte no existe, o bien permanece inmóvil y se limita a la reproducción de tipos consagrados". A esto nos ha llevado la corrección política, el mercado, la cultura de la cancelación, una serie de fenómenos que son parte del estruendo. Se trata, no lo dudemos, de un apocalipsis de la sensibilidad.

En una sociedad donde nadie arriesga la palabra, ella deja de albergarnos.

Harto de la conspiración del estruendo, Salinger publicó su última historia en 1965. Después, se recluyó en su casa de New Hampshire y se dedicó a escribir durante diez horas por día todos los días de su vida, hasta su muerte, ocurrida en 2010. Su hija recuerda una especie de bóveda llena de manuscritos cuidadosamente clasificados según colores que indicaban cuáles eran para publicar y cuáles no. En 1974, en la última entrevista que concedió —apenas una charla telefónica— Salinger dijo: "Hay una calma maravillosa en no publicar. Me llena de paz. Editar un libro es una invasión insoportable de mi vida privada".

Escondida en la obra de Wilde hay también una teoría del secreto que a veces pasa desapercibida. Un secreto, diría Anne Dufourmantelle, jamás puede ser revelado. Al igual que la dulzura y la libertad, solo puede ser entregado, jamás puede ser extraído o forzado. La verdadera crítica —esa responsabilidad que responde— consiste en respetar el secreto en la obra.

Susan Sontag escribió muchas páginas memorables en contra de la interpretación. Ya advertía cómo los críticos se limitaban a hacer encajar a las obras en moldes predeterminados de pensamiento. Una crítica que desentrañaba meros temas o contenidos. Hoy esa mirada es todavía más miserable, y parece la única capaz de ordenar el estruendo editorial: se clasifican libros según su relación con los temas "de actualidad", se escribe sobre eso, se evalúa la habilidad para dar con el *hashtag* de moda, para generar "tendencia".

La obra no es un enigma a revelar, ni un misterio tan sagrado que no acaba de entenderse. Es apenas un secreto en el que anida lo desconocido, aquello que esa ficción en particular tiene la gracia de señalar.

El sentido no tiene que ver con lo que puede interpretarse sino con lo que no. También a la autora le ha ocurrido hallar lo desconocido —o mejor aún, lo incognoscible—, anidando, de pronto, en su texto. No es que ella haya escondido o guardado un secreto personal o un saber que alguien debería, entonces, desentrañar. Lo que ocurre es que la obra por ser tal ha entrado en comunión con Algo Más. Ese Algo Más es la tarea que comparten autora y lectora. Es la responsabilidad que responde.

Si la crítica no es cómplice del secreto, no es crítica.

Papers, reseñas, artículos, tesis, tesinas, entrevistas, comentarios, opiniones, seguidores en redes: formas contemporáneas de un mismo estruendo. Nada de eso tiene que ver con la creación ni con la crítica. Porque nada de eso tiene que ver, sobre todo, con la lectura. Con poner el corazón. Hacer lo que toca. Abrirse a la obra y su contacto con Algo Más.

No se trata de hablar del secreto, sino de hablarle al secreto.

La crítica es un tipo especial de lectura en la que una ola o un escándalo de la inteligencia y la emoción mueve al hacer.

La literatura si no es forma, no es nada.

Respetar el secreto es hacer algo nuevo que lo vuelve a decir sin revelarlo. Resistir. Hacer silencio frente a lo que no puede ser dicho dos veces, encontrar otra manera de presentarlo, no de interpretarlo. No transformar el secreto en enigma (los enigmas siempre se resuelven). La crítica, igual que la buena ficción, solo puede señalar el secreto. Bordearlo, aludirlo, cercarlo. Es un montón, es más que suficiente.

Lugares en los que existe hoy la crítica como “responsabilidad que responde”: en los cuartos de los adolescentes que todavía cuelgan pósters de poetas, músicos, dibujos, slogans, frases, posiciones, depresiones. En los diarios íntimos que no se publican. En los ensayos apasionados y conmovedores sobre los libros que nos cambiaron la vida. En las historias de Instagram de alguien

que leyó por primera vez a César Vallejo. En proyectos como Libros Drama, que distribuye frases de Joyce y Artaud en performances silenciosas y secretas. En los clubes de lectura donde Antígona no es una obra de Sófocles, sino mil versiones de un dolor que no cesa. En las aulas de la Facultad de Ciencias Sociales (al menos en las mías) donde los alumnos lloran o se ríen a carcajadas al leer un cuento; se enojan, argumentan, discuten, abandonan sus celulares, buscan un lápiz o una birome y escriben apretando la punta contra el papel hasta traspasarlo. Y hay más. A pesar de la eficiente industria del estruendo, siempre habrá, por suerte, muchísimo más.

En torno al poema

por Mercedes Roffé

La poesía es el espacio desde el cual se convoca el pasado para hacer del presente el lugar del retorno. Pero no hay espacio ni lugar ni pasado ni presente ni retorno sino como las líneas que conducen a un vacío que canta.

*

Debía de tener 17 años cuando leí ese poema por primera vez –y por segunda, y por tercera. Decir que el deslumbramiento fue instantáneo no le haría honor. Más bien diría que el deslumbramiento fue para siempre. ¿Quién podría creer tanta belleza? Esa mañana en la clase no se habló de silvas ni de alejandrinos, sino de la respiración entrecortada, asmática, de aquel que se debate y lucha con un dolor profundo y penetrante.

Ese poema nos enseñaba a un tiempo la noche del amor y de la muerte. Nos revelaba el trémulo enlazarse de las almas que a veces se deriva del amoroso enlazarse de los cuerpos. Nos hacía sospechar la enormidad del pecado y de inmediato nos garantizaba su indudable redención por la belleza. Nos develaba, antes bien, que la noche y la luna no son tópicos, sino esa particular cualidad que cobra el aire en aquellos –pocos– momentos en que el ser se vuelve hacia lo más hondo de sí.

Si las églogas de Garcilaso, los monólogos de Calderón, los sonetos de Sor Juana, habían iniciado a esa joven que era yo por entonces en lo que la poesía había sido, el *Nocturno* de José Asunción Silva le revelaría, más que nada, lo que la poesía iba a llegar a

ser. Es el poema que hizo para mí posible un camino, como años más tarde volverían a revelar otros caminos posibles los poemas de Pizarnik, los de Girondo, los de Artaud…

Allí, en el *Nocturno*, estaba la esencia del verso libre, es decir, la esencia del único instrumento con que habríamos de contar, a fines del siglo xx, para devenir los poetas que somos. Allí estaba el ritmo y su modulación, la repetición y su encantamiento, el rigor y la flexibilidad. Allí se iniciaba de algún modo ese diálogo radical que se abriría por entonces entre la letra y los blancos –es decir, entre el poema y el silencio que entraña. Allí estaba el corte del verso, caprichoso y justísimo, y estaba la sangría anticipando, tenue pero firmemente, el inminente golpe de dados.

Y sin embargo, ¿se dudará de que el simbolismo haya estado proscrito durante más de medio siglo? Luego de sus últimas manifestaciones a principios del xx, habría que esperar hasta bien entrada la década del 70 para que se procediera a montar alguna muestra de los simbolistas en cualquier punto de Europa o los Estados Unidos.

Ni decir que mucho más tardó en llegar –luego de décadas de poesía urbana y coloquial– la posibilidad de que los poetas de Latinoamérica viéramos en el simbolismo un antecedente válido y posible. Digno. Como digo: el prejuicio contra cualquier estética opuesta al compromiso más superficialmente expresado malinterpretaría no solo ese movimiento, pero sin duda sí ese movimiento en particular.

Así que no fue hasta fines del siglo xx –y bastante después de que los neorrománticos, los neobarrocos y los supuestamente objetivistas descubrieran sus raíces– que algunos poetas dimos en concebir una obra que, de alguna manera, remitiera a esos años plasmados en una estética que, lejos de dar la espalda a las

luchas nacionales y a las grandes guerras, se mostrara tendiente a representarlas a través de algún tipo de elaboración simbólica o trascendente. Una estética que, una vez recuperada, no podemos negar que varios poetas compartimos, aun si nunca hemos acordado reunirnos bajo tal consigna –llamémoslo ingenuidad o buena fe. Bocklin, Redon, Moreau, Puvis de Chavannes, Khnopff, Schwabe, Nerval, Rodenbach, Verhaeren, Wilde, Poe, Wagner, Lautréamont… podrían decirse nuestros referentes, nuestros maestros. Una fiesta nocturna –una fiesta en la oscuridad habría dicho el neo-simbolista Diego Jesús Jiménez en uno de sus libros más bellos– a la que el joven Silva habría sido el primer invitado.

*

La frase "milenios caen de su vuelo" proviene del ensayo en el que Gottfried Benn desarrolla su concepción de la palabra poética. Tan preñadas de significación están las palabras –observa Benn– que en cuanto una consigue alzarse en vuelo, caen de ella siglos de tradición, de usos, de connotaciones, de reverberaciones de sentido.

En efecto, en la experiencia de escritura, algunas palabras se nos imponen como armónicos de un sistema que se ha ido creando a través de otros textos, muy específicos. La palabra ahora recién escrita recupera así y se beneficia de una tradición –¿una genealogía?– que reclama para sí como el marco que hace posible su propia producción de sentido.

*

El poema es el rodeo por el cual se llega a un silencio más pleno. El poema es el ritual que convoca, invoca, ese silencio.

*

En una entrevista, a Hélène Cixous le preguntan por sus escritores preferidos. Nombra a Clarice Lispector, a Kleist, a Kafka. Cuando le preguntan por qué no Virginia Woolf, Cixous responde: "porque no me transmite ningún pathos". Traduciéndola: "No sé por qué sufre". No dice que Woolf no tuviera una base primaria de preocupaciones. Solo que esas preocupaciones no insisten lo suficiente en su obra para hacerse cuerpo, para reclamar desde ahí.

Qué tipo de persona veían los demás en él y la sostenida construcción de una obra que no fuera tal podrían conformar el haz de preocupaciones claves de Valéry en sus *Cuadernos*. La llegada a la escritura desde una diversidad de lenguas, la temprana pérdida del padre y la experiencia de extranjería son los puntos álgidos de la meditación de Cixous.

Desde su condición de vivir y escribir siempre en carne viva, Woolf le resulta ajena; como para Canetti toda la obra de Borges y su relación con las letras no pasaba de ser un mero juego.

"Cuál es su pathos" sería entonces la pregunta por ese hilo conductor que, como un bajo continuo, le confiere a la dispersión del mono gramático la ilusión –la estrategia– de un yo; un yo que puede resultar amable o repulsivo, pero será siempre aceptable a condición de que se manifieste como un yo sufriente.

*

Pero detengámonos a considerar hasta qué punto la frase de Benn es absolutamente precisa: los milenios caen del vuelo de la palabra; no de su cansado apoltronarse en la página.

*

Dicen algunos que para sus maestros la poesía sería la máxima fidelidad a la realidad. Diría que estoy más bien interesada en la fidelidad de la poesía a lo real, es decir, en la capacidad de la poesía para rozar –entrever, iluminar– una instancia menos transitoria (menos obtusa) que el mundo de las cosas.

Diría también que, remontándonos a esos maestros, se hace evidente que, en más de un caso, tampoco ellos dicen "realidad" en tanto universo experiencial, sino como ese estadio –superior o inferior, quién sabe–, pero definitivamente no inmediato, no-de-aquí.

*

Se vive como se lee, se vive según lo que se leyó, a quiénes se leyó y cómo. Se puede aprender a amar en Garcilaso, en Nerval o en Bukowski; a lamentar un abandono, el capricho del deseo y su insistencia, en Safo, en Bécquer o en Sor Juana. Alguien puede aprender a perseguir de noche una sombra en Djuna Barnes; a perseguir de día un hálito en el "Cadaqués" de Peri Rossi, y a reunirse en los aljibes con las otras. O se podría aprender a andar bajo el susurro de los árboles nocturnos –no ya la noche urbana de Nora, sino la noche azul de una pampa larga y gótica– en José Asunción Silva, y a remontarse con él de una memoria a otra. Con Pizarnik, alguien podría aprender tal vez que se puede ser verdadera y real y alta, y que los huéspedes de la noche son la palabra y la ausencia.

*

"El hombre –el ser humano, entiendo– solo es él mismo cuando descansa", dice Erich Fromm en su estudio sobre el sentido del

shabat en la cultura judía. La poesía –la experiencia artística en general– es ese descanso: un descanso abismal, activo, una suspensión del tiempo, una extrema ofuscación del espacio, donde el ser se reencuentra con su ser original. Esta experiencia límite no se mide por números. Basta saber que está allí, al alcance de quien quiera, para ejercer en nombre de todos, el derecho irrevocable de seguir siendo humanos.

*

Demorándome un poco más en mis preferencias, diría que me interesan los poetas cuya obra entraña una lectura y un gozne; aquellos que conciben su tarea como una articulación nueva, como un nuevo entendimiento de la poesía, en tanto lectura de lo anterior y línea extendida hacia el futuro. Que lo que hagan sea nuevo, pero no novedoso, sino en la medida en que es nuevo aquello enraizado en lo anterior, muy enraizado en lo anterior, y en diálogo con ello.

Tampoco me atraen en absoluto los experimentalistas de libro de texto. Eso se nota, trasciende, trazuma –la ansiedad del autor, digo, por digitar el lugar que espera que se le asigne, que se le reconozca; eso queda inscripto en el poema, como la manzana en la espalda de Gregorio Samsa.

Lo que me interesa no es eso, sino una puesta entre paréntesis del yo en pro de cierta concepción y percepción de lo real a través de la lengua.

*

El cuerpo del dolor, el cuerpo del placer, el cuerpo de la sed, del hambre, de la ira. La memoria del cuerpo humillado o deseado. El cuerpo de la envidia y de la glotonería. El cuerpo en guardia. El

cuerpo de la espera, las manos del cuerpo de la espera, las manos de la espera, las uñas. La calma, la ansiedad. La memoria del trino y del acorde en los dedos del pianista, la memoria del abrazo, la memoria del cuerpo del otro en la concavidad que hemos sido... Ninguno de estos cuerpos se agota en su mención, cada uno es un complejo haz de sensaciones y recuerdos, fuga instantánea de una subjetividad en continuo devenir, cada cual es objeto de múltiples miradas, contradictorias, que lo leen y se inscriben en él como una nueva huella –escritura, tatuaje, caricia, herida...–, un espejo deformante enfrentado a sí mismo, cada cual es un llamado a la experiencia de su propio avatar, su memoria, su fantasía y su sueño. Lo plural que es, es su misterio, su simultánea inasividad y contundencia. Puerta, poro, camino abierto hacia ambos lados de un umbral infranqueable y móvil. Cuerpo-Aleph. Abecedario en el que se cifra lo que somos y lo que no sabemos que somos. Cuerpo-ideograma de lo huidizo fluyente que nos hace.

Selección del libro *Glosa continua. Ensayos de poética*
Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2018.

Poemas

por Gabriela Franco

I

—Huir de las formas,
encontrar y perder
la fe. Aunque no se crea,
se trata de creer, no
de sufrir, que cansa
como chupar clavos, lamer
lo que no sacia, roer
las astillas, la gran
obra

III

—Degustar no tiene
sentido. La sed no
rechaza, dirime, juzga.
Persigue la forma
cambiante, de
lo que fluye, el río
al que se entra y
se sale con el agua
en los labios.

Una repetición,
la sed

VI

—¿Llamar a las cosas
por su nombre? ¿Como si
la distancia fuera río y no
hay que decir lo que se puede, tener
lo que se tiene, las palabras
erradas? ¿La verdad?
¿La verdad a medias, a
medida? Desbocarse por
mesura

VII

—Guardar un secreto no es
pedir peras al olmo. Es elegir
entre los frutos: la débil manzana, la
generosa paciencia. Sentarse a esperar
que caiga. El peso propio
no se sabe hasta que llega
el momento: el secreto madura
como los muertos; rompe
el cántaro, va a la fuente.

En la caída pasa
la vida

IX

—Separar para después juntar. Así
dice el poeta y la poeta
hace. Elude lo que sigue, lo que cae
de maduro. Canta, no calla, se desplaza,
descarta, se anega si hace falta.
Pero no canta
lo cantado. Separa el trigo
del trigo. No se deja caer
en la tentación, sino que tiende
la ropa al sol: desdobla y une
la prenda, ata
a tientas, sostiene
el fluir

X

—El relato sucede
en algún lugar, un tiempo. Usa
verbos que van, o vienen, de
un tiempo a otro. Como si afuera
una materia, una sustancia

imperceptible, o susceptible de
pasar entre, o traspasar, las palabras,
se pudiera tocar. Como
si hablar no fuera una tarea
esquiva, inestable, confinada
al presente

XI

—Ya que a veces no
florece, es necesario cambiar
la tierra, la cantidad de agua o
la avidez. Un pantano impone
sus reglas de movimiento. No se sale
ileso, sino embarrado. En el ruedo,
hay que dejarse llevar, pero sin perder
las margaritas

XIV

—Tampoco se trata de quedarse
muda. Es un albur
que la exigencia, el denuedo, lleve
al silencio. Un tiro
por la culata, la expresión
herida, sin consuelo, pero

gráfica. No se trata de no
tomar riesgos. Más bien asomarse
al bosque, permanecer
en el claro, apuntar palabras
al blanco

XVI

—Esto lo escribió otro. No
otra ni un tercero, un
segundo, una persona en
duda. Franquear la confianza, tirar
una granada. Algo que mueva
los cimientos, que estalle. Un gajo:
algo dicho y, bien mirado
(o en la mira), sigue
hablando. Dijo y dice
cosas distintas. Una piedra, una
alabanza

XVII

—Embarra la cancha el presente. Pero
los detalles presionan, dicen
aquí, ayer, nosotras. En cambio, ir
¿al meollo? Él o ella allá

respiran tranquilos. Aunque si
el barro se limpia, no
hay persona en el meollo
del decir. El aire suena
en lo áspero

XXV

—Cada una de las partes se divide
o, mejor, se multiplica. No existe
centro, aunque sí, tal vez, un
claro. Lo que oculta siempre
invita a perderse en la selva
de la respuesta; a irse
por las ramas.

Selección del libro *Por las ramas*
Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2023.