

Las estrategias del tartamudo. La música de la memoria en Arnaldo Calveyra

Sergio Frugoni

Universidad Nacional de La Plata / Universidad Nacional de San Martín

Resumen

En este artículo analizamos la estrecha relación entre música y memoria en la obra de Arnaldo Calveyra a partir de la lectura de *Maizal del gregoriano*. El acercamiento a la obra nos permitirá abordar la forma particular en que Calveyra configura un tiempo y espacio imaginario. Esto produce una zona intersticial (“entre medio”) que tiene como correlato un estado de tensión productiva entre prosa y poesía, entre narración autobiográfica y despliegue lírico. *Maizal del gregoriano* acude al canto como vehículo de lo inmemorial que retorna en su misma imposibilidad para consagrar al olvido como fuente y motor de la poesía.

Palabras clave: Arnaldo Calveyra – Música – Memoria – Poesía argentina contemporánea - Infancia

Abstract

This article analyses the close relationship between music and memory in the works of Arnaldo Calveyra from the study of *Maizal del gregoriano*. Discussing this work will enable us to address the particular way in which Calveyra configures an imaginary time and space. He produces an interstitial zone (“entre medio”) in order to develop a productive tension between prose and poetry, autobiographical narrative and lyric deployment. *Maizal del gregoriano* attends to the chant as vehicle of the immemorial that returns in its own inability to establish the oblivion as source and engine of poetry.

Key words: Arnaldo Calveyra – Music – Memory – Contemporary argentinian poetry - Childhood

A fuerza de pausado empeño arde

A. Calveyra

Niño portátil

En uno de sus *Ensayos murmurados*, Arturo Carrera recuerda la emoción del encuentro con *Pininos*, el primer libro de lectura de Arnaldo Calveyra que el poeta guardaba en su departamento en Francia. Los primeros balbuceos del Calveyra niño -imaginado por Carrera- frente a esos signos llenos de promesas se convierten en la escena mítica de la fundación de una poesía. De toda poesía, en realidad. Un momento en el que las palabras escritas y dichas eran “los lazos nuevos que nos unen a ese mundo donde todo sucede para siempre” (Carrera 2009: 46). El retorno de la “antigua inmediatez” con las cosas *dentro* de los signos.

Muchos poetas y filósofos han explorado la relación íntima entre infancia y poesía; entre la lengua poética, fugaz e inestable, y los balbuceos del infante, el *in fans*, “el que aún no habla” pero está a punto de hacerlo, consagrando el estado de inminencia inherente al acto poético. Lo que Carrera advierte en el balbuceo infantil -en ese estado de goce sonoro y “a punto de decir”- es el puente que liga la poesía con un “estado de infancia” del mundo, un murmullo arcaico no verbal dentro de lo verbal que pugna por decir. Balbuceo, murmullo incesante, voz silenciosa y estridente que parece llegar insidiosamente desde el pasado y que liga la poesía con la memoria y el canto.

Solo en la infancia, escribió Giorgio Agamben, se da la experiencia única de estar frente a la lengua sin palabras todavía. “Nunca tan intacto, lejano y sin destino está el infante, como cuando, desde el nombre, él se halla sin palabras frente a la lengua” (2015: 36). En ese estado de inminencia absoluta en el que la lengua articula la “vana promesa de un sentido”, el poeta -afirma Agamben- se convierte en un infante “que piadosamente recoge esa promesa y, a pesar de demostrar su vanidad, se decide, sin embargo, por la verdad, decide recordar aquel vacío y llenarlo” (2015: 37).

Pero no se trata de tomar la infancia como tema o de imaginar una voz infantil verosímil, sino de “construir el deseo del poema como espacio que da lugar a una lengua infante (no domesticada)” (Mallol 2012: 41). Lo poético entendido como la energía de una lengua indócil, puro deseo intempestivo y fluctuante, que la lengua atesora y esconde en sus entrañas.

Balbuceo y murmullo comparten una familia común con el *tartamudeo*¹ y el *cuchicheo*, dos nociones centrales que vamos a analizar en la obra poética de Arnaldo Calveyra. En una entrevista de 2008, consultado sobre la frecuencia con que aparece el “cuchicheo” en sus textos, decía:

Hay un momento en que el poema se va haciendo con el cuchicheo. También en las iglesias, la gente que reza cuchichea, y yo de chico escuchaba eso. Es rarísimo, ¿qué es eso que no alcanzás a entender? (...) son esas palabras que están completamente de costado y que de alguna manera tienen que tener su sentido, su derecho y su revés. Ese es el trabajo más fuerte tal vez, porque lo otro, el contenido, uno lo lleva como una cosa más dada de antemano. Me acuerdo muy bien del cuchicheo de los muertos en Pedro Páramo. Rulfo dice que lo único que progresa es el cuchicheo. (Frieria 2008)

Esa otra cosa que no está “dada de antemano” -que Calveyra remite de manera elocuente a la infancia y al cuchicheo de los muertos-, eso que emerge del trabajo con la forma y la búsqueda permanente del silencio (vital y textual), eso que se manifiesta en una lengua tartamuda, balbuceante e infantil, es el hilo secreto de toda la obra del entrerriano y liga su proyecto con dos dimensiones que queremos explorar: la música y la memoria. Tal vez sea en *Maizal del gregoriano* en donde estos temas se anudan con mayor intensidad.

El canto del tartamudo

En el principio hubo un canto. La voz de Notker Balbulus “el tartamudo”, poeta y compositor medieval que el libro incorpora como parte de su elenco imaginario. “Las dos de la mañana. Escucho la canción inventada por un tartamudo”, empieza *Maizal del gregoriano*. Calveyra escribió el libro luego de su visita a la abadía benedictina de Solesmes, en Francia, tras la muerte de su madre. Allí, cuenta el poeta:

me encontré con que el gregoriano era un maizal. Me encontré con un viento que hablaba en esa forma, con esas bocas abiertas. Para mí oír eso fue oír un maizal al viento. Era el ruido que hacía el maizal en el campo entrerriano. Cuando yo era chico salía al campo y el maizal, cuando había viento, hacía ese sonido que después escuché en Solesmes, sin hiato (Aguirre 2005).

El libro fue editado en 2005, varias décadas después del retiro en Solesmes, a partir de unas “notas perdidas” que Calveyra encontró en un cuaderno. Agrega, en la misma entrevista: “ahora no sé qué nota es, si quedó o no quedó, me olvidé completamente”.

¹ Una filiación que es, ante todo, etimológica. Balbucear viene del latín *balbutire* (tartamudear, hablar de manera confusa) que, a su vez, deriva del vocablo *balbus* (tartamudo). Notablemente, *Barbarus* pertenece a esta familia que designa las hablas extranjeras e inentendibles.

Tiempo y olvido

Igual que en *Diario del fumigador de guardia*, libro escrito a partir de las notas que el poeta tomó cuando trabajaba como fumigador en Ensenada a principios de la década del 50, esos papeles durmieron durante treinta años hasta que se reencontró con ellos en 1983 y escribió el libro. En ambos casos el arco temporal es elocuente de la forma en que Calveyra trabaja sus libros. “El poema se hace en esa espera entre el olvido y la ignorancia. Es un no saber de qué se trata que se cocina lentamente durante un tiempo prolongado” (Saavedra 2008: 4). En ese tiempo demorado, el cuchicheo va tomando una forma de la que emergerá el libro. Pero hay un momento clave en el que se produce la revelación: el reconocimiento del lugar vacío en torno al cual emergen los poemas: “puedo reconocer cuándo un grupo de poemas están aludiendo al mismo hueco, al mismo vacío que dejó una huella imperceptible y al mismo tiempo evidente” (Saavedra 2008: 5).

En *Maizal...* el tartamudeo inicial pone a rodar la canción por la nave de la abadía, “el aire poco a poco enrarece, por su causa y a causa del aire la canción enrarece” (Calveyra 2005: 7). Desde un rincón, el yo del poema se sumerge en ese canto que sobrevuela “la iglesia murmurada de nombres” que le cuchichea noticias y hace que la canción desee “que algo, alguien en el recinto siga siendo tesoro oculto, jardín secreto”. El tartamudo, como el infante balbuceante, se ubica, fatalmente, en el umbral del sentido. Es el que siempre está “a punto de decir algo”; en su titubeo, en el ritmo inédito al que somete la lengua hay una promesa pero también un peligro. El tartamudo genera una expectativa tanto por lo que va a decir como por la posibilidad de su fracaso. Puede que llegue articular un sentido, pero también que la frase se desmorone en el sinsentido. En esa vacilación, en su discurso interrumpido, el tartamudo habla en una lengua “a los saltos”, que baila. En “la gran incertidumbre de tartamudear” el tartamudo elabora sus estrategias (Carrera 2009).

La música intercalada

“En toda canción hay una distancia” escribió John Berger (2014). Existe un vínculo indisoluble entre las canciones y el pasado, no sólo porque ellas hablen de experiencias pretéritas o porque tengan la fuerza de evocar la historia musical de quien escucha, sino por algo más esencial, por la relación de la música con lo que Pascal Quignard llama “lo anterior”:

Hay en toda música preferida un poco de sonido antiguo agregado a la música misma, una *mousiké* (en su acepción griega) añadida. Especie de “música intercalada” que descalabra el suelo y se dirige en seguida a los gritos que -sin que nos sea posible nombrarlos- padecemos cuando ni siquiera nos era posible percibir su origen. (...) En los instantes menos habituales, podríamos definir la

música: algo menos sonoro que lo sonoro. Algo que liga lo ruidoso. (Para decirlo de otra manera: una brizna de sonoro, ligada. Una brizna de sonoro cuya nostalgia pretende morar en lo inteligible. O este *monstrum* más simple: un trozo de sonoro semántico desprovisto de significado) (Quignard 2012: 9).

Ese artefacto monstruoso imaginado por Quignard podría ser también aquel animal utópico surgido de la mutua nostalgia entre música y poesía. El pasado perdido en el que las palabras y la música, *logos* y *melos*, eran la misma cosa. Tras su mítica separación, la música siempre aspiró a cruzar la frontera imposible del sentido; la poesía del siglo XX, por su parte, quiso volverse “partitura”, música *avant toute chose*. “Lo anterior”: lugar imposible al que no deja de remitir la música y la poesía, espacio arcaico que aparece como ritmo y cuchicheo. El canto del habla entrerriana, siempre esquivo y presente.

Pero volvamos al gregoriano: se trata de un canto de ritmo libre que depende enteramente del texto latino que le sirve de base. Es una oración cantada y, por ende, el texto es su razón de ser. La música del canto surge del texto mismo. Sabemos que la notación neumática (*pneuma*: sopro, respiración) -la forma de notación musical medieval que dio origen al pentagrama moderno- se hacía sobre el mismo texto, no indicaba el compás ni el ritmo sino la altura del sonido que correspondía a cada palabra. En este sistema de escritura musical el *tempo* y el ritmo dependen del texto y no se anotan, por esa razón es imposible recuperar la melodía si no se la conoce de antemano, de memoria. Los neumas vinculan la voz cantada, la poesía y la música con la lectura y la memoria. El sopro del gregoriano liga la palabra con su envés musical, que depende de ella y a su vez la comunica con un sopro anterior, perdido, arcaico y fundamental que llega del pasado como instante de memoria.

Maizal... se identifica con su mismo objeto poético. Como el gregoriano, que “se desarrima de la pared”, el poema fluye en un ritmo libre, ondulante, lanzado hacia lo narrativo pero, al mismo tiempo, interrumpido por los bucles de las repeticiones sintácticas, fonéticas y semánticas. El texto avanza en bloques que remiten a la prosa, pero que encierran un flujo rítmico cercano, en ocasiones, al más clásico endecasílabo castellano: “A fuerza de pausado empeño arde”. Como veremos más adelante, esta tensión entre la prosa y el verso, entre la voz que cuenta y la voz que canta, entre el avance de la narración y el “verso disimulado” en la prosa constituyen la singularidad de *Maizal...*

En el inicio, el sujeto de la enunciación poética, situado en un rincón apartado de la iglesia, escucha cómo el canto despliega sus alas. La voz llega y permite la evocación: “Ondula el maizal del gregoriano, nace de las cuchillas, de unas lomas en la mesopotamia argentina” (Calveyra 2005: 9). El *cuchicheo* deriva por asociación sonora en las *cuchillas* entrerrianas, la ondulación del canto convoca al maizal de los campos infantiles. En el

espacio imaginario del poema sonido y sentido se anudan en la construcción de la imagen poética. En toda la obra de Calveyra se reitera esta forma de configurar la imagen por reiteración y derivación sonora o semántica (que llamaremos *ritornello* y *modulación*). El resultado es una declaración de identidad poética: “el maizal ES el gregoriano” – o como en *Diario del fumigador de guardia*: “El gas es como el árbol, es un árbol” (Calveyra 2002: 16).

En un gesto de transmutación poética, el *pneuma* -el soplo original del gregoriano- se convierte en el viento de las lomas entrerrianas que hace ondular el maizal, llevando al sujeto hacia un nuevo espacio imaginario: el rancho y la pieza vacía, *dobles* de la nave de la abadía. “El canto, libre, conserva las huellas del antiguo traspíe, tanto, que la canción, sin apoyos precisos, sin pautas precisas, su melancolía confiada entra en tratos con él” (2005: 9). El tartamudo trastabilla y produce una nueva rítmica en la lengua, inventa una lengua que en realidad es su retorno: el habla familiar del campo entrerriano. Ese habla, sin embargo, no es la imitación de la oralidad rural, no se produce a nivel de la selección léxica o del uso de algún tipo de sociolecto, sino que recupera un impulso prosaico, oralizante, que empuja desde dentro la escritura y enrarece el fraseo: “La entonación se precisa de cuando el maizal se empina contra viento y la cuesta empieza a suceder entre vocales” (2005: 15).

Lo que sucede es que la lengua de *Maizal...* produce el extraño efecto de estar “entre medio”, rasgo que vinculamos con la obvia dificultad de clasificación de la obra de Calveyra: ¿poesía o prosa? ¿Poemas en prosa? ¿Prosas poéticas? ¿Poemas autobiográficos? El estatus incierto de su obra se extiende a la forma en que trabaja las dimensiones del espacio y el tiempo. Como si Calveyra hubiera hecho del Entre Ríos originario el germen productor de imágenes intersticiales, un “entre medio” poético en el que se evapora la lengua de las dicotomías dejando a los sujetos, objetos y escenarios en un estado “entre” el pasado y el futuro, la oralidad y la escritura, la palabra y el silencio, la presencia y la ausencia.

Lo inmemorial

El tiempo imaginario en el que sucede *Maizal...* está contenido en el tiempo litúrgico de la primera oración del día, entre las dos de la mañana y el amanecer. Sin embargo, la temporalidad lineal de las horas previas a la salida del sol rápidamente se disloca por la irrupción del pasado, primero a causa de las ondulaciones del gregoriano vuelto maizal y luego por la contundencia de la lluvia que cubre al personaje casi como un acto de redención. Esa lluvia de la memoria, cuchicheante -“la lluvia conversadora de Entre Ríos”- abre un tiempo y un espacio inédito en el que conviven las lomadas, una caverna del paleolítico, los campos de concentración nazis y los vuelos de la muerte. Esas “citas” -del y

con el pasado- interrumpen el “tiempo homogéneo y continuo” de la narración lineal, como diría Walter Benjamin (1989: 177), para producir un espiral o, mejor dicho, una sucesión de imágenes encadenadas que ponen al texto a derivar, en un ritmo libre y proliferante.

“Yo postulo que el tiempo no tiene tres dimensiones. Sólo es un latido, un ida y vuelta. Sólo es un desgarramiento inorientado. Lo que queda del fondo del tiempo originario en el hombre es un latido a dos tiempos: perdido e inminente” escribió Pascal Quignard en *Abismos* (2015: 23). Podríamos decir que *Maizal...* construye un espacio poético para habitar ese “desgarramiento inorientado” en el que *lo perdido* vuelve en su imposibilidad así como *lo inminente* se anuncia en un presente perpetuo, referido con los múltiples “a punto de” que se reiteran en todo el texto. Una gramática de la inminencia:

Permanecemos en espera de algo cuyo alcance desconocemos, callados en nuestros asientos sin saber qué hacer, sin saber cómo será el instante de después, cómo seguir con la representación. ¿Compás de espera? Compás de espera. ¿El tiempo que se desengancha como los vagones de un tren de ganado lanzado a la carrera? (2005: 27)

El impulso narrativo de *Maizal...* (leemos “momento de la peripecia” cuando los monjes salen al patio de abadía que es, al mismo tiempo, el patio del rancho mesopotámico) inexorablemente se interrumpe, una y otra vez. Esto se debe a que *Maizal...* obedece a dos figuras musicales que funcionan como organizadores y que el texto sostiene hasta el final: el *ritornello* y la *modulación*. Por un lado, la repetición rítmica de figuras y temas: la lluvia, las santas, el árbol, las velas, Salomé. En el conjunto del texto esos retornos son el *versus* en el interior de la prosa, la vuelta de lo mismo en lo diferente que interrumpe el *proversus*, la marcha hacia delante del sentido.

Pero además podríamos decir que los temas y figuras van *modulando*. No solo retornan en las diferentes secciones de *Maizal...* sino que al interior de cada fragmento / estrofa “cambian de tono”, se resignifican en términos rítmicos y semánticos en la configuración de nuevas imágenes poéticas: “Maizal que se desgrana a paso de hombre, desgrana viento, desgrana lomas, con el avatar se vuelve campo, canto, molino, costado de viento, viento. Con el moler se desgrana, desangra moler, desangra viento” (2005: 52).

Este doble movimiento es la forma en que *Maizal...* se ubica en un punto intermedio, un “entre medio”, la prosa y la poesía, sin ser ninguna de las dos. El “paso de prosa” que Agamben señalaba como la fatalidad del verso (2015: 25). Porque si bien pareciera que el encabalgamiento es la única forma de identificar al verso, argumenta Agamben, ya que es por medio de él que se instituye la no coincidencia entre el sonido y el sentido, esa misma figura es la que obliga al verso “a arrojar de cabeza al abismo del

sentido”, acercándolo a la prosa. Calveyra no recurre al encabalgamiento, pero hay algo del ritmo de los fragmentos en prosa de *Maizal...* que intenta ubicarse en ese lugar “inter” que el filósofo italiano llama “paso de prosa”.

Así como la voz poética pide que “fluya el hilito nacido y criado en las lomas entrerrianas” y, más adelante, dice que “los monjes avanzan porque la melodía avanza”, ese impulso hacia adelante, prosaico, necesita ser interrumpido con las repeticiones: “La melodía, el recitado se van modificando en forma imperceptible, solapada, aunque por dentro reine gran actividad. Cada vez parecieran decir lo mismo, aludir a unas mismas cosas” (2005: 96). Hay que contar, porque las voces del campo entrerriano hacen eso, cuentan; pero también hay que cantar por las hileras de los versos escondidos, “a lo maizal”, en la prosa. Si “lo único que progresa es el cuchicheo”, lo hace con una rítmica que está en un punto intermedio entre la prosa y la poesía.

La temporalidad de *Maizal...* se articula de esta forma con el olvido y la memoria. Como hemos dicho, para Calveyra el olvido es la condición necesaria para la emergencia de lo poético, en tanto huella que ha dejado una experiencia borrada por el tiempo. “Avanzar con el olvido y por medio de él” afirmaba el poeta en la entrevista con Guillermo Saavedra (2008: 5). Sin embargo, la segunda parte de *Maizal...* se abre con un extenso poema en versos que repiten en forma de anáfora “No te olvides...” como un llamado urgente a la memoria: “No te olvides de esa nada entre dos vientos, nada que surge del encuentro de los vientos / De a vocal derramada sobre el labio / De la luz de rezar, la luz que a sí misma se reza.” (2005: 44).

Pero ¿cuál es esa memoria que se invoca? No es, por supuesto, el recuerdo pleno, la rememoración sin conflictos, la representación del pasado como presencia y reconciliación. La dialéctica entre olvido y memoria no se da, en Calveyra, como sanación o conjuro, como restitución de lo que ha sido olvidado. *Lo lejano, cerca*. Diríamos que todo lo contrario, la memoria que aparece invocada en los textos de Calveyra tiene más que ver con la distancia, la ausencia y el silencio: “Me encanta cuando la palabra está distante (...) Cuando la palabra está imbuida de silencio. Cuando es palabra pese a ella, cuando más fuerte es el silencio en la palabra. Esa es la poesía, cuando hay más silencio que palabra” (Aguirre 2005).

Volvemos a Giorgio Agamben para avanzar en la interpretación. En “Idea de lo Inmemorial” (2005: 60) señala una aporía constitutiva de los sueños y la memoria involuntaria. En ambos casos vivimos la experiencia fugaz de una revelación, de algo que nunca debimos olvidar y que por un momento se hace presencia, como en una epifanía. Sin embargo, el recuerdo y el sueño vienen de la mano de su propio olvido, al despertar “nos falta inexplicablemente lo esencial”, escribe Agamben. Este hecho, lejos de ser una

debilidad o un límite –continúa- es “una profecía que concierne a la estructura misma de la conciencia”. La poesía, los sueños, la memoria involuntaria -el fumigador de guardia dice “Me tiendo en cubierta, no a descansar sino a aguardar la irrupción de la memoria” (2002: 9)- comparten un mismo tipo de experiencia: vinculan al hombre con lo que el filósofo italiano llama “lo inmemorial”, el secreto del lenguaje mismo: “lo inmemorial que se precipita de memoria en memoria sin jamás llegar al recuerdo es en sí mismo inolvidable. Ese inolvidable olvido es el lenguaje, es la palabra humana” (2005: 60).

Bailar alrededor de un muerto

La importancia central del silencio vincula la obra de Calveyra con los proyectos poéticos y críticos más relevantes del siglo XX. Por supuesto, es clara su filiación con la Idea mallarmeana y las “contracciones, prolongaciones, huidas” del pensamiento en la partitura del poema que el poeta anunció en *Un coup de dés*. Pero aquí me interesa su relación con Maurice Blanchot. Leemos en *El espacio literario*:

Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe (2002: 23).

La desaparición del escritor es asumida, en Calveyra, por medio del borramiento de la vida como condición para la aparición del poema. La única forma en que la experiencia vital puede ser reincorporada es, paradójicamente, por vía de la imaginación poética trabajada por el olvido. En la entrevista con Saavedra, afirma “sé, sí, que lo que ha ido siendo dejado de lado han sido los detalles o, mejor dicho, lo anecdótico de ciertas experiencias” (2005: 4). El poema puede ponerse a funcionar sólo cuando el olvido borró el contenido “positivo” del recuerdo, la anécdota, lo “que se puede contar”. De este modo, a pesar de que hay sucesos fechables y reconocibles en el origen de sus libros, lo autobiográfico existe de manera *negativa*, no como recuperación de la vivencia sino como una manera de imponer “la autoridad de mi propio silencio”. Así, aunque las referencias biográficas están (el retiro en la abadía en *Maizal...* o la temporada como fumigador en el puerto de Ensenada en *Diario...*), aunque hay una primera persona que se identifica (parcialmente) con el nombre del escritor, lo que se hace oír en la obra del poeta entrerriano es la huella de “lo que no puede dejar de hablar” y que se manifiesta como una memoria de “lo

inmemorial” que anida en el lenguaje, en particular en los ritmos originarios, maternos, del habla del campo entrerriano.

“El tono -sigue Blanchot- no es la voz del escritor sino la intimidad del silencio que impone a la palabra, lo que hace que ese silencio sea aun el *suyo*, lo que permanece de sí mismo es la discreción que lo aparta” (2002: 23). Podríamos entender la palabra *tono* en un sentido estrictamente musical. La tonalidad en la que se mueve Calveyra es la de una música que busca intimar con el silencio; estar presente en una forma singular de la ausencia. El *gesto* -como leemos en Agamben- en que el autor “se afirma a través de las huellas de su ausencia” (2005: 81). El filósofo italiano ha seguido el camino abierto por Foucault en sus reflexiones sobre el autor, entendido no como individuo real sino como función, es decir como modo de existencia, circulación y funcionamiento de determinados discursos. Sin embargo, para Agamben, esto no implica excluir a la noción de autor de la reflexión sobre la literatura sino ver cuál es la forma singular en que esa ausencia aparece en la obra. El autor es el que ocupa el lugar del muerto en la escena literaria. Su aparición solo se da en el gesto con el que se retira. Si los dispositivos sociales de subjetivación, incluso la misma función autor que produce sujetos-autores, son instancias de control de lo legible, el autor puesto en el “umbral del texto”, siendo un lugar vacío -el muerto- supone la posibilidad de instalar lo ilegible, lo que puede permanecer inexpresado. El gesto del autor señala lo irreductible de la subjetividad para los dispositivos que pretenden capturarla. Si es posible volver a hablar del autor es a condición de ver en su figura a un muerto que insiste en mostrar su irreductible presencia como silencio. En ese sentido ligamos la idea de *gesto* con el *tono* blanchotiano. Ese modo singular en el que el autor deja de ser la fuente de una expresión prístina, pero no por lo que pueda permanecer inefable en el texto, sino porque en su actuación la obra alcanza un estado de soledad por medio del silencio al que se llama quien escribe. La forma en que *Maizal...* va irrealizando la figura autoral hasta hacer aparecer al muerto en la figura del Bautista es un ejemplo de la forma en que Calveyra desaparece como escritor para que emerja el ritmo. La figura de la bailarina Salomé va configurando los contornos de esta idea.

Como en los evangelios, aquí también ella hace pagar con sangre el precio de su ritmo. “Salomé mata con tal de seguir bailando” leemos en la tercera parte del libro, cuando baila frente a Herodes y Juan el bautista, quien espera encadenado su destino. Su baile es homologado con la escritura poética: “Extenuada de escribir con sus pasos Salomé termina por extraviarlos y extraviarse ella misma, los suspende de las ramas del espino” (2005: 62). En una *modulación* del ritmo del tartamudo -que dio origen al gregoriano- los pasos de Salomé marcan “un ritmo cambiado, salido de foco, rompiéndose, ritmo roto sobre la cabeza del profeta”. La poesía y el baile despliegan su ritmo en el tiempo y el

espacio. El ritmo de “pasos extraviados” del poema, liberado por medio del olvido, gira en torno a la cabeza decapitada del profeta: el hueco que ha dejado la muerte del autor al ingresar al texto. Luego del baile, Salomé se retira “con la cabeza del profeta bajo la túnica”. Ella también viajará al pasado: “árboles que de niña, como niña miraba, la esperan”. Sin embargo esos árboles -que para la topografía imaginaria del poema son los mismos árboles de las lomadas entrerrianas- la llenan de preguntas sin respuesta “¿Por qué cuándo no los miro bailan y en cuánto los miro dejan de bailar?”. Ya no son los pasos de Salomé los que marcan el ritmo sino las ondulaciones de los árboles del pasado. Ella también está frente a “lo inmemorial” que aparece como inminencia o pérdida, eso que solo baila cuando no se lo está mirando directamente. El capítulo cierra con Salomé mezclada entre las santas, vuelta santa ella también. “A saltitos, a reculones la melopea se empeña en juntarse con los campos para siempre verdes, irlos vistiendo de gregoriano, y con los campos siempre verdes llega Salomé, un monje más en la noche de Notker el tartamudo” (2005: 92). Y luego de pregunta “¿Una santa más?”. El círculo de mutaciones poéticas (Salomé, monjes, santas) culmina con la misma transmutación del Bautista decapitado: “La cabeza del profeta sobre plato incandescente es ahora la mazorca”. Lo que queda del autor / profeta / monje tartamudo es el gesto de su ausencia vuelta materia misma del poema, no como autobiografía, sino como muerto e imagen poética: “Tartamudo que responde al extraño nombre de Nokter. Con su ausencia aparece”. Sólo de esa manera puede convertirse en eco del murmullo inextinguible de lo poético.

Sobre las paradójicas relaciones entre la figura autoral y el sujeto de la enunciación poética, Jorge Monteleone ha señalado que quien habla en el poema es “menos el fantasma de un hombre que el fantasma de un nombre. Habla ese fantasma allí donde se ha ausentado el sujeto real, para que la voz imaginaria del poema restituya la otra voz que fundamenta el ser mismo de la existencia” (2016: 15). En *Maizal...* esa voz poética fantasmal que sostiene la enunciación de la memoria se identificará por momentos con el nombre de autor: “yo, entrerriano recién llegado a la abadía de Solesmes en busca de retiro y de silencio”. Ese nombre dará lugar más tarde a un impersonal “hombre a quien mirar llover vuelve silencio”. Finalmente aparecerán los datos completos de identidad, el nombre y apellido del autor, pero en un desdoblamiento: “¿en el silencio recuperado ya te transformaste en rincón de la iglesia, tú, Arnaldo Calveyra, en rincón de la iglesia?”. En ese proceso, la figura del autor ingresa a un tiempo y espacio imaginario y él mismo se irrealiza como imagen (Monteleone 2016: 12).

El recorrido por *Maizal...* nos ha llevado por las que parecen ser las dos variables fundamentales en el proceso de escritura de Calveyra: el tiempo desplegado en el ritmo de un cuchicheo y el olvido y la memoria como experiencias indisolubles. Puede que haya un

punto de partida autobiográfico muy concreto -la vida como fuente y origen de la poesía- pero el trabajo poético no se dirige a restituir el sentido de lo vivido como si se tratara de un testimonio; todo lo contrario, se sostiene en el olvido y la conversión del yo autoral en imagen poética y ritmo.

Yo tiendo a percibir el olvido como un lugar vacío, como un espacio y un tiempo vacío. Y me parece que ese lugar vacío da como una libertad. Ese espacio vacante, ese hiato que se ha creado es lo que permite tal vez ciertos poemas, la resurgencia de algunas palabras en función poética, capaces de funcionar en relación con el poema. Es como una cosa que ha sido chupada, como un charco que ya no está más, que ha sido reabsorbido por la tierra, desde abajo. (Saavedra 2008: 5)

El olvido de una experiencia -la huella que ésta ha dejado como un charco seco pero visible- permite el advenimiento de las palabras en función poética, en un intento de “concitar algo determinado pero ya borrado por el tiempo y el olvido”. Esta dialéctica entre olvido y memoria es la que constituye el nudo primario de la poesía de Calveyra y su ligazón con las grandes tradiciones poéticas de la modernidad: esas huellas que “concitan” el advenimiento de algo perdido pero que retorna en su imposibilidad, en su mismo aparecer como vacío.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2015). *Idea de la prosa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
----- (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Aguirre, Osvaldo (2005). “Cantos Gregorianos”. *Página 12*, 2 de octubre: Radar Libros (en línea). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1765-2005-10-03.html> Último ingreso 18/08/2016
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Berger, John (2014). “Apuntes sobre la canción”, *Revista Ñ*, 24 de octubre. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/John_Berger-Apuntes-cancion_0_1236476347.html Último ingreso 18/08/2016
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.
- Calveyra, Arnaldo (2005). *Maizal del gregoriano*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
----- (2002). *Diario del fumigador de guardia*, Bahía Blanca, Ediciones Vox.
- Carrera, Arturo (2009). *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva.
- Friera, Silvina (2008). “Siempre escribo el mismo libro. Entrevista al poeta Arnaldo Calveyra”. *Página 12*, 2 de septiembre. Disponible en:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11145-2004-02-08.html> Último ingreso 18/08/2016

Gianera, Pablo (2009). "Poesía y música". *Diario de poesía* 78: 13.

Mallarmé, Stephan (2009). *Poesía*, Buenos Aires, Leviatán.

Mallol, Anahí (2012). "Infancia, poesía". *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*, 27 y 28 de septiembre, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf

Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, Rosario, Nube Negra Ediciones.

Quignard, Pascal (2015). *Abismos. Ultimo Reino III*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

----- (2012). *El odio a la música*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Saavedra, Guillermo (2008). "Avanzar con el olvido y por medio de él. Una conversación con Arnaldo Calveyra". *Revista Las Ranas* 5:2-11.