

Recomposiciones de lo descompuesto: derivadas de “Une Charogne”

Edgardo Dobry
Universitat de Barcelona

En 1919, en su último año de existencia, la revista londinense *The Egoist* publicó tres capítulos de *Ulyses* de Joyce (entre enero y marzo) y un breve ensayo de T.S. Eliot, “Tradition and Individual Talent”, dividido en dos números, entre septiembre y diciembre. La coincidencia es significativa porque convergían una de las obras más avanzadas de la escena europea y una inesperada –y sin embargo decisiva– reivindicación de un concepto que parecía abocado a un largo olvido: el de tradición. “Rara vez hablamos de tradición para referirnos a escritores en lengua inglesa”, empieza Eliot, para aclarar de inmediato que su propuesta no tiene que ver con “lo tradicional”, en el sentido folklórico o apegado a las costumbres de un determinado país. Aunque Eliot no menciona a los vanguardistas, parece dirigirse a ellos cuando dice que la tradición “no puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo” (2004: 221). Es decir, no se puede romper con aquello que no se posee: para impugnar la herencia cultural habría que conquistarla primero, examinarla, juzgarla críticamente. Un rechazo completo parece imposible, aunque los intentos dadaístas de escribir en lenguas inventadas se acercan a esa fantasía: una lengua hecha enteramente de palabras sin pasado es un intento de abolir todo lo anterior. Eliot agregaba que la conquista de la tradición “exige ante todo sentido histórico”. ¿Y qué es el sentido histórico? Escribir con el sentimiento (*feeling*) de que “toda la literatura de Europa, desde Homero y, dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país, posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. (...) El sentido histórico es lo que hace tradicional a un escritor” (221).

Esta posición antihistoricista tiene notorias resonancias con las ideas que Benedetto Croce había expresado en sus ensayos sobre literatura e historia

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Literatura hispanoamericana y literatura mundial: análisis de correspondencia múltiple de las redes transatlánticas actuales”. (FFI2016-78058-9)

desde principios del siglo. El joven Eliot conocía seguramente los escritos de Croce, que era un autor difundido en el ámbito anglosajón al menos desde que, en 1917, Herbert Wildon Carr publicó *The Philosophy of Benedetto Croce* (Londres, Macmillan & Co). La figura de Croce está muy presente en la filología y el pensamiento europeo de aquellos años; en un artículo publicado en un diario en francés de Estambul, en 1943, Erich Auerbach podía afirmar con rotundidad: “Benedetto Croce, que a los 78 años muy probablemente sea una figura que desempeña un papel fundamental en la reconstrucción política y moral de su país, es uno de los pensadores más influyentes de la primera mitad del siglo XX”. Que era un autor apreciado por Eliot lo sabemos porque su nombre aparece en varias ocasiones en su correspondencia; por otra parte, en *The Criterion*, la revista fundada y dirigida por Eliot desde 1922, apareció, en el número de abril de 1925, un adelanto del libro de Croce sobre la alegoría. Libro que tendría una vasta difusión, también, en el ámbito latinoamericano, y que Borges comenta en varias ocasiones, notoriamente en “De las alegorías a las novelas”, en *Otras inquisiciones*.

Entre 1912 y 1913, Croce había pronunciado un ciclo de conferencias que se iban a publicar primero en alemán, *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie* (Tubingen, Mohr, 1915) y después en italiano: *Teoria e Storia della Storiografia* como volumen IV de la *Teoria come Scienza dello Spirito* (Bari, Laterza, 1920). En la primera de ellas, dice:

[la] historia ya formada, que se llama o se querría llamar *no contemporánea* o *pasada*, resulta *contemporánea* y no difiere en nada de la otra, si es en realidad histórica, es decir, si tiene sentido y no suena como discurso hueco. Es condición de ella, como de la primera, que el hecho cuya historia se elabora vibre en el alma del historiador (Croce *Teoría* 11; cursivas del autor).

La concomitancia entre la idea de que la historia, “si tiene sentido”, es siempre, de algún modo, contemporánea, y el “sentido histórico” de Eliot es notoria. También Lezama Lima está cerca de esta constelación cuando acude a la idea de “verdad poética” de Giambattista Vico para refutar el racionalismo cartesiano, sobre todo en “Las imágenes posibles”, (en *Analectas del reloj*, publicado originalmente en *Orígenes* en 1948). Para Lezama, quien seguramente conocía a Vico¹ a través de Croce, “lo que prueba demasiado no

¹ Para la presencia de Vico en el pensamiento de Lezama véase Chiampi “Teoría”, especialmente p. 495.

prueba nada” (*Analectas* 226), de modo que “la prueba hiperbólica” de Descartes es desplazada aquí hacia el campo de la imaginación para asegurar que “esa mentira toma peso”. “Esa mentira” es la imagen poética, “la única que puede trazar un continuo en aquel mundo que surgió como la discontinuidad mayor”. Aunque se refiere, en este pasaje, al surgimiento de la metafísica socrática, puede leerse, asimismo, como referencia a la irrupción de América en la historia universal.

Esa discontinuidad no puede superarse como historia pero sí en la emergencia de una nueva tradición. En la “Introducción” a la *Sierpe de Don Luis de Góngora*, fechada en 1969 (escrita para la edición española, pues la *Sierpe* se había publicado originalmente en 1951), Lezama resume su críptica teoría de la imagen, que es el modo que tiene lo americano de remunerar su acceso tardío a la historia y al tiempo. “Nosotros los americanos (...) tenemos la ventaja sobre las antiguas culturas que tanto mito como imagen participan en una devoradora resistencia que desconocemos” (*Esferimagen* 17). El desconocimiento –sobre el que volveremos, pues reaparece en la afirmación de que “nuestra única tradición es lo desconocido”– impulsa al americano hacia el futuro como búsqueda, al contrario de los europeos, quienes “pueden hablar con no oculta voluptuosidad de recreación” (17). Se trata, en definitiva, de “nuestra innata facultad para hacer simultáneo lo ancestral y lo novedoso, la madurez y lo incipiente” (19). “*Aquí* va significando para nosotros la unidad planetaria; *ahora*, la liberación del tiempo, el punto que vuela”.

La filología europea, en su intenso (y postrer) renacimiento posterior a la Segunda Guerra Mundial, también se hizo cargo de la idea eliotiana de la tradición como existencia simultánea de las obras del pasado y del presente; de las primeras a través de las últimas. Notoriamente, E. R. Curtius, acaso el último gran sistematizador de la tradición europea (*Literatura europea y Edad Media latina*, 1948), escribe: “El ‘presente intemporal’, rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente”. Difícil dudar de que está parafraseando a Eliot; por otra parte, él mismo parece dejarlo claro cuando agrega: “Así, Homero en Virgilio, Virgilio en Dante, Plutarco y Séneca en Shakespeare, Shakespeare en el *Goetz von Berlinchen* de Goethe [...]. O, en nuestro tiempo, las *Mil y una noches* y Calderón en Hofmannsthal, la *Odisea* en Joyce, y Esquilo, Petronio, Dante, Tristan Corbière y la mística española en T.S. Eliot” (*Literatura* 34). En verdad, el interés de Curtius por Eliot había sido

temprano, desde finales de los años veinte, cuando empezaba a vislumbrarse que el futuro de Europa se iba a dirimir, en buena medida, en la tensión entre el comunismo soviético y los fascismos italianos, alemanes, españoles. En octubre de 1929, en un artículo titulado “T.S. Eliot como crítico” (aparecido en la revista *Die Literatur*), Curtius señala: “La inteligencia que se estime no podrá arrodillarse frente a la dictadura del proletariado. Necesita la libertad, y antes la encuentra bajo Mussolini que bajo el Komintern. Pero sobre todo necesita del contacto con su propio pasado. No puede haber espiritualidad sin la conciencia de la continuidad histórica” (Curtius *Crisis* 263). Esta “espiritualidad” que sobrevive al fascismo pero no al comunismo y que no admite rupturas ni revoluciones forma parte de la “continuidad histórica”, donde Curtius se acerca a lo que Eliot denominaba “tradicición”. Eliot se había apropiado de la literatura europea para construir su teoría de la tradición y al simultaneidad, y para el *collage* de *La tierra baldía*. Curtius se apropiaba de las ideas de Eliot para reivindicar una continuidad histórica europea que creía en peligro. Por eso para ejemplificar su afirmación no cita a Eliot sino al Goethe del *Diván occidental*: “Quien no pueda dar razón/ de tres mil años/ es un inexperto y queda a oscuras/ por mucho que viva en el día”. El hecho de que, para Curtius, las amenazas de quienes no pueden dar esa razón provinieran del comunismo pero no de los fascismos forma parte, también, de la trágica historia intelectual de la Europa del siglo XX.

Se establece, así, una doble temporalidad dirigida a darle un nuevo valor al concepto de historia literaria, convertida ahora en lo que Eliot denomina “sentido histórico”. La tradición no implica solo la sucesión cronológica de las obras sino también su existencia simultánea. Porque, en la medida en que un escritor es capaz de insertarse en esa tradición, hará que Homero, Dante o Shakespeare se lean bajo una nueva luz. O bien hará que un escritor o incluso todo un periodo del pasado que había permanecido largamente en sombras vuelva a aflorar. Es lo que hicieron los románticos con la literatura medieval: después de tres siglos de petrarquismo y neoclasicismo vieron la necesidad de encontrar un nuevo origen, que buscaron en los cancioneros, los poemas épicos, los trovadores, las leyendas: todo lo que había quedado sepultado a partir de la inundación renacentista del soneto a la italiana. Inventaron, de ese modo, la categoría que querían combatir: lo clásico. El sentido histórico –desde entonces– consiste en la capacidad de ser contemporáneo

de la tradición, de hacer que los escritores del pasado se lean de un modo renovado a través de la obra reciente.

La historia va del pasado al presente; la tradición ordena las obras de acuerdo con el espíritu de cada época, y va de lo reciente a lo anterior. Dicho de otro modo: la simultaneidad de las obras del pasado solo incluye a aquellas que tienen resonancia con la obra reciente. Así Borges, citando a Eliot, llega a la conclusión de que “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (“Kafka” 712). Así, Haroldo de Campos formuló el concepto de *paideuma* como “organización selectiva del conocimiento, que permite encontrar [...] la parte viva de una tradición” (*De la razón* XVII). Aunque De Campos, para su “Poética sincrónica” dice inspirarse en las ideas de Jakobson, es evidente que tiene presente a Eliot cuando afirma que “la descripción sincrónica debe considerar no solo la producción literaria de un periodo dado sino también aquella parte de la tradición literaria que [...] permaneció viva o fue revivida” (XVII). En esta perspectiva, la historia de la literatura actúa como un repertorio que permite el recorte de distintas selecciones de épocas y autores; cada una de esas selecciones, si tienen suficiente consistencia, proponen una tradición distinta de las otras. De este modo, mientras la historia literaria tiende a vincularse a un ámbito nacional y da sentido a cada obra dentro del sistema que identifica una literatura con un país o con una lengua, la constelación de conceptos aquí evocados –la “tradición” en sentido eliotiano, la “discontinuidad” de Lezama, el *paideuma* de Haroldo de Campos– tienden a lo transnacional y translingüístico, y al acoplamiento en una serie nueva de elementos provenientes de épocas distintas.

Un ejemplo de sincronía estética y no histórica es el que vincula a Góngora y Mallarmé, vínculo que fue explorado desde finales del siglo XIX por Remy de Gourmont, Alfonso Reyes, Dámaso Alonso y Lezama Lima. Este, en *La expresión americana*, escribió: “Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista” (*Analectas* 384). Y en *Las eras imaginarias*: “Lo desconocido es casi nuestra única tradición. Apenas una situación o palabras, se nos convierten en desconocido, nos punza y arrebata” (*Las eras* 35). Para Lezama, la frase del sabio alemán debe “adaptarse” a lo americano, porque el americano está movido por la ansiedad de aliviar su desconocimiento. De modo que esa *adaptación* –que podemos leer como una resonancia de lo que

Eliot denomina “sentido histórico” – no pide alguna forma de concesión para cubrir una ausencia de pasado: al contrario, lo hace saltar hacia el futuro. Por eso “el barroco nuestro [...] se muestra firmemente amistoso de la Ilustración” (386). El ejemplo categórico es Sor Juana: sus lecturas fragmentarias, la imposibilidad de acceder a una biblioteca sistemática la llevan a usar la música gongorina para intuir la Ilustración, para estar “cerca” del siglo XVIII. Lo que en Góngora es sensualismo en Sor Juana es ambición de conocimiento: esa es la adaptación a la que se refiere Lezama.

Eliot, Borges, Lezama Lima, Haroldo de Campos: poetas americanos. ¿Por qué, entonces, Eliot habla de una tradición de la “literatura de Europa, desde Homero...”? Eliot y Pound, en la segunda década del siglo XX, buscaron en Europa la tradición que América no podía darles y que su ambición requería. De allí que la *Tierra baldía* sea una visión agorera de Londres construida como un *collage* de citas del que participan Dante, Wagner y Baudelaire (en sus lenguas originales), entre otros muchos; de allí los numerosos fragmentos de literatura antigua y medieval con que Pound construye sus *Cantos*. Como señaló Octavio Paz: “Pound nos propone una tradición: Confucio, Malatesta, Adams, Odiseo... La verdad es que nos ofrece tantas y tan diversas porque él mismo no tiene ninguna” (*El arco* 80). Por otra parte, en medio de su radical giro nacionalista e inmediatamente después de pronunciar, en junio de 1913, las conferencias de *El Payador* –donde construye una extravagante genealogía para la cultura rioplatense, en la que el gaucho está tan cerca del paladín de las novelas de caballería como del superhombre de Nietzsche–, Lugones se establece en París y funda *La Revue Sudaméricaine*. No sabemos cuál hubiera sido el rumbo de su obra si la inminencia de la guerra europea no lo hubiera obligado a regresar a Buenos Aires. Son escritores cuyos países de origen no pueden darles el marco al que quisieran pertenecer; también Henry James forma parte de este grupo, y conocemos los poderosos efectos fantasmagóricos que producen en él sus regresos a Estados Unidos después de años en Europa. Sin embargo, tampoco pueden convertirse plenamente en escritores europeos. Con casi inverosímil clarividencia lo vio Edmund Wilson en abril de 1922 –*el* año– cuando escribía: “Estados Unidos no puede proporcionar a Pound el tipo de sociedad ni de tradición que necesita para desarrollar su muy especial y delicado talento; pero Europa, de la que nunca ha formado parte, no puede proporcionárselas tampoco” (*Obra* 146). César Fernández Moreno se movía en una órbita semejante cuando

escribía sobre la contradicción, en Lugones, entre su proclama de basar la literatura argentina en el castellano anterior a la italianización y la estética que practicó en su propia poesía, notoriamente en *Lunario sentimental*: “Poéticamente, Lugones se encuentra en la misma corriente verbalista que inaugura Centenera; y, sin embargo, es particularmente violenta la forma en que rechaza la capacidad de Centenera como poeta. Califica su obra de ‘bárbaro adfesio’...” (*La realidad* 64).

Partiendo de este marco propongo el concepto de *deriva* como operativo para evaluar ciertas manifestaciones de la poesía argentina –principalmente, aunque no solo–, desde las vanguardias y hasta principios del siglo XXI. Se trata de estudiar el modo en que, a partir de un poema decisivo en la conformación de la modernidad, se producen diversas manifestaciones no necesariamente vinculadas entre sí –es decir, en cierto modo *simultáneas* aunque no contemporáneas cronológicamente–, todas ellas derivadas, de modo más o menos directo, de esa obra que tomamos como origen de la serie. Propongo estudiar diversas obras entendidas como lecturas tardías del poema “Une Charogne”, que forma parte de *Spleen et Idéal*, la primera y más extensa sección de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. A partir de este poema intentaremos localizar sus resonancias, transformaciones y manifestaciones, sin dejar de lado el modo en que la poesía europea de finales del XIX y principios del XX aporta desarrollos fundamentales para estudiarlas.

En “Les foudres” de *Le Spleen de Paris*, Baudelaire declara que “no a todo el mundo le está permitido darse un baño de masas; gozar de la multitud es un arte”. ¿En qué consiste ese arte? En no ser uno más, en no confundirse: estar entre la masa pero no ser la masa. En esa diferencia sutil y decisiva consiste el *flâneur*, que Baudelaire define y que Walter Benjamin consagra como el prisma a través del cual leerlo. Puesto que no va a ninguna parte, el trabajo del poeta *flâneur* consiste en registrar aquello que salta a la vista y que, en cambio, para el transeúnte sería una distracción dilatoria y, en la mayoría de ocasiones, desagradable. Ya está configurada aquí la silueta del poeta maldito: aquel que, en medio de la agitación urbana, solo puede cumplir con su trabajo perdiendo el tiempo. Esta falta de encaje, esta inadecuación, es la raíz de buena parte de lo que sucederá con la poesía lírica entre mediados del siglo XIX y la actualidad.

Entonces, poeta es aquel que no aparta la mirada. Veamos el comienzo de “Une Charogne”, una falsa pregunta retórica que es, en realidad, una, por

así decir, afirmación retórica: “Rappelez-vous l’object que nous vîmes, mon âme,/ Ce beau matin d’été si doux...”. En dos versos está cifrada una parte significativa de la cuestión: ese “objeto”, esa “charogne infâme” o, más abajo, “cette pourriture” sobre la que el sol lanza sus dardos en una suave mañana de verano debe ser registrada y recordada en detalle. La putrefacción del animal muerto alimenta las moscas que “bordonean” sobre él y los gusanos que emergen desde su interior; y esa misma pestilencia, que podría causar un desmayo (“La puanteur était si forte ...”), nutre, en cambio, el nacimiento del poema. En este aspecto, “Une charogne” debe leerse a la luz de otra pieza importante de *Les Fleurs du Mal*, “Le Soleil”, de ambientación parecida, un día de verano en París:

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
 Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime,
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime...

En este último verso, los azares de la rima son *busmeados*, como un perro que descifrara, en los olores de la calle, informaciones inasequibles al lenguaje. Es lo que se iba a denominar “simbolismo”: el mundo cognoscible a través de los sentidos se manifiesta en el poema mediante una serie de imprevisibles ecuaciones entre percepción, memoria y escritura –para usar el término baudelaireano, de *correspondencias*. Esta configuración llegará hasta Proust y su asociación inextricable entre memoria sensorial (es decir, involuntaria, puesto que depende de un estímulo exterior imprevisible) y recreación del pasado.

“Une charogne” no hace explícito de qué animal es el cadáver cuya descomposición se registra; podría tratarse de un caballo de tiro. El espectáculo no debía ser infrecuente si, como señala un fragmento de *El libro de los pasajes*, “en 1853, treinta y una líneas de ómnibus circulaban por París” (Benjamin *El libro* 434), a lo que hay que sumar carros, coches de punto, etc. Sin embargo, Lautréamont –un eslabón importante en la transmisión de la herencia simbolista, que en Argentina se reactivó con particular intensidad a partir de la traducción de Aldo Pellegrini, de 1964– prefiere pensar en un perro. La alusión a esta estrofa de Baudelaire:

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
 À cette horrible infection,
 Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,

Vous, mon ange et ma passion!

parece evidente en este pasaje: “Cuando encuentres un perro muerto dado vuelta [...] no vayas, como los otros, a tomar los gusanos que salen de su vientre hinchado para examinarlos con asombro, abrir una navaja, y luego despedazar un gran número de ellos, diciéndote que tú no serás más que ese perro” (Ducasse *Los cantos* 48). La ironía de Maldoror vuelve literal la mirada cercana sobre la carroña: los gusanos son investigados para ver cómo será el más allá; “como los otros” quiere decir como el poeta antecedente, Baudelaire. Lautréamont lo menciona explícitamente cuando hace una lista de “los dolores inverosímiles que este siglo ha creado para su propio uso”: allí aparecen Rousseau, Chateaubriand, Jean-Paul, Dolores de Veintemilla, Zorrilla y “el inmortal cáncer, una Carroña que pintó antaño con amor, el amante morboso de la Venus Hotentote” (264). Esta es Jeane Duval, la haitiana que fue musa y amante de Baudelaire durante veinte años, y que se supone es la interlocutora a la que se dirige el poema.

Fuera del marco urbano la escena carecería de interés. La arquitectura, el trazado de las calles y el empedrado que crean artificiosos recortes de cielo y de luz arman el cuadro: el cadáver del animal “con las piernas al aire, como una mujer lúbrica” abriéndose “como una flor”. El poema se cierra con un *memento mori* (“Telle vous serez, ô reine des grâces,/ Après les derniers sacrements...”) cercano al “polvo enamorado” quevediano. Manifestación de escatología católica que pareció excesiva a Rilke —otra vía indirecta de la lectura de “Une charogne”, a partir de la traducción de *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* que hizo Francisco Ayala para Losada, en 1958—, como aparece evocado al poco de emprender su callejeo parisino:

¿Recuerdas el poema increíble de Baudelaire: “Une Charogne”? Quizá lo comprenda ahora. Exceptuada la última estrofa, estaba en lo cierto. ¿Qué debía hacer después de tal experiencia?... Le incumbía ver entre esas cosas terribles, entre esas cosas que parecen ser únicamente repugnantes lo que es, lo que sólo cuenta entre todo lo que es. Ni elección ni repulsa están permitidas (*Cuadernos* 65).

Rilke identifica al poeta *flâneur* en aquello repugnante de lo que *no* se debe apartar la mirada: es lo dado que no se puede rechazar, precisamente porque se trata de eso objetivo, transpersonal, que viene dado y que el poema debe captar. En una carta de 1907, vuelve sobre su propio pasaje, utilizando,

por otra parte, la misma forma retórica (evocar el recuerdo en el interlocutor) que el poema mismo:

Recuerdas seguramente... en los *Cuadernos de Malte Laurids* aquel pasaje que trata de Baudelaire y de su poema “La Carroña”. No pude evitar la idea de que sin ese poema toda la evolución hacia el decir objetivo que ahora creemos reconocer en Cézanne no habría podido comenzar; antes debía estar allí ese poema, implacable. La mirada artística tenía que haberse educado de tal modo que pudiera ver aun en lo terrible y en apariencia sólo repulsivo lo que es, y que también tiene importancia con todo el resto de lo existente. (...) Puedes imaginarte mi emoción al leer que Cézanne hasta sus últimos años se supo de memoria justamente ese poema –“La charogne” de Baudelaire– y que lo repetía palabra por palabra (*Cartas* 49-50).

Rilke publicó *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* en 1910. En polos opuestos del sentimiento de disgregación y descomposición que invadía Europa por aquellos años se produjeron dos manifestaciones concomitantes. La primera es *Morgue y otros poemas* de Geotfried Benn, de reconocible influencia rilkeana. El libro, publicado en marzo de 1912, el mismo año en que Benn se gradúa como médico militar, hace que la carroña sea, ya, cadáver humano. Cada cadáver, en la mesa de disección, tiene una historia para contar. Muchos años antes del descubrimiento de los códigos genéticos, Benn es un lector de cuerpos. Es aquel adiestrado en una frialdad que le permite no apartar la mirada. De algún modo, esos poemas le fueron impuestos, tienen algo de trance, como se ve en su propio testimonio: “... Había tenido un cruso de disección en el hospital Moabiter. Era un ciclo de seis poemas que surgieron todos en la misma hora, que brotaron de golpe, que llegaron...” (López de Abiada *Geotfried* 18).

Cinco años más tarde, Marcel Duchamp exhibe sus primeros *ready mades*; aquí es donde retorna ese “object” del primer verso de “Une Charogne”: objeto encontrado. Lo que en Baudelaire, Rilke y Benn es lo abyecto de un organismo en descomposición se traslada también al desuso o despedazamiento de las cosas fabricadas en serie, como una rueda de bicicleta: en la consolidación definitiva de la sociedad de consumo, lo que hoy es útil y deseable mañana será desecho y basura. En ese pasaje se consuma la definitiva desaparición de lo clásico: el saber tradicional –del artista, del poeta– ya no forma parte del proceso de elaboración de la obra. La obra es un resto, una descontextualización, un gesto; ella misma adquiere algo del orden de la carroña.

El concepto de obra como “objet trouvé” –que va de la carroña baudelaireana al mingitorio o la rueda de bicicleta de Duchamp sin abandonar lo que Rilke denomina “cosas que parecen ser únicamente repugnantes”– iba a ser formulado, acaso por primera vez en el Río de la Plata, en la “Carta abierta a ‘La Púa’” que Gironde antepone a los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*: “Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda”. Esos ritmos son, en Gironde, esencialmente visuales, y captan asimismo cuerpos en descomposición, por ejemplo en la escena de playa que el ojo registra como una cámara, sin darle un sentido implícito a los miembros aislados: “Brazos./ Piernas amputadas./ Cuerpos que se reintegran./ Cabezas flotantes de caucho” (“Croquis en la arena”); o bien: “pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas” (“Apunte callejero”); o también: “Las chicas de Flores (...) aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda” (“Exvoto”). No sería difícil derivar este pasaje de “Las piernas al aire, como una hembra lúbrica” del “Une Charogne”. Por otra parte, al atardecer, “todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones”. Ante estas líneas, Néstor Perlongher –uno de los mejores lectores de Gironde de las últimas generaciones– observa: “Hay, por un lado, un sexo reprimido; por el otro, un sexo despedazado” (*Papeles* 180); este “despedazamiento de lo sexual se opera en varios sentidos: por un lado (...) los cuerpos se despedazan. Por el otro, la sexualidad misma aparece despedazada en todos los rincones del cuerpo social” (184).

En efecto, lo que Gironde llama “poemas tirados en medio de la calle” inaugura, acaso accidentalmente, la larga relación que la poesía argentina del siglo XX y principios del XXI tiene con la basura, la zanja, la descomposición, lo suburbano. En *El guadal* (1994), de García Helder, hay varios poemas en que la emergencia de la basura urbana exige un registro y una lectura particular. En “Peluquería de extramuros” la carroña salta a la vista desde la zanja como una epifanía: se evoca una escena de infancia en que “...dele sacar/ caracoles del agua con una media,/ un día, intacta, descubrí entre los yuyos/ la cabeza de perro...”. En “CASA FUNDADA EN 898”, son las letras las que, “comidos el uno y la tilde/ por la lepra de casi un siglo”, convierten el ya desechado cartel en un texto ilegible. En ambos casos, el suburbio en que la ciudad empieza a disolverse en campo es el territorio de la descomposición:

en el primer poema, la carroña es parte despedazada del cuerpo de un animal; en el segundo, es la corrosión del tiempo en un desecho comercial.

Con muy pocos meses de diferencia respecto de *El guadal* se publicaba en Nueva York uno de los grandes poemas estadounidenses de finales de siglo: *Garbage*, de A.R. Ammons: poema sobre la sublime aparición de un basural en el campo de visión de un hombre que conduce por una autopista de Florida: “Ammons mecanografió el poema, veloz e improvisadamente, en un rollo de papel para calculadora y luego partió el papel en dieciocho secciones de aproximadamente un pie de longitud”, según explica su traductor, Daniel Aguirre (en Ammons *Basura* 7):

basura tiene que ser el poema de nuestra época porque la
basura es lo bastante espiritual y creíble como para

embargarnos la atención, estorbando, poniéndose por medio,
amontonándose, apestando, manchando los arroyos... (*Basura* 21)²

Todo en este poema de 2.217 versos parece un comentario de la carroña baudelaireana, incluido el subtítulo: “A bacterias, escarabajos peloteros, carroñeros, forjadores de palabras: los transfigurados, restauradores”.

En su etapa final, Leónidas Lamborghini desarrolló una extensa labor de “parodia” o “palimpsesto” (ambos términos son utilizados por Ana Porrúa) o de “reescritura” (según Gerardo Jorge). Este fecha esa última etapa a partir de 1972, con “Eva Perón en la hoguera”, en el que Lamborghini descompone partes de *La razón de mi vida*, de Eva Perón. El repertorio clásico que abarca esa labor se extiende desde la tradición nacional –el *Martín Fierro* en *Tragedias y parodias*– hasta el canon universal, en *Odiseo confinado*. Esa amplia trayectoria se cierra con una notable operación sobre la carroña baudelaireana. Además de *Carroña última forma* (2001), libro sobre el que deberemos volver, publicó *Encontrados en la basura* (2006), un título que hace evidente alusión al *ready made* y probablemente también al hecho de

2 [garbage has to be the poem of our time because
garbage is spiritual, believable enough

to get our attention, getting in the way, piling
up, stinking, turning brooks brownish and...]

que estos poemas hayan sido rescatados de descartes de sus libros anteriores. Algunos de ellos parecen insinuar que la tradición es, en cierto modo, una carroña cuyos gusanos son los nuevos poemas, versiones paródicas y deliberadamente rebajadas de las grandes obras. Ya en “Comiqueo de Rulo” (de *Comedieta*, 1995) el “Hypocrite lecteur” del poema proemial de *Les Fleurs de Mal* se convierte en “forro lector” (*Comedieta* 16). En *Encontrados en la basura* se recrea uno de los pasajes más famosos de *La Divina Comedia*, el de Paolo y Francesca: “Más boluda/ que una paloma,/enlazada/ a más boludo/ que un palomo” (*Encontrados* 63). Pero no solo eso, porque también retorna, aquí, el “despedazamiento de la sexualidad” que Perlongher encontraba en Girondo: “6./ Plaza,/ mundo de grupas/ agrupadas/ criándome las ganas./ 7./ Glúteos encendidos,/prendidos, ardiendo:/ carnosos/ soles. (“En la plaza”, de *Encontrados* 53).

La descomposición del cuerpo, por descomposición orgánica o disgregación visual, aparece, a la vez, como correlato de lo que hacia la década de 1880 dio en denominarse *décadence*. Antes de que pasara, en manos de los médicos Nordau y Lombroso, a convertirse en un sinónimo de “degeneración” –con toda la carga ideológica que comportó, de fuertes resonancias en la Europa del siglo XX–, la “decadencia” fue un concepto que Paul Bourget acuñó a partir de la lectura de *Les Fleurs du Mal*: “La cabeza de Baudelaire –anota al principio de su “Teoría de la decadencia”, publicado originalmente en 1883– es un aparato psicológico de un orden raro”; por eso supo detectar como nadie el carácter particular de su tiempo. Bourget argumenta a continuación que un organismo vivo entra en decadencia cuando cada una de sus células dejan de estar subordinadas a la “energía total” que lo rige; y lo mismo sucede con la sociedad. Finalmente extiende el símil al lenguaje (“una ley semejante gobierna ese otro organismo que es el lenguaje”) y termina por definir el “estilo de decadencia”: “Aquel donde la unidad del libro se descompone para dejar paso a la independencia de la página, donde la página se descompone para dejar paso a la independencia de la frase, y la frase para dejar paso a la independencia de la palabra” (*Essais* 20).

Nietzsche retomó a la letra este pasaje de Bourget para aplicarlo a Wagner: “la frase suelta se vuelve soberana, la subordinación y el ordenamiento se vuelven casuales”, anota en una carta de 1886³. La decadencia disgrega el

³ El concepto de decadencia iba a tener una larga descendencia “aunque Bourget fuera olvidado o citado solamente como novelista para señoras” (Calasso *La Folie* 345). Algunas de esas novelas, como *La etapa* o

lenguaje verbal y musical porque registra algo en transcurso de descomposición: la sociedad, o la integración del artista en ella. Es el principio de un proceso por el cual el propio lenguaje se convertirá, progresivamente, en carroña. La vanguardia poética dio existencia definitiva a esa nueva materia sonora disgregada y asemántica. El viaje en paracaídas de *Altazor*, que se abre con una exhibición de virtuosismo metafórico, termina, en el canto VII, con una suerte de lenguaje carcomido por gusanos subterráneos, larvas anteriores al significado o restos de sonidos posteriores a toda posibilidad de significación:

Al aia aia
 ia ia ia aia ui
 Tralalí
 Lali lalá
 Aruaru
 urulario
 Lalilá
 Rimbibolam lam lam
 Uiaya zollonario
 lalilá
 Monlutrella monluztrella
 lalolú

Altazor es de 1931; casi un cuarto de siglo más tarde, Gironde cerraba su trayectoria hacia la radicalidad con otra contundente descomposición y recomposición de la palabra:

Lo no moroso al toque
 el consonar a qué la sexta nota
 los hubieron posesos
 los sofocos del bis a bis acoplo de sorbentes subósuculos
 los erosismos dérmicos
 los espiribuceos
 el ir a qué con meta... (*En la mas médula* 25)

El fantasma, fueron traducidas por primera vez al castellano por Sarmiento; a finales de la década de 1920 todavía se reeditaban esas versiones.

Incluso en Alejandra Pizarnik la palabra suelta es central, como señala César Aira: “A.P. pensaba el lenguaje y la poesía en términos de ‘palabras’, nunca de ‘versos’ o ‘poemas’ o ‘libros’, nada que no fueran palabras sueltas” (*Alejandra* 73).

La primera etapa en el camino hacia la descomposición del poema como unidad y hacia la palabra o el neologismo o el fragmento asemántico se había cumplido, en el último cuarto del siglo XIX, con la irrupción del verso libre. Al abandonar la rima y el metro regular, se rompe la sujeción de cada línea respecto de la estrofa y del resto del poema. Este principio de descomposición del cuerpo poético irrumpe como un *olvido* voluntario por parte del poeta de sus recursos e instrumentos consustanciales. Baudelaire intuye el advenimiento de una nueva forma, que él expresa como prosa poética –en la carta prólogo a *El Spleen de París* habla de la necesidad de plasmar “el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima”–, pero que, en la generación posterior, daría lugar al verso libre. Sin embargo, ya en “Une Charogne” está presente la tensión entre memoria de un objeto definido y presencia de una forma que se borra progresivamente: la descomposición de la carroña obliga al artista a terminar su cuadro “solamente por el recuerdo”:

*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Suelement par le souvenir.*

Jules Laforgue fue quien mejor puso en escena esta transición de la forma clásica al verso libre. En agosto de 1886 –solo unas semanas después de que Rimbaud publicara las *Illuminations* y menos de un año antes de su muerte, a los 27 años–, Laforgue experimenta con el verso libre, y escribe a su amigo Gustave Kahn (el 10 de agosto de ese año): “Me olvido de rimar, me olvido del número de sílabas, me olvido de la distribución de las estrofas; mis líneas comienzan en el margen, como la prosa” (*Ceuvres* 864). Bertrand y Durand hablan de “un lenguaje roído desde el interior” –igual que la carroña por los gusanos– y “de un lenguaje en descomposición, que rompe con lo que quedaba de su saber y de su poder instrumental, y se reinventa al hilo de su propia fragmentación (*morcellement*)” (*Les poètes* 216). La siguiente etapa, ya definitiva, se dará en la década siguiente, como cierre del simbolismo y um-

bral de la vanguardia: el *Coup de dés* de Mallarmé. En el prefacio, Mallarmé habla de “dispersión” de la medida versal y de “subdivisiones prismáticas de la Idea”: probablemente Borges toma de aquí la diferencia trazada, en el “Manifiesto del ultra”, entre “la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas”. Con el *Coup de dés* el poema queda estallado y solo es comprensible en tanto el lector ejerza una actitud activa, capaz de reintegrar los restos de ese *big bang* en una frase legible. Después de haberse confiado plenamente al ámbito de la música, con Verlaine (“De la musique avant toute chose”), la poesía vuelve a lo visual ya no como imitación sino como impregnación: la apariencia gráfica es inextricable de la forma poética, como antes lo había sido la rima o el metro. De esa línea derivará la reintegración al cuerpo completo en la poesía de Girondo: en forma de “Espantapájaros”, lleno de cacofonía y *nonsense*.

De esta misma línea desciende *Carroña última forma*, aunque se diría que sin pasar por los caligramas de Apollinaire: el libro de Lamborghini es completamente *decadente*: el verso se ha roto en palabras, las palabras en sílabas, las sílabas en letras, y se presentan a cuatro columnas como si el texto en verdad no se sostuviera y cayera por su propio peso. Ya no se trata solo de parodia sino de derivar hacia la forma lo que, en el poema original de la serie, aparecía como asunto. Aquí la putrefacción avanza hacia las palabras mismas, que ya no pueden mantener su entidad y quedan disgregadas, rotas, desmembradas.

Finalmente, ¿no son los “Cadáveres” de Perlongher una manifestación de esa carroña que muy pocos quieren ver pero cuya ausencia se vuelve visible precisamente en lo notorio de su silencio? El poema, escrito en 1982, en el momento en que empieza a salir a la luz el horror y el crimen oculto, desplaza la mirada de la carroña del animal al cadáver humano: de aquello que el *flâneur* no debe apartar la vista a aquello omnipresente por su ausencia, por su doble desaparición: del cuerpo y del discurso.

Bibliografía:

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Ammons, Archie Randolph. *Basura y otros poemas*, traducciones de Daniel Aguirre y Marcelo Cohen. Barcelona: Lumen, 2013.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004.
- Bertrand, Jean-Pierre y Pascal Durand. *Les poètes de la modernité; de Baudelaire à Apollinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*; edición bilingüe de Alain Verjat y L.M. de Merlo; Madrid: Cátedra, 1991.
- Bourget, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine; tome premier*. Paris: Plon, 1920.
- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores." En *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Calasso, Roberto. *La Folie Baudelaire*. Traducción de Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Chiampí, Irlemar. "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima." En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 35, nº 2, 1987: 485-502.
- Croce, Benedetto. *Teoría e historia de la historiografía*. Traducción de Eduardo J. Prieto. Buenos Aires: Editorial Escuela, 1965.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. 1. Traducción de M. F. Alatorre y A. Alatorre. México: FCE (tercera reimpresión), 2004.
- . *Crisi de l'humanisme*. Edición e introducción de Antoni Martí Monterde; traducción al catalán de Marc Jiménez; Girona: Edicions de la el·la geminada, 2011.
- De Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Selección, traducción y prólogo de R. Mata. México: Siglo Veintiuno, 2000.
- Ducasse, Isidore; Conde de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror y otros textos*. Traducción de Aldo Pellegrini. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar, 1967.
- García Helder, Daniel. *El guadal*; Buenos Aires: Tierra Firme, 1994.
- Girondo, Oliverio. *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada (segunda edición), 1963.
- . *Obra completa*; edición crítica coordinada por Raúl Antelo. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*; edición de Cedomil Goic. Madrid: Colección Archivos, 2003.
- Jorge, Gerardo. "La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini". En *Caracol*, Universidade de São Paulo, nº 5 (2013): 140-177.
- Laforge, Jules. *Œuvres complètes*, t. II. Lausanne: L'Âge d'homme, 1986.
- Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Paradiso, 2001.
- . *Comedieta*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2010.
- . *Encontrados en la basura*. Buenos Aires: Paradiso, 2006.

- Lezama Lima, José. *Analectas del reloj y La expresión americana*. En *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1981.
- . *Esferimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- . *Las eras imaginarias* (segunda edición). Madrid: Fundamentos, 1982.
- López de Abiada, José Manuel. *Gottfried Benn*. Madrid: Júcar, 1981.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira* (tercera edición). México: FCE, 1972.
- Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas; la poética de Leónidas Lamborghini*; Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*; Traducción, prólogo y notas de Andrea Pagni. Buenos Aires: Goncourt, 1978.
- . *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada, 1958.
- Wilson, Edmund. *Obra selecta*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.