

Iluminado artificio: Sobre la más reciente antología poética de Mercedes Roffé

Lilliana Ramos Collado, PhD
Universidad de Puerto Rico en Río Piedras
Puerto Rico

Resumen:

Análisis de la reciente *Antología Poética 2016–1987* (2018) de la poeta argentina Mercedes Roffé que explora su manejo del tropo y la retórica; sus posturas feministas ante lo erótico, lo poético y las formas expresivas del poema; la relación entre el verso y la prosa breve; la variedad estructural de sus poemarios; su indagación teórica de diversas poéticas desde la antigüedad grecolatina hasta las más recientes; la erudición como estrategia lírica según una praxis literaria poética y poemática; y sus estrategias de expresión político-social. Se carea la poesía de Roffé contra el concepto misógino de belleza de Edmund Burke, se explora su uso del “poema moldeado”, su amplificación de la anáfora y su recurso a un lenguaje perlocutorio, su visión del “desastre”, su interés en una teoría de la metáfora, el uso esclarecido de la ékfrasis, y su interpelación del deseo mediante la aleatoriedad nómada del lenguaje poético.

Palabras clave: Mercedes Roffé – Poesía feminista – Poema moldeado – Teoría de la metáfora – Ékfrasis

Abstract:

An analysis of Argentinian poet Mercedes Roffé’s recent *Antología Poética 2016–1987* (2018) that explores her command of rhetoric and poetic tropes; her feminist ideas on the erotic, the poetic and a range of poetic forms; the relationship between Roffé’s verse and her short poetic prose; the structural diversity of poem styles; her inquiry on poetics from Antiquity to the present; her bent on scholarly inquiry as a lyrical strategy to pursue a literary/poetic practice; her approaches to político-social expression. Roffé’s feminist poetry is seen vis à vis Edmund Burke’s misogynistic idea of beauty; her use of pattern poetry is closely examined along with her amplification of the anaphora and her resort to perlocutionary statements, her approach to the idea of “disaster”, her commitment to theorizing on the metaphoric, her enlightened use of ekphrasis, and her interpellation of desire based on the nomadic randomness of poetic language.

Key words: Mercedes Roffé – Feminist poetry – Pattern poetry – Theory of metaphor – Ekphrasis

Este ensayo comenta la más reciente entrega de la poeta argentina Mercedes Roffé, su *Antología Poética 2016–1987*, publicada en Puerto Rico por Trabalís Editores, compilada por Roffé misma, y prologada por Adalber Salas Hernández¹. Roffé ha decidido cambiar el orden usual de los

¹ Hemos dedicado este ensayo a comentar la poesía de Roffé y, por cuestiones de espacio, no hemos podido comentar, como hubiéramos querido, el excelente y minucioso ensayo introductorio de Adalber Salas Hernández.

poemarios e ir desde lo más reciente hacia lo más antiguo, comenzando por selecciones de *Diario ínfimo* (2016) y terminando con las de *Cámara baja* (1987). Estamos ante un tomo de una gran riqueza en cuanto a propuestas poéticas: Roffé es una aguda teórica de la literatura, y en todo momento nos va declarando los elementos de su *métier*, también según lo atestigua, por ejemplo, su *Glosa continua* (Roffé 2018). Echo de menos en esta nueva antología algún fragmento del espléndido *El tapiz* (1983) –ejercicio verdaderamente magistral en prosa poética– y hubiese sido grato tener aquí textos de su *Poemas* de 1977. También hubiera sido espléndido tener una muestra mayor de *Cámara baja*. Pero esas ausencias nos hablan de la estrategia que Roffé ha preferido al realizar la presente antología que tanto nos regala mientras vamos avanzando desde el 2016 hasta el 1987.

Las antologías son útiles, en especial si la autora/el autor se ha ocupado de afinar su contenido. Aunque no haya un prólogo o alguna nota introductoria, el ordenamiento de una antología habla por sí mismo: podemos ir viendo cómo Roffé, en este caso, ha ido observando el devenir de su trabajo, cómo han ido cambiando sus diversos “destinos”, cuán mucho o poco se ha alejado de sus primeras propuestas poéticas, y cuán diversa se ha vuelto su obra tanto sincrónica como diacrónicamente. Estos ejercicios que comparan cómo, mediante varias antologías, una autora o un autor va desarrollando su obra, son reveladores. Cuando los críticos preparen las antologías según sus estrategias, aprovecharán las reflexiones que los escritores mismos han desarrollado en sus “antologías de autor” para esclarecer los procesos literarios en su diversidad y amplitud.

Esta *Antología Poética* es una propuesta sobre el proceso temporal de la invención poética y cómo la anticipación, vista en retroceso, alimenta siempre la poesía que vendrá, pues cada instancia poética lleva siempre guardada la semilla del próximo poema. Dada la riqueza y la complejidad de la obra de Roffé, este ensayo no puede ser exhaustivo: se basa en algunos ensayos críticos y entrevistas, y en una selección de poemas tomados de algunos de sus poemarios. He optado por explorar asuntos puntuales que presentan una transformación, a veces sistemática, a veces errática o a saltos, de la obra de Roffé. Por eso este ejercicio crítico es un junte de tropos y motivos.

Roffé muestra, desde su inicio, una “estética de la erudición”. Dante Alighieri, John Milton, James Joyce, Virginia Woolf son sus semejantes más obvios en la tarea de provocar en sus lectorxs un cambio radical en su idea de la literatura. Así lo expresa en una entrevista de 1999:

...hoy –como siempre– el mayor desafío sigue siendo sostenerse en esa sinuosa cornisa que ha sido siempre la escritura: saber, como poetas, que compartimos con todos los

otros seres humanos los dos componentes básicos de nuestra techné: el lenguaje (los idiomas) y la(s) experiencia(s) de vida. Y aun así, y a partir de ahí, articular otra cosa: un arte/facto tal que la comunidad (universal) vuelva a sentir suyo, compartido, sin que deje de serle inaccesible. Inaccesible, sí, en la factura; comunal y universal en tanto espacio generador de sentidos (Bernstein 2013: 38-39).

Esa erudición va de la mano de una atención especial hacia “cierta poética oral” y así integra en su quehacer “distintos registros de la lengua”: resalta localismos, acoge a los clásicos grecolatinos, la literatura medieval europea, los poetas siglodeoristas, el acervo literario europeo, las literaturas del lejano oriente, los revuelos retóricos y temáticos del fin del siglo XIX, la prosa y la poesía del siglo XX... La obra de Roffé añade a la lectura el entusiasmo y el enorme radio de acción de sus posturas, géneros, estilos y temas. Y como ocurre con un Dante, con un Milton o con Joyce, el reto de leer a Roffé es descubrir sus referencias, que son múltiples, inesperadas, remotas, y a la vez añadir al texto nuestra propia lectura y así expandir la interpretación de una poesía que nos invita a leerla, como diría Hannah Arendt, “sin barandillas”. Siendo una “políglota” que conoce diversos idiomas de ayer y de hoy, y también los lenguajes literarios de un número ingente de tradiciones, Roffé va produciendo lo que Umberto Eco hubiera llamado una *opera aperta*. (Eco 1967).

I. La nube y lo bello: *Diario ínfimo* (2016)

Probablemente sea inesperado hablar de la obra poética de Mercedes Roffé *como un trabajo de la belleza*, siendo la suya producto de una desfigurante mirada hacia un mundo que propone una realidad amenazada. Los paradigmas de belleza de Roffé son diversos, más allá del símil, la metáfora, la ékfrasis. Su mirada se manifiesta en la errancia de sus énfasis, en la búsqueda del detalle difícil de describir, en la atención exacerbada a lo inesperado o dislocado, contradictorio, trastocado, deforme, amenazante, grotesco, abjurable, en lo oscuro revelado a plena luz. Hay un desborde en Roffé que trae a cuento exactamente *demasiado*, con todo y su parquedad en cuanto a las palabras directas, sencillas que, a pesar de su ocasional juego con el cliché, contienen más.

A lo largo de esta densa y diversa antología, Roffé une dos talentos en tensión: Por una parte, la casi “extraterritorial”² expresión de la poeta en términos de lo vernáculo, de la semántica de las

² Tomo el término “extraterritorial” del ensayo homónimo de George Steiner: “El escritor es un maestro especial de la lengua [...]. El escritor puede [...] hacer que ‘el lenguaje actúe sobre el pensamiento incipiente en un momento más temprano de su desarrollo’ de lo que pueden los hablantes comunes y corrientes. Pero lo que él hace actuar es *su propio* lenguaje; es su familiaridad con el lenguaje —sonámbula, genética— lo que hace que esa actuación sea radical e inventiva. [...] De ahí que *a priori* resulte extraña la idea de un escritor

palabras y de su creación o modificación, y la mezcla de lenguaje popular, cultismos, y vocablos arcaizantes o agotados/suprimidos del diccionario, cuya suma crea un efecto torrencial que insinúa la incipiente creación de un lenguaje otro que trae consigo la manifestación de otros individuos, lugares, objetos, costumbres, deseos. Por otra, la oscilante capacidad de la lectora para comprender el decurso de una poesía que es, a la vez, tersa y al punto, y atenta a aquello que reclama cuestionamiento constante y radical concerniente a lo real/imaginario, según un lenguaje que reta la lectura a pesar de su sencillez estructural. Roffé nos golpea con la belleza rara, inédita, de su lenguaje poético, y está de nuestra parte agradecerle que nos lleve de la mano a un mundo que requiere *videncia*, es decir, el ver más allá de lo consabido, de lo posible, de lo imaginable, y desde perspectivas extremas entre lo humano y lo inhumano.

Lo sabemos: no es cosa fácil hablar de la belleza, asignar seriedad a sus debates, construir reglas que nos permitan medir sus proporciones y sus exactos atributos, sobre todo si estamos ante una belleza que se nos hace difícil describir sin caer en la banalidad. Roffé se aleja de la desmesura de lo sublime para abrazar la medida de lo bello virando al revés el gesto filosófico que todavía feminiza lo bello para restarle valor. Pienso en teorías que no acaban, finalmente, de agotarse, como la famosa *Indagación sobre lo bello y lo sublime* de Edmund Burke, que podemos usar para leer a Roffé y ver cómo aprovecha la creación de lo bello como metamorfosis, *locus* en el cual las palabras se presentan “alocadas”, es decir, fugitivas de su lugar, para devenir otras en su diferencia.

En “Urgencia” –del poemario *Diario ínfimo* (2016)–, la poeta pespuntea su poema con verbos tales como “desperezándose”, “desentenderse”, “desmoronándose”, “desbarrancándose”, que aluden a ese proceso casi terrorífico que nos recuerda con cuánto dolor y anhelo la mariposa se arranca de su pupa una vez culmina su metamorfosis. Y entonces vuela.

arborescencias

tal el perfil de una nube
desperezándose hasta
desentenderse
de su propia materia

su gris
su luz
su algodónado saberse

lingüísticamente ‘sin casa’ [...]. Solamente aquel que no se encuentra verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento”. (Steiner 1973: 5-17)

no es día un día así

arrebolado batir es
de alas

alas abajo
un río
o una selva
algo que
se precipita:
un cambio de estado un
desmoronarse un
acelerar
caer
desbarrancarse
aquello que

no fuimos nunca

nunca

nunca seremos

ahhh pero hoy...

¿no hubo un color allí
que se quedó prendado
en ese hueco azul cobalto
iridiscente y piedra?
(Roffé 2018a: 33-34)

La nube se “desentiende” del agua –su materia– y aúpa un río en la selva donde “algo se precipita”. Se trata de un pensamiento antiguo: “the spectacle of clouds, in all their terrible unpredictability, came to symbolize uncertainty.” (Hamblyn 2001: 19). Su evanescencia caprichosa es sinécdote del clima cambiante. La nube es “leve” y “avasallante”: augura y propicia la inundación, los rayos, los truenos y la subsiguiente catástrofe. Y como nos recuerda Hubert Damisch, en tanto objeto disperso e intangible por y a pesar de su materialidad, la nube es, sobre todo, pictórica, no es amenazante si está pintada en una cúpula renacentista (Damisch 2002: 12) por Correggio, por Tiepolo, por tantos otros. Este poema nos propone una estilización connotativa que aspira a evocar una pintura –cada elemento no es lo que pretende ser– y por ello intuimos que la nube del poema no tiene color propio, ni estuvo en un hueco azul cobalto, ni produce iridiscencia, ni es piedra: todo es discurso, descripción de lo visto para producir una alegoría auroral promovida por una instancia

del *ut pictura poiesis*. Pero, ¿dónde la representación visual que postergaría la palabra a favor de la imagen mental que la palabra intenta calcar? Quizás esa eternidad alegórica propicie el “no fuimos nunca / nunca / nunca seremos”, sólo imagen imaginada.

“Urgencias” propone una rápida migración conceptual desde la promesa de historiar la catástrofe hasta la pregunta cuya negación diluye la escena en la memoria ambigua de un paisaje. El augurio sublime termina en un “nunca” que ocupa pasado y futuro. Se expresa un momento estético³, cercano, íntimo, y no sublime. En términos de Burke, lo sublime no ocurre en este caso debido a la inmediatez sensorial –y, por lo tanto, degradadora– de la belleza: “Beauty is [...] some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses.” (Burke 1990: 102). Lo bello es, según Burke, pequeño, varía de forma gradual, es delicado, es colorido, tiene una fisonomía agradable, posee gracia y elegancia, tiene bellos sentimientos, produce sonidos amables, tiene un sabor y un olor suaves. Si comparamos lo sublime con lo bello, Burke nos advierte, entre otras cosas, que “beauty should not be obscure”, “beauty should shun the straight line”, “[beauty is] founded on [...] pleasure”, siendo el placer un tenaz opuesto de la ascética contricción sublime que Burke defiende. En la última sección de su libro, declara:

[All]verbal description... though never exact, conveys so poor and insufficient an idea of the thing described, that it could scarcely have the smallest effect, if the speaker did not call to his aid those modes of speech that mark a strong and lively feeling in himself. [...] Words, by strongly conveying the passions [...] fully compensate for their weakness in other respects. (Burke 1990: 160)

La ironía resultante es fundamental: “Urgencias” propone un sentido de belleza que adopta, en signo positivo, los “requerimientos” de la belleza que describe Burke. Pero, sobre todo, está el intento de la poeta de construir una imagen mental y describirla –o copiarla en palabras– con los recursos que considera necesarios. Como nos advierte Elaine Scarry, la belleza provoca, primero, el impulso de copiar lo bello –sea dibujando a lápiz, sea describiendo, por ejemplo, mediante un poema–, de intentar parirlo, de imitarlo. Advierte que nuestra incapacidad para copiar lo bello no degrada nuestro deseo de intentarlo, de modo que, para nosotros, lo bello, bello queda. Scarry sugiere que podemos errar en el proceso: lo que declaramos bello, no lo era; o, peor, lo que

³ Sigo aquí la propuesta sobre el gusto estético elaborada por Giorgio Agamben, donde explora la brecha aparentemente irreparable entre verdad y belleza. Uno de sus ejemplos nos parece exacto para presentar cómo Platón asume la tarea paradójica de desarrollar una teoría del amor que garantice una relación de unidad y diferencia entre belleza y verdad, o entre aquello que es más visible (lo bello) y la evidencia invisible de la Idea, (la verdad): “The beautiful varieties of the celestial constellation cannot be, *as such*, the object of science [of truth].” (Agamben 2017: 14-15)

declaramos feo era bello, y perdimos la oportunidad de celebrarlo en su momento de contundencia (Scarry 1999: 3-14). Propongo un error posible: no haber entendido que nuestra descripción de lo feo puede ser bella gracias a nuestro talento para expresar el encuentro con un objeto ajeno a la norma y cuya descripción requiere, a su vez, un lenguaje fuera de la norma. Lo extraño también puede describirse con el lenguaje ornamental de la belleza.

Al construir su poesía, Roffé presenta la descripción como una técnica múltiple: exalta el objeto al encontrar en él rasgos secundarios o invisibles; lo disloca de su lugar para apreciarlo; lo considera en su entorno enfocándose en aquello que lo distancia de, o lo alía a, su ambiente; muestra una preferencia por lo feo, destartalado, residual, arcaico, desatendido, y de ahí se lanza a su recuperación, quizás su desfiguración, incluso su iconoclasia. Hay en Roffé una ambigua redención del objeto, y suele añadir a sus descripciones diversos dispositivos retóricos. Así, la selección de *Diario ínfimo* que contiene esta *Antología Poética* nos presenta la belleza precaria de los actos cotidianos según los objetos que los apuntalan, el deseo de sobrellevarlos atenuándolos y, a través del mundo de las cosas, catar sus vitales estridencias.

Como cierre de esta sección, Roffé coloca el poema “Conciliación o / Celebración de la belleza” donde funde “reflexión y emoción / discernimiento y videncia” advirtiendo que hay que usar la intuición para desenredar el enigma, buscar el camino y laborar en lo que falta pues “trama y urdimbre / la vida es”, e implica fatiga, constante desvelo. Las últimas estrofas del poema son:

desnudez y memoria
el infinito y el viento
y las voces
y los ecos
el trepidar del Big Bang
-o su repliegue-
vibrando aún
en cada
iluminado artificio

¿la misma cosa son?
¿el mismo don?
¿el mismo bienhadado
sortilegio?
(Roffé 2018a: 45-46)

El primer poema y el último de la selección de *Diario ínfimo* concilian opuestos y cierran con preguntas retóricas. Quizás, en el último poema, estas preguntas marcan en la memoria figuras con

un giro poético-político, según sugiere la mención del Big Bang –cuyo verso está colocado exactamente en el centro de la estrofa– y el “repliegue” que nos presenta estas duplas: desnudez/memoria, infinito/viento, voces/ecos, Big Bang/su repliegue. En el Big Bang, la piel recibe la marca biológica y simbólica que promueve el estigma de la identidad (Martínez Rossi 2011: 142-153); el infinito-inmaterial, se presenta como la barrida del viento, quizás dando otro rostro a la tierra⁴; de las voces, sólo quedan los ecos rebotando desde cualquier superficie, marcando así su materialidad; el Big Bang estalla y arruga toda piel –piedra o carne–, o recoge las tropas de la humanidad, y sigue vibrando en cada iluminación artificial, es decir, provocada deliberadamente por un artífice. Por todos lados y en todo paisaje: “cosas”.

Las preguntas finales explican las duplas: pues cada una es un detalle sobre, quizás, el final de los tiempos: precisamente lo que hay que detener y a lo que aluden las preguntas. ¿Son la misma cosa la piel y la memoria identitaria? ¿El infinito y el viento? ¿Las voces y sus ecos? ¿El Big Bang o su repliegue? ¿Son el mismo regalo, positivo o negativo? ¿Son sólo artificio dirigido a doblegar voluntades mediante encantamiento? Roffé nos ha propuesto una conciliación atada a un ideario salvífico: escapar del artificio que nos daña, que nos arruga y nos borra de la faz de la tierra. Y somos nosotros los artífices: esas preguntas aparentemente sin destino están dirigidas a nosotrxs.

II. Vacío y arritmia. *Carcaj : Vislumbres* (2014)

Hay poemas delgados como un carcaj. El concepto de poema que distingue esta selección es la estrechez. La forma visual del texto sobre la página sugiere un gesto hacia la poesía moldeada (“pattern poetry”)⁵ según la disposición de las palabras sobre la página, que a su vez fuerza un ritmo de enunciación mediante la abrupta inhalación/exhalación de los versos cortos, y otro ritmo que juega a atenuar la exhalación para enunciar un verso más largo. El blanco de la página prevalece sobre la tinta de las letras que se ven más pequeñas de lo que son y el poema, más corto

⁴ “What Fukushima adds to Hiroshima is the threat of an apocalypse that opens into nothing, onto the negation of the apocalypse itself, a threat that depends not just on the military use of the atom and perhaps not even on the sole use of the atom in general.” (Nancy 2015: 21). “The birth of the Anthropocene is the death of the Holocene epoch, the epoch of ‘civilization’ ... [H]uman civilization has existed only in the Holocene so far, and no one knows what will happen to it once that setting is replaced by another.” (Davies 2016: 145). “What happens when human exceptionalism and unbounded individualism, those old saws of Western philosophy and political economics, become unthinkable in the best of sciences, whether natural or social?” (Haraway 2016: 30)

⁵ Según Dick Higgins, se trata de una poesía “modelada” —“pattern poetry”— es decir, que coloca las palabras para modelar con ellas una figura, en este caso la figura del carcaj (Higgins 1989: 1).

de lo que es. El poema miniaturiza el texto, lo vemos más frágil como objeto, más breve como poema y más disperso por los vacíos entre estrofas. Roffé nos fuerza a leer los espacios vacíos:

II

un son
somos

apenas

una titubeante
nota
sostenida
por la trémula mano
o el aliento
-falto o
cumplido-
de la luz que nos mira

ese vibrato
que
por un instante
irrumpe
no ya en el silencio sino
en el anónimo rumor
insomne
inacabable
ese tañido
ese encaje
urdido por el tedio
-o la violencia-
(Roffé 2018a: 55-56)

La primera estrofa no sólo enuncia un *son* –un ritmo de danza, o una melodía o canción–, sino un (ellos) *son* y un (nosotros) *somos* que implican un relato que conecta lo personal con lo colectivo... *apenas*. La semántica de las palabras alude, en unas instancias, a lo sonoro y, en otras, a lo táctil de la vibración. Estamos frente a un *somos* titubeante de cara a una visualidad, en general, en blanco; también frente a un *somos* observado por la “luz que nos mira”. La fracturación del poema y las energías diversas como luz, sonido y vibración chocan entre sí: parecen oponerse.

Titubear crea con el *son* un espacio para la arritmia. Por un lado, la nota que se sostiene es un detente, y por otro se nos invita a imaginar una mano trémula punteando un trémolo veloz en este pequeño caos que tienta el aliento de la luz pues es un modo distinto, quizás alterno, de “energía”.

Titubeo, arritmia, nota sostenida, mano trémula... un *vibrato* ahora *irrumpe* en un *anónimo rumor* ajeno al lugar donde se debaten, en la ausencia del silencio, las pulsiones que el poema despliega como ruido de fondo. Lo *insomne*, lo *inacabable* culminan en un *tañido* que marca un despertar. La red de las pulsiones entrecruzadas en ese espacio reúne, pero no mezcla, vibración y sonido. Si la luz invita a la mirada, la vibración y el sonido invitan al oído que escucha y al tacto que todo movimiento siente. Se sugiere que el espacio suena y tiembla.

una hora
de ese reloj hambriento
somos

y aún reímos
y amamos

y tememos
el final de este sueño
(Roffé 2018a: 56)

Este poema asedia el significado y la manifestación del tiempo que está simbólicamente sugerido por el reloj. El tiempo “ocurre” gracias a la vibración y al sonido ya que una y el otro pueden “medir” el paso del tiempo. Según Henri Bergson en su *Time and Free Will*, ni nuestra conciencia ni nuestra memoria pueden captar la duración y el movimiento. Por ello no podemos sentir que el pasado fluye hacia el presente (Bergson 2018: 102-13); y, como propone en su *Matter and Memory*, los tiempos constantemente se mezclan y la memoria constantemente se construye (Bergson 2004: 155-175). ¿Somos una hora que es *esta* hora, o los sesenta minutos que dura esta hora según un reloj que nos desgasta, nos marchita, nos devora? ¿Y qué de ese *aun*, que parece explicar un presente de resistencia en el cual vamos a contramarcha de ese reloj que busca retenernos, robarnos el tiempo y robarnos del tiempo? ¿Hay que fugarse del reloj para reír y amar aun, durante la temporalidad del tiempo? ¿Pero no tememos el final, el reloj que no detiene su marcha, impasible, del despertar?

Nunca el motivo de *carpe diem* ha sido tan siniestro como aquí: estamos ante un hoy devorante y devorado que se levanta sobre este poema arrítmico. Un *son* somos, un *son*-sonete, un trajín de pulsos, vibraciones y temblores que descienden gráficamente por la página como si alimentaran un carcaj que almacena en su interior el *son* y el *somos* de un sueño. Pero en un verso se nos ha asegurado que la luz nos ha mirado. Pero la pregunta por el *son* se mantiene, pues reclama el poema mismo, su forma visual, como significante del ritmo. Pero es la figura del poema sobre el

papel, su estrechez, lo que nos fuerza a calcular con la mirada la extensión de cada verso y de cada estrofa. Todo se construye en pausas para marcar el verso y el a-ritmo se di-vierte entre síncopa y fermata.

La primera estrofa del poema XVIII consolida la experiencia del ritmo desde la luz:

ahhh, flor radiante
belleza radiante
vibración radiante
agua y temblor
escalofrío y piedra
(Roffé 2018a: 60)

La irradiación repetida en este poema se une al agua, al temblor, al escalofrío, a la piedra. Hay un proceso de desmaterialización gracias a la luz intensa. Aves y selvas, peces y ríos, “torrente, abismo. fuego radiante / musical” convierten la fusión de los sentidos en un universo estallante que encandila todo ser y objeto y lo vuelve “refulgente / nada/ numinosa / / lumínico / pan nuestro” (Roffé 2018a: 60). Hemos salido a la luz.

III. “El eco / perfecto y pleno”. *Las linternas flotantes* (2009)

La extrema sagacidad de Roffé en la selección y el ordenamiento de los poemas de esta antología comienza a develarse en el tránsito inverso desde su selección de poemas de *Carcaj: Vislumbres* (2014) hacia su selección de *Las linternas flotantes* (2009). La selección de *Carcaj* termina con una estrofa que hace puente mediante el dispositivo de la anáfora. Terminamos abrazando, junto a Roffé, la repetición (una anáfora aumentada, validada, complejizada). La anáfora nos ayuda a seguir buscando, en el futuro de nuestra lectura de esta antología, lo que vino antes, no después.

Examinar un texto para pescar sus figuras retóricas rara vez explica por qué la autora o el autor recurren a ellas. Contrario a la idea de la retórica como edulcoración innecesaria, Roffé propone que la figura retórica es vehículo ideal para expresar la complejidad, quizás porque la familiaridad con la retórica desde los grados primarios crea un puente de inteligibilidad desde la forma hacia el contenido de la poesía; y quizás confiada en sus lecturas de la extraordinaria poesía grecolatina y renacentista que hace maravillas con estas figuras injustamente denostadas. Lo sabemos por los autores clásicos: tragediógrafos y filósofos griegos, latinos como Catulo, Lucrecio, Virgilio; y por las aportaciones extraordinarias de la España del Siglo de Oro, ambos momentos literarios caros a Roffé. Al igual que ellos, nuestra poeta usa las figuras retóricas como afirmación

del carácter excepcional de la dicción poética (Conte 1986: 46–47) y como necesidad ilocutoria que nos lleva al *plus* de su poesía.

La definición de anáfora es escueta como suelen ser las definiciones de las figuras retóricas que, en general, se consideran ornamentales y, por ello, superfluas. Juntando varias definiciones de “anáfora”, proponemos la siguiente: “dispositivo retórico que consiste en la repetición de una palabra o frase al comienzo de oraciones sucesivas, y que resulta ser herramienta útil para exponer un argumento”. En la poesía de Roffé, la anáfora no es trivial. Gilles Deleuze, con su *Différence et répétition*, nos puede ayudar a seguir la pista de la anáfora –figura protagonista de *Las linternas flotantes*–, desde el concepto de repetición:

La repetición como conducto y como punto de vista concierne a una singularidad incambiable, insustituible. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al dominio de la semejanza o de la equivalencia; no existe substitución posible entre verdaderos gemelos, no hay posibilidad de intercambiar su alma. Si la intercambiabilidad es el criterio de la generalidad, el hurto y el don son los de la repetición. Repetir es comportarse mediante la relación entre algo único o singular que carezca de semejante o de equivalente. [...] Tomemos en cuenta [...] la repetición de un motivo decorativo: una figura se encuentra reproducida según un concepto absolutamente idéntico... pero, en realidad, el artista no procede así. Él no yuxtapone dos ejemplares de la figura, sino que combina cada vez un elemento de un ejemplar con otro elemento del ejemplar siguiente. El artista introduce, en el proceso dinámico de la construcción, un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una suerte de apertura que sólo se verán convocados en el efecto total. [...] [Debemos] distinguir dos tipos de repetición: uno concierne solamente a un efecto abstracto total, y el otro, a la causa actuante. El primero es una repetición estática, el otro, una repetición dinámica. Uno es resultado de la obra; pero el otro es como la ‘evolución’ de un gesto. Uno nos envía a un mismo concepto que sólo deja subsistir una diferencia exterior entre los ejemplos comunes de una figura; y el otro es repetición de una diferencia interna que ella incluye en cada uno de sus momentos y que transporta de un lugar preciso a otro. Podríamos intentar asimilar esas repeticiones diciendo que, del primer tipo al segundo, lo único que ha cambiado es el contenido del concepto, o la figura se ha articulado de otra forma. (Deleuze 1968: 7, 31, 32)⁶

Repetir, insistir, redundar, rebotar, regresar eternamente, reflejar, volver... aprovechemos los frutos analíticos que la idea deleuziana de repetición nos ofrece para amplificar el registro de la anáfora. Para empezar, la repetición en Roffé no es el retorno de lo mismo, sino una singularidad que escapa de lo general e insiste, como propone Deleuze, en el eco y en otros sinónimos o figuras de la repetición como los espejos/reflejos. Estos ya no son mero adorno. Contrario a la simple anáfora, la repetición en Roffé busca la variante, la densifica al ella construir versos que además

⁶ La traducción del francés es propia.

comienzan con un verbo infinitivo –que aquí opera como un imperativo– acompañado de variantes que van detallando aquello que el verbo potencia en los actos de habla perlocutorios (Austin 1962: 101-105)⁷, es decir, aquellos que tienen un efecto en quien escucha, como ocurre en los poemas I, II, III, IV:

Dormir con los ojos abiertos, bien abiertos
Dormir alerta
Dormir de pie, con la frente apoyada en el vano del día
Residir la noche toda en la pura presencia de la letra
Aleph Beth Yod
el rasgo el trazo–cifra

Residir la noche entera en la vigilia
Residir la noche toda insomne
Residir la vida toda en duermevela

porque sentir es más que ver y más aún es fundirse
Residir la noche en el velo de la noche
Residir la noche toda en el alba
Residir la noche toda en el alba pura y plena
Residir la noche en el umbral de la noche
Residir la noche entera
del otro lado del sueño
(Roffé 2018a: 63)

Nos topamos con una repetición insistente que, como acto perlocutorio, persuade a los oyentes. El infinitivo “Dormir” suaviza la expresión repetitiva, pero el oyente la recibe como un “¡Sugiero que duermas!”. La repetición, en su proceso de enunciación, fuerza –debido al carácter aleatorio de las variantes que siguen a la palabra repetida– “un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una suerte de apertura que sólo se verán convocados en el efecto total”, según indica Deleuze, “como la ‘evolución’ de un gesto”, en este caso, repetitivo y a la vez perlocutorio. Roffé maneja magistralmente la ambigüedad que se crea entre la repetición como la expresión de un deseo y el acto perlocutorio que, disfrazado de infinitivo, propone un deseo a los escuchas/lectores de estos

⁷ Vale señalar que los actos perlocutorios que buscan sugerir o persuadir son versiones suaves de actos más violentos como el insulto, como señala Judith Butler en su libro *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Si volvemos atrás, vemos que los actos perlocutorios que Roffé suaviza para persuadir, son performativos de un modo similar. Para Butler, el insulto, que puede y debe descarrilarse performativamente con cierto tipo de respuesta, puede vehicular un plus para quien lo recibe. Del mismo modo, la sugerencia velada de Roffé en el verbo “dormir” o “residir”, por ejemplo. Me parece importante consignar el valor de estos actos perlocutorios: “We exercise the force of language even as we seek to counter its force, caught up in a bind that no act of censorship can undo. Could language injure us if we were not, in some sense, linguistic beings, beings who require language in order to be?” (Butler 1997: 1-2.)

poemas bajo el disfraz de la persuasión. Varias estrofas después aparecerán varios imperativos en otras secuencias de repetición: residamos, moremos, insuflamos; y aún otros que no se repiten: oremos, disolvamos

Por otra parte, la poeta propone, en un verso que no se repite, “*residir... en la pura presencia de la letra*”, en el ámbito de lo retórico, de la escritura, del poema. Y otra que sí se repite: “*porque sentir es más que ver y más aún es fundirse*”. Ambos versos aparecen en letra itálica para fortalecer su diferencia. Estos tres versos, pillados entre el alud de repeticiones, casi parecen gestos subliminales, casuales, perdidos por equivocación entre la repetición y sus variantes para seducir a los escuchas. ¿Será que la acción primaria es la expresión letrada que invita a dormir y a residir? ¿Imaginar otra realidad o construirla de palabras –el sueño como propuesta constructiva, anhelo, promesa? ¿Y ahora un sustantivo –*suspensión*– que nos invita a suspender la materialidad del sensorio humano para así regresar al sentido de ver, de oír, de oler, de tocar y de degustar, pero descorporeizados? A eso nos invita Jean-Luc Nancy en *The Muses* (Nancy 1996: 16–17), para recuperar lo que, según Roffé, puede devolvernos el sentido pleno de “lo múltiple y uno / Lo intraducible / El eco // perfecto y pleno” (Roffé 2018a: 65). Para Nancy, ese *sentido pleno* se alcanza mediante el tacto, que nos permite catar “the sense of the body in its entirety”. Añade Nancy: “Touch is the interval and the heterogeneity of touch. Touch is proximate distance. It makes one sense what makes one sense (what it is to sense): the proximity of the distant, the approximation of the intimate” (Nancy 1996: 17). Roffé disputa esta cercanía diciendo “Hay verdad y hay ecos”, rebotes contra unas superficies duras que implican lo que en el poema III de esta selección hace que ella, bajo el imperativo de la coherencia, explique por qué “no hay distancia”:

III

No hay distancia
la distancia es fuego
No hay distancia
la distancia es humo y cenizas
la distancia es espejo
es la tierra que pisas
la distancia es mi rostro en el espejo
tus pasos sobre tus pasos
sus cenizas sobre tus cenizas
(Roffé 2018a: 67)

Esas frases repetitivas que recalcan que “No hay distancia” nos devuelven a la necesidad, ya expresada por la voz poética, de “fundirse” o, más bien, de fundar fondos. ¿Cómo y con qué? Ya en el

primer poema de la selección de *Las linternas flotantes* nos ha hablado de “*residir la noche toda en la pura presencia de la letra*”, y ahora, en el penúltimo poema de la selección, el XV, nos habla del poema como la unión de los sentidos gracias a la escritura poética. Contra la distancia, la palabra funde y funda:

XV

El poema es el rostro en el espejo
más verdadero que el rostro y que el espejo.
El poema es el flujo de la sangre
más allá del cuerpo,
el ritmo de la sangre más allá de la sangre
–sus cauces rigurosos, su latido sordo y unitario.
El poema es el ritmo de lo otro en mí
más allá de mí, siempre, más allá,
donde mi silencio se topa con tu ritmo
y repercute en mí, que solfeo en el poema
un ritmo numinoso,
cifra que hace eco en el eco
que es cuerpo verdadero
–lo numinoso en ti y en mí–
el ciclo de las esferas tocándose y abandonándose
–alejándose, sí, una de la otra,
pero desasiéndose de sí también
cada cual
en su dorada, fecunda negligencia.

En su ritmo me despliego.
En su metrónomo
caprichoso y fugaz
despliega el universo sus fantasmagorías
–su verdad.

No hay traducción posible
–o sí la hay:
de lo uno a sí mismo,
de lo uno a aquello que tantea y vence
de lo que sabe de sí
–su pobre imperio.

El poema, digo,
digo la música, digo el movimiento
de la danza en el cuerpo, el de la piedra esculpida...
Y la música en el trazo y en la piedra, digo,
y el movimiento sinuoso y firme del poema,
docta cadencia, felicísima caída en el cruce
de todos los sentidos.

(Roffé 2018a: 77-78)

Proponemos que, para Roffé, el poema es convergencia no sólo de lo sensorial, sino de los fenómenos y los objetos del mundo en su materialidad convocados desde el ejercicio de la palabra poética. El poema es testigo de la materialidad humana y, distinto al espejo, es “más verdadero”. Es, –y regresamos a Deleuze– una repetición, es decir, una singularidad incambiable, insustituible, si bien Roffé abjura –de vez en cuando– de los ecos y los espejos. Para Roffé, el ritmo es la corporeización de “lo otro” y del “tú” en ella, que rebota –*repercute*– y se vuelve música, una especie de “ritmo del mundo”, de “música de las esferas”, que alienta el encuentro táctil entre ecos, lo numinoso, que a su vez, en una suerte de sístole y diástole, se acercan y se alejan: “En su ritmo me despliego. / En su metrónomo / caprichoso y fugaz / se despliega el universo con sus fantasmagorías / –su verdad”. Y el poema concluye con la “docta cadencia [...] de todos los sentidos” (Roffé 2018a: 77-78).

El último poema de la selección recupera la idea de distancia –en tiempo y en espacio– de la poeta en relación con el mundo material y metafórico. Son “lejanías” lo que lleva a cuestras su carcaj. Así, este final entronca con el poemario anterior de la *Antología Poética*: el carcaj repleto de lejanías, “poblado de sombras” y de entusiasmo, refiriéndose a una “sonora arquitectura / de encendidos vitrales” que interpela como la fusión de los sentidos expresada mediante la poesía.

Vale decir que Roffé propone ésta como una poesía de crítica social “en una casi obscena desnudez” (Guanich 1999: 191), aunque una lectura somera de este poemario demuestra cuán cuidadosamente construida y cuán profundamente compleja es la expresión de su escritura poética en este poemario. La complejidad de nuestra poeta supera por mucho las versiones, en general, cándidas de la típica poesía “de protesta” llena de simplismos político–sociales que promueven la consolación más que la justicia. El cambio de paradigma político necesita un cambio de paradigma en la expresión, y me parece obvio que presentar, con un lenguaje nuevo y fortalecido, la complejidad del proceso de cambio es esencial para superar los obstáculos reales que presenta una nueva sociedad. En *Las linternas flotantes*, Roffé muestra esa pericia y esa fuerza, sin perder de vista el enorme trabajo del cambio social, que necesariamente conlleva un nuevo lenguaje. Ejemplos hay, entre muchos otros, en la obra teatral y ensayística de creadores como Bertolt Brecht, y en la irónica poesía feminista de Wislawa Szymborska.

IV. De Opus a Opera. *La ópera fantasma* (2005)

Sorprende que la lista de figuras retóricas y tropos no incluya una figura de la pluralidad sabiéndose que, a través de las épocas, han existido colecciones, listas, mezclas, agrupaciones de objetos que, dentro de su diversidad, reclaman ser un conjunto que se asume como una singularidad múltiple: la exhibición colectiva, la antología, la orquesta, la ópera, el collage, el museo, la ciudad. Para referirnos a *La ópera fantasma*, usaremos, como figura retórica, la palabra “amalgama” pues no sólo es palabra al uso y a la vez antigua, sino que va al punto como nombre de elementos que se funden, se confunden o, simplemente, se abrazan. En *La ópera fantasma*, Roffé reúne secciones que reclaman una individualidad que reta las fronteras del uno en lo múltiple.

Como la palabra *opera* (en latín, *obras*), *La ópera fantasma* incluye secciones que reclaman su autonomía de género: la sección *El lago* recoge poemas de varia estructura, empuje y ascendencia, desde lo medieval hasta lo renacentista. “Loto” se presenta sobre la página como un poema “moldeado” o *pattern poem* que asume una gran diversidad visual y formal. “Plegaria” se presenta como si el poema fuera una lista de cotejo para escoger lo que queremos obtener de la plegaria. “Égloga oscura”, poema aleatorio, enfoca aspectos de la literatura pastoril renacentista/barroca, cuyos versos aluden a modos o a escritores específicos: la égloga o lo bucólico, la sestina, la cantata barroca, el misticismo “profano”, y algunos de los personajes favoritos del mundo pastoril. Pero se trata de una pastoril obsoleta, cuyos convencionalismos y reglas de expresión surgen como objetos arqueológicos. Al final de este despliegue de belleza dislocada surge el ORCO, que se traga la pastoril: “MAGNIFÍCA desazón / germinal donde huye a refugiarse lo huyente cuando huye / incesante morada / del rumor” (Roffé 2018a: 90). Las convenciones de esta literatura periclitada nos muestran cómo los textos, al cambiar su expresión, cambian su intención, tanto en cuanto a la *manera* poética, como en cuanto a los hallazgos que han de vehicular esta poesía. Dice Roffé:

Mucho se habla de la poesía como búsqueda. [...] Hay otras épocas, otras lenguas, otros poetas –como los trovadores– en las que la poesía se asocia más al acto de encontrar, de hallar, que al crear o buscar. Me siento meas cerca de esta experiencia: la de la poesía como posibilidad de encontrar. Como un don, tal vez. [...] Uno no busca nada; a veces halla; a veces es hallado, atravesado. Como dice la Esposa en el Cántico de San Juan: “me hice perdidiza, y fui ganada”. Es este estado (¿de pérdida? ¿de perdición?) el que posibilita el encuentro, más allá del control, de la indagación dirigida hacia algo que se presupone o se espera (Roffé 2018b: 33).

La “Égloga oscura” se coloca en el espacio propicio a los encuentros, a lo primero, lo primordial y la primicia. Pero esta égloga también poco a poco se va oscureciendo. Nos lleva del “verde”, la “flor de

piel” y el “divino origen del canto”, a tres jóvenes fallecidas a destiempo: la parturienta Elisa de Garcilaso, la Eurídice de un Orfeo incrédulo, la Beatrice de Dante, muerta años después de su boda con un florentino común y corriente. Todas ellas, *Sombra*. Y también “origen del canto”. La pérdida posibilita el encuentro.⁸ Vale señalar que, en su verso, Roffé coloca a Eurídice entre Elisa y Beatrice, subrayando así a la griega como figura central de la muerte en plena primicia del amor. El poema de Roffé digiere todas estas referencias para densificar su propuesta de la muerte y el comienzo del canto.

En la segunda parte, “Definiciones mayas”, Roffé reúne poemas que aluden “a una serie de textos compilados por el etnólogo Allan Burns... y recogidos luego por Jerome Rothenberg... bajo el nombre de ‘Mayan Definitions’” (Rothenberg 1983). Al replantear el concepto de las definiciones etnológicas, nuestra poeta escoge definir las siguientes frases y palabras: a veces, entonces, paisaje. Esto causa un disloque de sentido y de propósito entre el proceso traductor de los etnólogos y el de Roffé. Mientras los etnólogos quieren estudiar formalmente ciertas palabras y frases mayas, Roffé asume una vena más social y selecciona palabras y frases que pudieran ser “mayas” pero que van al alma de la preterición política que nos roba el lenguaje y el territorio. Las *definiciones* de Roffé no constituyen entradas de diccionario, sino sucesivas descripciones de una cadena de usurpaciones históricas que construyen, por asociación, definiciones de la erosión cultural de una cotidianidad humana a la vez puntual y torrencial. Y en vez asumir la distancia profesional de los etnólogos, Roffé, solidaria, se expresa en contra del despojo que victimiza a estos sujetos desplazados.

A veces

Se dice cuando de vez en cuando algo

⁸ La recaptura que hace Roffé del mito de Orfeo y Eurídice según el Renacimiento/Barroco es de sumo interés. Su “Égloga oscura” trata precisamente de la pérdida de la amada en la primicia del amor, de cómo esa primicia deviene “sombra”: según el mito, Eurídice muere poco después de su boda con Orfeo, mordida por una víbora. Orfeo tiene la oportunidad de bajar al Hades a buscarla a condición de no mirar hacia atrás hasta sacarla al sol. Orfeo no puede aguantar la tentación de voltearse, y cuando lo hace, se da cuenta de que Hermes la ha halado hacia atrás, según nos relata Rainer Maria Rilke en el espléndido poema “Hermes, Orfeo, Eurídice”. Es el Hermes *psychopompos* —el que lleva las almas al Hades— quien la devolverá a la muerte. Así *La favola di Orfeo* de Angelo Poliziano (1480; *Estancias/Orfeo y otros escritos*. Madrid: Cátedra, 1984, edición bilingüe de Félix Fernández Murga), la *Euridice*, de Jacopo Peri (1600, técnicamente, la primera “ópera”) y la “favola in música” *L’Orfeo*, de Claudio Monteverdi (1607). A diferencia de Eurídice, la Elisa de Garcilaso muere de parto, no en su primicia amorosa. La Beatrice de Dante muere ya madura —a los 25 años— sin haber tenido una relación amorosa con el poeta, según él mismo nos relata en su *Vita nuova*. (*Vida nueva. Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, traducción de Nicolás González Ruiz; Robert Pogue Harrison. “Beatrice Dead”. *The Body of Beatrice*. Baltimore: The Johns Hopkins U Press, 1988, p. 93). La historia de Beatrice dista de la biografía que Dante construye en el libro citado, y lo esencial es la contención de Dante de no acercarse a ella, de mantener un amor distante y puro: un “amour de loin” o “amor lejano” trovadoresco.

como sentirse triste o solo o feliz o hermosa
sucede como decir cada tanto
un día sí dos no
ni cada tres
ni todos los sábados
ni los jueves [...]
O se dice a propósito
de algo que sucede
por lo general en el alma
como un ritmo
que por lo general ignoramos
que, más bien, reconocemos
cada vez [...]
(Roffé 2018a: 93-94)

*

Entonces

Antes, mucho antes
en el tiempo del que te estoy hablando
cuando era chica
mi abuela
cuando la guerra
cuando la Depresión la Ley Seca [...]
Cuando todo así de aproximado, erróneo
equivocado, evocado
como las citas de Curtius durante la guerra o Borges [...]
Entonces
cuando cae
cuando la noche
cuando viene
después
todo lo que por lo general sucede en el presente
histórico o no necesariamente
después de algo
sólo aparentemente conclusivo
que sin embargo se abre
(Roffé 2018a: 95-97)

*

Paisaje

Composición (predominantemente) natural
con cierta intención o co(i)nci(d)encia estética
armónica, naïve, romántica o siniestra
vívida o espectral [...]

pampa con árbol
mar en tempestad
regadío suizo con tractor de fondo [...]
campo verde ondulado y caserío
roca roja
tierra negra de hulla
hierro
alquitranada autopista [..]
¿y el desierto?
¿y las montañas negras como lobos?
¿y las cumbres nevadas, borrascosas? [...]
¿Y de los otros
lunares y estelares, oníricos, superreales, submarinos...? [...]
¿Y qué de la ciudad? ¿qué
de la reina picuda? Aristas, filos, sombras, puntas
de alfiler
y al borde del río [...]
(Roffé 2018a: 98-100)

Las tres definiciones/descripciones que Roffé “traduce” están elaboradas por su expresión poética. Por ejemplo, en “Paisaje”, la carga política es esencial: la tierra es una materialidad cercana y el paisaje es una vista lejana, la primera real, y la segunda, imaginaria. Si atendemos a Georg Simmel, el paisaje es, ante todo, el “encuadre” visual de una porción de la naturaleza que segmentamos para darle inteligibilidad (Simmel 1998: 178-180). Denis Cosgrove, autor de algunas de las mejores páginas sobre el paisaje contemporáneo, nos habla de la “atrofia” de nuestro paisaje, de nuestra incapacidad de devolver un sentido colectivo a lo que la tierra es como espacio de quienes desean hacerla fructificar (Cosgrove 1984: 263). La “definición” de paisaje que nos brinda Roffé abarca las dos definiciones anteriores: sin lugar no hay “a veces”, sin lugar no hay “entonces”. Necesitamos lugar para “ser”. El paisaje era y debe volver a ser “cifra de armonía” (Silvestri y Aliata 2001: 15), lo cual va al alma de la manera en que la poesía de Roffé asume posición en su evidente defensa de la tierra y del paisaje. Hay en nuestra poeta un arma importante contra los desafueros de nuestra tardomodernidad cínicamente destructiva: ir al lenguaje como herramienta de justicia. Nuevas formas de comunicarnos traerán nuevas posturas ante el mundo.

En la cuarta sección de *La ópera fantasma*, “Teoría de los colores”, Roffé nos presenta una serie de poemas dedicados a Remedios Varo bajo el título de “La extranjera” que enfocan la naturaleza excéntrica de las obras de la artista española, comenzando por la equivocidad con la cual la pintora juega con su identidad mediante instancias de doblez entre viva y muerta, así como el desdoblamiento de quien se habla a sí misma como si fuera otra. La voz poética se expresa en primera persona creando un espacio asfixiante. La noche, lo turbio, la eliminación del tabique

simbólico y matérico del adentro y el afuera llevan a Roffé a ocuparse de la noche donde Varo suele emplazar sus obras. No sólo doble, sino sujeto en la oscuridad, la poeta nos acerca a una larga tradición de escritoras lúgubres, quizás desde Mary Shelley hasta Anne Rice; y en el arte: desde Frida Kahlo hasta Louise Bourgeois, por mencionar algunas de las más oscuras.

La Remedios Varo que imagina Roffé presenta, en el contexto de *La ópera fantasma*, el otro lado de la esperanza política que manifiesta en la definición de “Paisaje”. Roffé ha mostrado en sus poemarios su capacidad de desdoblarse para atender ciertos temas, ciertas formas del poema y ciertas poéticas. Entrar y salir de su subjetividad muestra –y quizás de ahí su interés en Varo– cómo el proceso de escritura nos disloca del yo para abrazar otras subjetividades que pueden dar lugar a reflexiones más ricas y complejas que la mera autobiografía. Prestidigitar esas subjetividades es indispensable para la enorme diversidad de formas del discurso poético que muestra la poesía de Roffé, y que se manifiesta de forma contundente en esta *Antología Poética*. En sus poemas sobre Remedios Varo, la poeta construye una subjetividad que entronca su yo literario con el yo de la pintora. Varo pinta, Roffé describe la pintura como subjetividad. Varo imagina (da imagen a) su subjetividad, Roffé se la descifra. Se funden aquí la página en blanco y el lienzo en blanco en lo que propongo como un careo amoroso entre madre e hija que, en su espléndido *Soleil noir. Dépression et Melancolie*, Julia Kristeva elabora en detalle:

La creación literaria es esa aventura del cuerpo y de los signos que sustenta el testimonio del afecto [...]. Pero la creación literaria produce ese testimonio con un material muy distinto del temperamento o estado del alma (*humeur*). Esta transpone el afecto a los ritmos, los signos, las formas. Lo ‘semiótico’ y lo ‘simbólico’ se transforman en marcas comunicables de una realidad afectiva presente, sensible para el lector [...] y, sin embargo, dominada, descartada, vencida (Kristeva 1987: 32-33).⁹

En este proceso de creación a cuatro manos que nos propone la conjunción de La Poeta/La Pintora lo que se busca es la formación del símbolo y la formación de lo que Kristeva llama “la constitución de una filiación simbólica en lucha con los signos” (Kristeva 1987: 35). Vale señalar que Kristeva homologa la creación estética con la literatura, de modo que la expresión literaria deviene una ayuda para el enriquecimiento de las “posibilidades *ideatorias* del sujeto” (Kristeva 1987: 35). Vale señalar que, en estos poemas a Varo, Roffé hace literatura, no terapia, y que su relación con Varo semeja la del yo y el espejo, en simetría estricta en que ambas artistas son y no son el reflejo de la otra. Si bien Kristeva trata a la escritora como *exemplum*, Roffé duplica la situación al incluir a Varo,

⁹ La traducción del francés es propia.

de modo que no sólo se reflejan poeta y pintora, sino que se “transportan” (en griego, *metaphorein* o transportarse, raíz de la palabra “metáfora”, según abundaremos más adelante) una hacia la otra: ¿acaso Roffé nos propone el trastrueque de una con la otra? Pintar como escribir, escribir como pintar. La angustia de ambas artistas en esta serie de poemas es lienzo en blanco y página en blanco, y la necesidad de romper el círculo vicioso del vacío melancólico que suele culminar en lo que Kristeva llama lo *asimbólico*: “la pérdida del sentido: si no soy capaz de traducir o de metaforizar, me callo y me muero” (Kristeva 1987: 54-55)¹⁰.

Algo parecido hace Roffé con su serie de poemas dedicada a Hildegarda de Bingen –“O Nobilissima”– en la sección titulada “El pájaro de fuego”. Conocida por la intensidad y densa elaboración de sus visiones y las glosas a éstas –recogidas en su alucinante *Scivias: Conoce los caminos* (1999)–, Roffé, con poemas igualmente intensos, asume un diálogo con la monja en el cual poco a poco se van fundiendo las dos voces. Las visiones que la voz poética atribuye a Hildegarda se desvían substancialmente de las descripciones teológicas que nos da la monja en su *Scivias*. Mientras Hildegarda detalla sus complejas y ordenadas visiones alegóricas, la voz poética, en su aparente personificación de Hildegarda, construye visiones con versificación abrupta, desencajadas, entrecortadas, llenas de imágenes que se resisten a constituir sentido, y que parecen no poder glosarse.

Las imágenes narradas por la voz poética están surcadas de preguntas: la visualidad aleatoria de las palabras sobre la página y la falta de secuencia en el sentido de las imágenes verbales promueven la idea de una conciencia en caos. Pronto descubrimos que es “la serpiente del deseo” la que impide que la Hildegarda de Roffé pueda ordenar su visión en el texto. Mientras, en sus visiones, la Hildegarda histórica no tiene por qué hacer preguntas pues todo en su visión es explícito según las glosas y la pormenorización de la iconografía religiosa creada por ella misma. Para la voz poética, la visión puede ser un sueño confuso atormentado por la incertidumbre ante su visión: “¿habrá algún cielo seguro?” “¿Habrás fe en alguna posterior bonanza?” Al final de esta secuencia de poemas, la voz poética experimenta un despertar. Las oscuras confusiones de la noche anterior desaparecen con la luz del alba “que / a pesar / a pesar de todo / se alza y se abre / como un libro / un mapa / un loto / oh flor magnífica” (Roffé 2018a: 138)¹¹.

¹⁰ La traducción del francés es propia.

¹¹ Me interesa aportar, como contexto histórico, algunos detalles de la relación de Hildegarda de Bingen con la feminidad medieval: en varias de sus investigaciones médicas sobre la melancolía, ella propuso que la causa de la melancolía femenina es social, y no sexual o de género, mientras que los hombres melancólicos tienen serios problemas “humorales” que hacen que los efectos de su mal —la bestialidad— no tengan cura, degradándose así la mal llamada “melancolía inspirada” que nuestra cultura misógina se ha inventado para

En *La ópera fantasma*, Roffé antologa diferentes dicciones poéticas aplicadas a temáticas diversas. Hemos comentado cuatro de las cinco secciones de este poemario para catar su virtuosismo a la hora de cambiarnos las coordenadas de lectura y de análisis, así como los procesos de construir la identidad y las coordenadas de subjetividad de sus diversas voces poéticas. Aquí se diversifica el acercamiento a la poesía: en “El lago”, Roffé propone una poética fundamentada en el loto, flor con la cual termina su suite poética sobre Hildegarda de Bingen. En “Definiciones mayas” Roffé crea una voz poética dispuesta a establecer una política fuerte para detener el secuestro de la voz y del paisaje. En “Teoría de los colores”, Roffé hunde su voz en la de Remedios Varo para comprender, desde la palabra, las manifestaciones pictóricas de la pintora, y en la sección titulada “El pájaro de fuego”, reta su propia identidad como poeta visionaria en el contexto de una lucha nocturna entre sus visiones y las de Hildegard de Bingen. *La ópera fantasma*, como amalgama de voces, de estilos de escritura, de propósito y de compromiso, se destaca entre los otros poemarios de Roffé en que constituye una exploración puntual, temática y escritural que dará fruto en sus poemarios subsiguientes: *Diario ínfimo* (2016); *Carcaj: Vislumbres* (2014) y *Las linternas flotantes* (2009).

exaltar la melancolía que supuestamente da lustre a los artistas y a los genios. Hildegarda intentó, mediante sus escritos, explicar cómo la violencia sexual masculina y la misoginia extrema afectaron el modo en que las mujeres imaginaban y desplegaban su propia sexualidad.

Dice Juliana Schiesari: “In Hildegard’s work, the melancholic woman appears as an explicit and necessary category and not as some kind of aberrant or noteworthy exception to an elite masculine order [...] What is unprecedented in Hildegard is that there are melancholic women as a matter of course and as a logical consequence, indeed as a necessity, of humoral psycho-psychology. These women are not the dread icons of male paranoia but subjectivities in need of both care and understanding, an attitude that makes Hildegard’s text, anachronistically or not, a feminist or protofeminist one.” (Schiesari 2002: 143-149). Según Hildegarda, el hombre melancólico es un misógino que se hunde en las tinieblas de la bestialidad: “Melancholic man cannot love, has no *caritas*. In fact, the inability to be generous points back to the truly sinful and diabolical dimension of the male melancholic who, for Hildegard, in turning away from God and is also turning against woman”. En la historia bíblica según Hildegarda, la caída de Adán no se debió a haberse dejado tentar por la mujer, sino a haber cedido a la tentación del diablo. (Riley 1995: 23-44)

Medievalistas feministas ya citadas han atacado como falsas las premisas del famoso libro de Klibanski, Raymond, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*, en cuanto a las aportaciones de Hildegarda al estudio de los temperamentos que, además no fueron considerados eruditos por los tres autores de este tomo. Dicen ellos sobre las conclusiones de Hildegarda acerca de la melancolía: “Thus there emerged exceptionally vivid full-length portraits, among which that of the melancholic stands out, owing to the especially sinister, in fact almost diabolical, glow emanating from him. That these pictures, though built up from such varied components, should nevertheless possess an unsurpassed and absolutely convincing inner unity can be explained mainly by the fact that their composition centres throughout on one point; they are stated invariably in terms of sexual behaviour.” (Klibanski, Panofsky, Saxl 1991: 110). Concluyen afirmando que Hildegarda se centró en el deseo sexual de las mujeres, y no en el problema social que las obliga a padecer la conducta misógina de los hombres. Sobre esto, nos dice Schiesari, la Hildegarda medieval refuta de forma útil y contundente las investigaciones de Freud elaboradas en su famoso ensayo “Duelo y Melancolía” (Freud 1975).

V. La metáfora ha muerto. *Memorial de agravios* (2002)

Estamos ante un libro minimalista que quizás no sea un poemario. Parece más bien una *Minima rhetorica* haciendo las veces de una *Minima moralia* de la expresión. Definitivamente constituye un abanico de posturas poéticas, más que de poéticas *poéticas*. En este libro sagaz que en ocasiones se ha tomado como espacio para identificar y denunciar agravios morales, resaltan los cortocircuitos literarios que usan, como ruido de fondo, una moralidad desencajada de sus modos sociales y de sus modismos lingüísticos. O se trata, quizás, de un breviario de perplejidades poéticas que, al decir de la poeta en el primer texto de la selección de poemas de este *Memorial*, se propone como “un ensayo de poética circular” (Roffé 2018a: 149). Circular en tanto serpiente que se muerde su propia cola pues de la prosodia poética es difícil escapar por la sencilla razón de que la literatura, literatura es. La palabra poética es espacio de encuentro entre sentidos convergentes: el tejido poético es tan denso que está cargado de significado más allá de lo que se dice, como si fuera una segunda voz o una inscripción o un registro superior que lo sitúa en contexto. La dicción poética se distancia del lenguaje cotidiano. La artificialidad de lo poético libera la palabra de las condiciones usuales de su entorno. El discurso poético tiende a reformular el lenguaje y a darle motivación, en vez de recurrir a un discurso arbitrario del habla cotidiana. Es la retórica basada en la convención la que fuerza el lenguaje a existir sin relacionarse de forma directa con las cosas. Y es esa desconexión, causada por el andamiaje de la retórica, la que vehicula un sentido más allá del sentido: la literatura (Conte 1960: 43-45).

En los textos en prosa de *Memorial de agravios*, Roffé admite que la manera en que deben expresarse los “agravios” es irremediablemente formal: reclamos pormenorizados en lenguaje forense o requiebros musitados en lengua literaria. La poeta produce textos en los cuales, más que separar lo formal de lo cotidiano, procede a demoler –hasta casi la ininteligibilidad–, procedimientos y textos que caricaturizan/reforman la retoricidad misma de lo forense.¹² Siendo, en general, textos muy breves, estos *agravios* son lo suficientemente mínimos como para que la

¹² “... as a matter of general outlook, treating law as narrative and rhetoric means looking at facts more than rules, forms as much as substance, the language used as much as the idea expressed (indeed, the language used is seen as a large part of the idea expressed). It means examining not simply how law is found but how it is made, not simply what judges command but how the commands are constructed and framed. [...] It emphasizes the ways legal processes involve speakers in exchange with audiences everywhere. It sees laws as artifacts that reveal a culture, not just policies that shape the culture. And because its focus is story as much as rule, it encourages awareness of the particular human lives that are the subjects or objects of the law, even when that particularity is subordinated to the generalizing impulses of legal regulation. The new academic interest in narrative and rhetoric in law can be seen as part of a broader scholarly movement usually denominated “law and literature.” (Gerwitz 1996: 3)

lectora o el lector los tome en broma sin darse cuenta de que Roffé ha seleccionado instrumentos retóricos que, al intentar “poner en su lugar” algo que tiene la capacidad de borrar el desconcierto del mundo, nos lanza a la deriva y no sabemos si reír o llorar, reír o protestar, reír u olvidar. La selección de este poemario que ha realizado Roffé para su *Antología Poética* se concentra en expresar lo que vemos como una poética de la perplejidad, como si la poeta se desconcertara ante las circunstancias que sus propios textos propician. Entendemos que esta distancia es fundamental, pues las poéticas, en tanto leyes que gobiernan el discurso, siempre andan a la greña, sorprendidas de ellas mismas. En este sentido, Roffé nos advierte que, lejos de la retórica ser fija y estable, existen en ella situaciones y soluciones que plantean, como nuevos, asuntos que elude la retórica *as we know it*. La traición de la felicidad, por ejemplo. Se entiende, pues, por qué el carácter extravagante de estas pequeñas prosas porosas. Veamos algunos agravios:

Duélete de los pájaros. A cada cual lo abandonó algún regazo. Cada cual ha fundado un nido por despecho.

*

Un andar apresurado, torpe, confundido, feliz, desorientado. Un pisar firme, seguro, alegre, decidido. Un darse de narices contra el cielo.

*

Vio a Cristo amamantando a los perros. Vio un hueco en el lugar del corazón. Vio una parva de heno, una oreja de Dumbo, una cola de buey, un grano de sal gruesa, un hangar, un telescopio. Vio una batalla de ángeles y demonios en el fondo de la alberca. Y luego fue la lluvia, la lluvia. Enconada. Filosa. Intermitente. Las uñas de la Impaciencia tamborileando en la ventana. Los dientes de las horas farfullando el rosario del tedio.

*

Oh corazón, corazón, cuánto te has ido.

(Roffé 2018a: 152, 155, 156, 161).

Estos “agravios” que parecen pedir retribución por pérdidas, confusión, déficit de felicidad, desconcierto de lo circundante, alucinación o hastío se expresan con un lenguaje que a su vez ostenta un déficit de expresión. Como si la voz poética no pudiera explayar la complejidad de las carencias. O como si la más mínima carencia fuera monumental: un “agravio”. Como si la realidad

como “norias”, es decir, redundantes; declaran muerta la metáfora como tropo, pues, en la vida real, “nada se parece a nada” y entonces la singularidad del agravio escapa de las clasificaciones de una ley dispuesta a mediar, pero incapaz de hacerlo fuera del plural; estas poéticas son insuficientes pues recurren al oxímoron como “atajo para pensar... la intersección de dos ejes cualesquiera de una realidad que... se diluiría en los detalles de su propia indecencia.”

De momento, la plantilla para solicitar un desagravio se vuelve confusa, ella misma agravada por su propia incontinencia: todo el mundo pide desagravio. Pero ningún sacerdote, juez o patrón puede dirimir ya agravios pues en nuestra tardomodernidad el agravio padece de absoluta singularidad y, por lo tanto, de suma extrañeza. La pregunta queda: ¿qué hacer con el agravio? ¡Si nada se parece a nada!

VI. Mentida joya. *Canto errante* (2002)

En su *Filosofía della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Andrea Tagliapietra detalla la relación entre metáfora y mentira:

Según H. Blumenberg, ‘la relación del ser humano con la realidad [...] es indirecta, circunstancial, diferida, selectiva y, sobre todo, *metafórica*.’ El ser humano, en su estar en el mundo, procede substituyendo las prestaciones físicas por prestaciones verbales, la respuesta coactiva por respuestas ‘retóricas’, es decir, por respuestas que implican la renuncia a la coacción, a las constricciones de la necesidad. [...] ‘[L]a vida imita al arte’ significa que el arte ‘inventa’ la naturaleza, que la existencia misma del concepto de naturaleza es el resultado de un sofisticado artificio retórico, de una recurrente proyección metafórica que, de un salto, intenta borrar su propia huella. De modo que una metáfora es, en realidad, una metáfora al cuadrado, una metáfora con respecto a una literaturidad que es el resultado de una *metaphereîn*, es decir, de esa ‘transferencia’ (metáfora, en griego, significa también ‘mutación’, ‘transferencia’) sobre el plano de la imaginación a cuya creación de un espacio análogo, simbólico y sígnico, damos el nombre de lenguaje. [...] La mentira es una metáfora que no se advierte como tal porque la infracción de la expresión no contradictoria queda oculta (y sólo en este punto se cuele el discurso como intención de mentir y, como consecuencia, la valoración moral en cuanto a la responsabilidad, la modalidad, y la finalidad del acto de mentir) (Tagliapietra 2001: 59, 60, 62).¹³

La idea aristotélica de la metáfora como engaño o como expectativa de engaño alienta “la creación de nuevos contextos, la tensión entre la maravilla y la espera de una determinación, el *thaûma* [la magia], la sorpresa, el shock producto de la irrupción de otra gama de significados que incrementa el horizonte de expresión” (Tagliapietra 2001: 65). La metáfora engañosa va al alma de *Canto errante*. Si bien Roffé señala la palabra como “mentida joya”, el poemario parece fundarse sobre la

¹³ La traducción del italiano es propia.

metáfora, cuyo tropo dice y oculta, agrada y preocupa. Esta selección de poemas intensos remarca la urgencia de usar la poesía como dispositivo liminal, si bien ese *limen* no acaba de decir su nombre.

Canto errante es una reflexión sobre el carácter residual de la divinidad, su aparente apatía/sordera, el sentido de abandono y soledad, y la certeza de que las palabras no cuajan en verdad o en materia. Hay una fuerte voluntad de hablar, pedir, preguntar, suplicar, verbos que se suman a la figura del viaje. La voz poética busca su lugar en una sucesión de espacios (*topoi* o espacios tangibles). El viaje mismo, en su desarrollo, sigue la pauta del discurso, como si las palabras fueran el camino o viceversa. No sabemos si el viaje es real o es un sueño o una alegoría. No sabemos si la viajera vive una memoria o un poema, tampoco si la voz poética profiere o se ajusta a una profecía. Versos como “Hace no sé cuántos sueños se inició este viaje”, “por un río de fuego va la nave”, “Piececitos”, señalan la trashumancia de la voz poética; otros como “el tiempo se ha detenido”, “La torre está ardiendo”, “Sabes”, “del que hoy soy el silencio”, puntualizan un hoy gramatical y sintáctico que planta a la voz poética en un detente; y otros versos referencian un futuro inescapable: “Desde qué monte preguntaré a las aguas el camino”, “No lo sabrás”, “dónde si no será para mí la ceremonia”. Cada uno de estos conjuntos construye una “visión” que hace estallar tiempos y espacios, y que desarticula la voz poética en cuanto a su quién, su dónde y su cuándo. Nos dice Maurice Blanchot:

Nada le basta al desastre; lo cual quiere decir que, así como no le conviene la destrucción en su pureza de ruina, tampoco puede marcar sus límites la idea de totalidad: todas las cosas afectadas o destruidas, los dioses y los hombres devueltos a la ausencia, la nada en lugar de todo, es demasiado y demasiado poco. [...] Somos pasivos respecto del desastre, pero quizás el desastre sea la pasividad y, como tal, pasado y siempre pasado (Blanchot 1987: 10).

La riqueza ekfrástica de la voz poética en “Lágrimas de sangre” enfrenta al desastre que Blanchot describe. El desastre no es ruina, sino barrida; la nada “es demasiado y demasiado poco”; parece más implosión que explosión: cosas y seres reducidos a un espacio mínimo: se lloran “lágrimas de sangre”, hay “risas sin dientes”. Todo va incompleto. El propio desastre ocupa unas pocas pinceladas. Más que imaginar detalles, nos ofusca el vacío que el desastre provoca. En la tercera estrofa apenas se nos dice “Alguien arrojó al Verbo de lo alto de la torre / La torre está ardiendo” (Roffé 2018a: 169). En la cuarta estrofa solo percibimos altares saqueados y hojas barridas. Cuando aparece el yo poético, se presenta como un “mi” cuyos cadáveres, cuerpos y nombres fueron desenterrados por “Alguien”. Inesperadamente –el poema es apretado en su expresión– “[u]n niño

demente ha salido... / y me ha dado / una cítara como destino / y por centro / añicos de un espejo en el húmedo / lomo de la serpiente” (Roffé 2018a: 170). La torcedura de la trama nos regala la escena final del trabajoso regreso del canto.

En el poema “Sabes” Roffé propone “la palabra” como “mentida joya” y, estando su(s) poética(s) potentemente arraigada(s) en el tropo apretado de la metáfora, tratamos de encontrar el sentido de un poema espasmódico que por un lado parece un diálogo, y por otro, el soliloquio de una persona escindida. Se apostrofa a una figura que parece no hablar, pero sí establecerse en un quiebre entre esa divinidad esquiva y la voz poética que ha logrado un saber que no desea compartir. El carácter cifrado del aparente soliloquio pondera sobre el saber y el callar el saber, sobre la reducción del poderío de la palabra al liberarla, y sobre la cautela en que se basará su uso en esta idea de “Sabes/No lo sabrás”.

La indecidibilidad de estos dos poemas se basa en la renuencia de Roffé a delatar el destino de su(s) personaje(s). La salvación, la huida han sido logradas gracias al no decir, al fingir, y al andar con paso leve por si acaso hay un sendero de retorno. También eso ha sido tocado por el desastre: ese “quien” sin rostro con una voz cuyo origen está por conocerse. Quizás.

VII. Descripciones. *La noche y las palabras* (1996)

La prosa brevísima de los “Motivos para escribir” –sección central del poemario *La noche y las palabras*– se anticipa al “Memorial de agravios” (recordemos que en esta *Antología Poética* vamos hacia atrás en la cronología de los poemarios de Roffé) en la compresión textual llevada casi a la obliteración de la expresión. No obstante, en los “agravios”, la materia misma del texto es breve y a la vez exhaustiva, no así los breves “motivos” que no requieren pormenor, sino síntesis: parecen prometer un asunto socorrido, imposible de realizar o imposible de restringir. Y es que todos tenemos “motivos para escribir” o, al decir de Kenneth Burke, “un escenario, un agente, un acto, una agencia, un propósito” (1969: 131) para cada relato. Pero en el caso de los “motivos”, la máscara de autor es una invención de Roffé quien, a cada “motivo”, asigna una/un escribiente.

Además, cada “motivo” queda en la memoria de la lectora o lector gracias a que cierra con una imagen final como emblema del escenario de la trama que vendrá. Esa imagen queda “abierta”, dispuesta a lidiar con el imaginario inquieto, diverso, de los lectores. También queda abierta como dispositivo de la literatura: cualquiera podrá agarrarla y ampliarla, transponerla, reconsiderarla. A esa imagen llamaré –bajo la tutela de Aby Warburg (2003: 163), Walter Benjamin (2002: 40), Georges Didi-Huberman (2009: 237-38) y Gerhard Richter (2011: 27-39)– “*Nachleben*”: “imagen superviviente” o “despuesismo”, lo que queda abierto más allá de una historia o de una imagen, lo

que sigue prometiéndonos nuevas variantes y reinterpretaciones. Valdría decir entonces que la frase que ha capturado a los lectores de este poemario –“Se escribe en contra” (Roffé 2018a: 186)– no resume ni el “motivo para escribir” ni la promesa de Roffé de dar a sus lectores esos “motivos”. Se trata de una cuestión compleja: como ya advertí, seguimos cada “motivo” a la caza del esbozo de trama que nos da, en veloz secuencia, los elementos para dar carne a un motivo: un escenario, un agente, un acto, una agencia, un propósito. Los motivos que nos da Roffé tienen los pertrechos indispensables para contar una historia.

Nos dirigimos, pues, a las descripciones de esas imágenes finales que nos prometen *more to come*. Motivo 1. “Más bien, un mar guardado”; 2. “Cada noche, la emperatriz va a buscar su collar de esmeraldas. Cada noche, el caballero se pierde en la cacería”; 3. “... entonces aprovecho, y miro fijo por un rato el punto más blanco de la pared y espero un rato y espero, y a veces, a veces aparece el color de tus ojos”; 4. “Lenta, tímida, pudorosamente, amanece.”; 5. “saber, si con el cuerpo se puede saber, que cuando la artrosis avance amaré la curvatura de tus dedos”; 6. “Vendrá el color y tendrá tus ojos. Otra vez. Un día claro”; 7. “Contra la pared. Una especie de *diferenciación*”; 8. “La punta de un ovillo puede ser un sueño o un paisaje como una fosa común donde dos se encuentran”; 9. “Entonces había que componer una efigie (oh no, nada ilustre: como cuando *se quema una efigie*) y volver a la guarida.”

El virtuosismo ekfrástico de Roffé es conocido y admirado. Con frecuencia, sus poemas son eso: cuidadosas y extensas descripciones. Si bien leemos a Roffé por su substancia reflexiva, sobre todo recordamos, visualmente, sus textos. Las ékfrasis puntuales en la obra de Roffé sobresalen desde su segundo libro, *El tapiz* (1983), un gesto hacia el decadentismo de finales del siglo XIX. A lo largo de su obra, Roffé ha recurrido a la ékfrasis para expresar con minucia lo que para ella es visual. La ékfrasis propone la traducción entre las artes, en especial, entre lo visual y lo verbal. Desde los clásicos grecolatinos, se considera la ékfrasis como la atenta y minuciosa descripción de un objeto cualquiera. Eventualmente, al dedicarse al objeto inusual, interesante, abigarrado de detalles, la ékfrasis se ha añadido a la retórica como una figura menor, en sí misma considerada un ornamento textual. WJT Mitchell, uno de los autores que más han desarrollado la teoría de la imagen, propone que la ékfrasis –que en su origen consistía en describir por medio del lenguaje cualquier objeto, utilitario o no– deviene ella misma ornamento en el texto (Mitchell 1994: 165, 176-180). Como toda descripción, la ékfrasis detiene el tiempo narrativo en cuentos y novelas, en argumentos filosóficos y en la poesía, como es el caso en la obra de Roffé.

En cuanto a los “Motivos para escribir”, cada uno de los finales con imagen invita al lector o a la lectora a detenerse. Estamos ante imágenes sugerentes que buscan ser ponderadas, recordadas.

Hay tiempo para interpretarlas, incluso para descifrarlas. Ése es el gran logro de la ékfrasis en la obra de Roffé: presenta a la lectura un texto densamente descriptivo y la mente de los lectores se detiene a atender y convocar esa imagen. Si es contundente –las descripciones de Roffé suelen ser contundentes– la imagen verbal quedará en la imaginación como una pintura, como una fotografía. En cada uno de los “Motivos para escribir” recogidos en *La noche y las palabras*, es la ékfrasis lo que crea esa fuerte y clara imagen final que seguirá dando vueltas en la memoria de los lectores. Considerando que Roffé es una de las poetisas latinoamericanas más leídas hoy día, es inescapable pensar que una poesía que recurre a la ékfrasis casi como figura retórica principal dejará en las mentes de los lectores una huella indeleble, o llámesele a su huella “imagen sobreviviente” porque así la recordarán, imborrable, viva, demasiado viva.

VIII. No es posible sin dioses una fiesta. *Cámara baja* (1987)

Hemos llegado al final de la *Antología Poética (2016–1987)* de Mercedes Roffé. Ha sido un recorrido complejo por la riqueza de su escritura, de su intensidad, de sus encuentros. Leer “hacia atrás” nos dice cosas que rara vez leemos o escuchamos. Comenzar por el final nos permite ir de regreso hacia el origen de los aprendizajes, de las dudas, de los quiebres de sentido y de las recuperaciones, incluso de las variantes, del sentido. Vistos desde el final, los abandonados son los bienvenidos, y las apuestas ya están resueltas. Comenzamos esta antología desde la espléndida madurez de la poesía de Roffé hasta llevarnos a *Cámara baja*, su primer poemario sólido y contundente –después de las extraordinarias prosas poéticas de *El tapiz*–, según su propio criterio y según la crítica amplia y diversa que lo abrazó de inmediato. *Cámara baja*, leído como cierre de esta *Antología*, nos devela aciertos cumplidos, importantes logros anteriores a la plena sabiduría literaria de Roffé. Hubiéramos esperado toparnos en la última página con el silencio anterior a las palabras, con el embrión sin identidad, con la semilla recién plantada del árbol que vendría. Sin embargo, esa semilla del árbol que, de hecho, un día vino, ya planteaba que las apuestas y los titubeos eran indispensables para desconstruir la poesía más tradicional, más dócil, que rodeaba a Roffé en los 80s cuando se publicó *Cámara baja*. La fuerza de una especie de candidez profunda, de un deseo real de hallar otros medios de expresión, de arriesgar una nueva forma de pensar el poema encauzó una intención de novedad explosiva. Dice Roffé contestando preguntas en una entrevista:

Cámara baja es casi un palimpsesto de alusiones a la tradición amorosa –Catulo, Garcilaso, el Canto IV de la Eneida, Djuna Barnes, la Albertine de Proust, La bastarda de Violette Leduc, el Nocturno de José Asunción Silva... Pero esa tradición está, como en el verso de Catulo, tan amada como odiada, tan aludida como desvirtuada. Es el amor y el

odio propio de toda parodia. Yo no creo que estuviera parodiando allí a los autores a los que aludía, porque en principio creo que la parodia es un discurso más sostenido, y aquí se da más bien como fognazos (Ramón y Fraile 2010: 163).

En esta entrevista, Roffé describe como “palimpsesto” la factura de su poemario, cuando lo que parece producir como gesto vital es la urgencia de una expresión que parece recurrir a una glosolalia trabajada como figura, como un modo de decir o de referirse a los disloques retóricas que le permiten decir otras cosas desde otros lados del lenguaje. Surgen posibles gestos hacia a un Allan Ginsberg, hacia el Vallejo que nos habla del “traje que vestí mañana”. Interesa cómo en el inicio está el caos. Pero es un caos llevado como ejercicio, como exploración, un caos que busca nuevos cimientos para un decir acerca de un mundo en cambio, de una poesía en perpetua metamorfosis. Roffé dirige su mirada hacia todos los lados, recogiendo, pensando, triturando, volviendo a mirar desde otro ángulo, abarcando todo. Nada se escapa de su mirada. El cuerpo de la voz poética mira, toca, habla, teme, ama. Su mirada ama. Su memoria desconstruye y reconstruye una erótica de la expresión misma: el ojo desea, la palabra desea, el cuerpo desea, el júbilo desea, el desconcierto desea, la noche transfigurada desea, y desea más. Roffé nos presenta el deseo de romper el verso, de trukear las palabras, da saltar verbos y confundir voces y personajes. El deseo se cierne en cada resquicio del entorno vital. El deseo se vierte sobre ese todo nombrado mediante sinécdoques que se van turnando para agarrar bocados, olores, autores, nombres, lugares, memorias de una realidad que se busca abarcar prolijamente, quizás. Y la voz poética no cesa, no se detiene, va de un lado a otro: vadea. La poeta se torna ubicua, nómada. Dice Roffé:

[S]iempre he asociado el nomadismo más con cierto proceder del poema mismo que con el deambular del poeta. [...] Es ese carácter pasajero, errante, lo que reconozco como un nomadismo intrínseco al poema. Por eso, más que *poeta nómada*, *poesía nómada*: aquella en la que la *aboutness* es fluida. O más aún: fugitiva (musicalmente: en fuga) (2018b: 72).

El desorden deliberado viene de abjurar lo quieto y permanente. Es la letra en sus opulencias y variantes lo que nos asegura mantener el revuelo de ese deseo avasallante, cuya palabra debe ser empujada a decir sin detenerse en las formas trilladas, rebuscadas y, al fin, dóciles. Lo nómada versus lo dócil. Nada puede quedarse fuera, desatendido, sin catar a plenitud una diversidad incontenible. El todo debe ser abarcado, o al menos tanteado, auscultado. Pero nunca estará quieto. La vida, en *Cámara baja*, es un todo diverso en igualmente diversa transformación.

Los cinco poemas de *Cámara baja* seleccionados para esta *Antología* promueven una misma perplejidad ante el hecho contundente de comunicarse, de ordenar el lenguaje para poder tocar al otro y a la voz poética misma:

La Noche transfigurada en el olvido
Nunca más
El olvido
Aquí no ha pasado nada
Era para vos
Para vos era
Qué perro lamerá lo que te dejás
Ágape
No es posible sin dioses una fiesta
(Roffé 2018a: 211)

El quiebre de la estructura del verso, el salto espasmódico de las frases que chocan unas con otras, van revelando, desde la Noche transfigurada hasta el Ágape de San Juan de la Cruz, la complejidad de expresar lo que ha logrado fugarse de la tradición. Las palabras ya no se apropian del mundo de la misma forma. Nuevas emociones, nuevos deseos, nuevos modos de decir son la pauta expresiva de *Cámara baja*. El reto a la poesía reside en el carácter torrencial de mundo, cuya oferta es tal que no puede abarcarse con la mirada, mucho menos con las palabras. Por ello, el tiempo mismo se quiebra, o se detiene, o son los tiempos los que concurren y son los ritos los que se salen de su tiempo:

No habría rito si no
Como hoy
Hoy hace
Hoy haría
Dicen
las madres
las novias de los muertos
Antes
Ahora
Qué será ahora de ti
mi enredadera
De quién serás dicha ser
(Roffé 2018a: 212)

En estos poemas aleatorios, es la mezcla lo que prima: letras de canciones, versos de poemas de diversos autores, personajes literarios, citas de la Biblia, ruidos, obras de teatro, películas. Estamos ante poemas que proponen ser exhaustivos y que nos fuerzan, como lectorxs, a llenar los vacíos

donde seguirían anidando nuevos reclamos, nuevos órdenes poéticos. Hay mucho trabajo aquí para lxs lectorxs. Y debe ser un trabajo gozoso. Como si *Cámara baja* siguiera siendo un libro que vendrá, siempre abierto a abrazar la próxima aventura del lenguaje.

Llegar al final de esta *Antología* con lo que pudiera llamarse un “libro inaugural” –en el sentido de que *Cámara baja* expresa una nueva poética en la producción literaria de Roffé–dice mucho de la plena conciencia de nuestra poeta en cuanto a su desarrollo como escritora, pues cada una de sus obras, desde *Diario ínfimo* hacia atrás, ya está analizada, o prevista, en *Cámara Baja*. Nosotrxs, sus lectorxs, vamos hacia allá por primera vez, sin idea concreta del itinerario, no importa que hayamos leído todos sus libros. Ella es la que conoce plenamente su proceso. Verla a la inversa no es más que confirmar que su trayectoria de desarrollo ha sido extraordinaria, casi un plan perfecto para lograr las formas de expresar lo que desde el comienzo quería decir... y dijo. Regresar a un libro auroral es lo más importante que puede ocurrir en la vida de una escritora o un escritor. Nos dice María Zambrano: “¿Anunciará acaso la Aurora, en su reiterarse, la multiplicidad de los tiempos?” (Zambrano 1999: 27). Venimos de navegar sin quedar exhaustxs. Tiempos hay. Y gran poesía.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2017). *Taste*, Calcutta, Seagull Books. Traducción de Cooper Francis.
- Alighieri, Dante (1994). *Vida nueva. Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. Traducción de Nicolás González Ruiz.
- Austin, J. L. (1962). *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- Benjamin, Walter (2002). “Convolutés”. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass, Harvard U Press. Traducción de Howard Eiland & Kevin McLaughlin.
- Bergson, Henri (2004). *Matter and Memory*, Dover, New York. Traducción de Nancy Margaret Paul & W. Scott Palmer.
- Bergson, Henri (2018). *Time and Free Will*, e-artnow. Traducción de F. L. Pogson.
- Blanchot, Maurice (1987). *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Caracas. Traducción de Pierre de Place.
- Bernstein, Charles (2013). “99 poetas/1999: Un simposio internacional sobre poética”. Edwin M. Lamboy, ed. *La interrogación incesante (entrevistas 1996-2012)*. Mercedes Roffé. Madrid: Colección ONCE.
- Brown, Michelle P (1994). *Understanding Illuminated Manuscripts. A Guide to Technical Terms*, Los Angeles & London, The J. Paul Getty Museum & The British Library.

- Burke, Edmund (1990). "The Real Cause of Beauty". *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford U Press.
- Burke, Kenneth (1969). *A Grammar of Motives*, Berkeley, The U of California Press.
- Butler, Judith (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge.
- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca, Cornell U Press.
- Cosgrove, Denis (1984). *Social formation and symbolic landscape*, Madison, The U of Wisconsin Pres.
- Damisch, Hubert (2002). "Sign and Symbol". *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, Stanford, Stanford U Press. Traducción de Janet Lloyd.
- Davies, Jeremy (2016). "An Obituary for the Holocene". *The Birth of the Anthropocene*, Oakland, U of California Press.
- de Bingen, Hildegarde (1999). *Scivias: Conoce los caminos*, Madrid, Trotta. Traducción de Antonio Castro y Mónica Castro.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Didi-Huberman, Georges (2009). "El exorcismo del *Nachleben*: Gombrich y Panofsky". *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada. Traducción de Juan Calatrava.
- Eco, Umberto (1967). *Opera aperta*. Milano, Bompiani.
- Freud, Sigmund (1975). "Duelo y melancolía". *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Obras completas*, Vol. 14 (1914–1916), Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Gerwitz, Paul (1996). "Narrative and Rhetoric in the Law". Peter Brooks (ed). *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven, Yale U Press.
- Guanich, Nelly R (2013). "El poema como eco de un universo musical". Edwin M. Lamboy (ed). *La interrogación incesante (entrevistas 1996–2012)*. Mercedes Roffé, Madrid, Colección ONCE.
- Hamblyn, Richard(2001). "A Brief History of Clouds". *The Invention of Clouds*, London, Picador.
- Haraway, Donna (2016). "2. Tentacular Thinking. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke U Press.
- Harrison, Robert Pogue (1988). "Beatrice Dead". *The Body of Beatrice*, Baltimore, The Johns Hopkins U Press.
- Higgins, Dick (1989). "Pattern Poetry as Paradigm". *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2, Art and Literature II, Summer.

- Klibanski, Raymond, Erwin Panofsky & Fritz Saxl (1979), *Saturn and Melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Liechtenstein, Kraus Reprint.
- Kristeva, Julia (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.
- Martínez Rossi, Sandra (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, W.J.T (1994). "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The U of Chicago Press (1994).
- Nancy, Jean Luc (1996). *The Muses*, Stanford, Stanford U Press. Traducción de Peggy Kamuf.
- Nancy, Jean-Luc (2015). *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*, New York, Fordham U Press. Traducción de Charlotte Mandell.
- Poliziano, Angelo (1984). *Estancias/Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra. Traducción de Félix Fernández Murga.
- Ramón, Esther y Pilar Fraile (2013). "O mentida joya, la palabra". Edwin M. Lamboy (ed). *La interrogación incesante (entrevistas 1996-2012)*. Mercedes Roffé, Madrid, Colección ONCE.
- Richter, Gerhard (2011). "Afterness and Modernity". *Afterness. Figures of Following in Modern Thought and Aesthetics*, New York, Columbia U Press.
- Riley, Denise (1995). "Progress of the Soul" y "Am I That Name?". *Feminism and the Category of "Woman" in History*, Minneapolis, U of Minnesota Press.
- Roffé, Mercedes (1987). *Cámara baja*. Buenos Aires, Último Reino.
- Roffé, Mercedes (2016). *Diario ínfimo*, Sevilla, Ediciones de la Isla de Siltolá.
- Roffé, Mercedes (2018a). *Antología Poética 2016-1987*, San Juan, Trabalís Editores.
- Roffé, Mercedes (2018b). *Glosa continua*, Buenos Aires, Editorial Excursiones.
- Rothenberg, Jerome (1985). "Mayan Definitions". *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania*. Oakland, U of California Press.
- Scarry, Elaine (1999). "On Beauty and Being Wrong". *On Beauty and Being Just*, Princeton, Princeton U Press.
- Schiesari, Juliana (1992). "Diabolical Melancholia in Hildegard of Bingen". *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolic of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell U Press.
- Silvestri, Graciela y Fernando Aliata (2001). "La Arcadia moderna". *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Simmel, Georg (1998). "Filosofía del paisaje". *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península.

Steiner, George (1973). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral Editores. Traducción de Francisco Rivera

Tagliapietra, Andre (2001). *Filosofía della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Milano, Bruno Mondadori.

Warburg, Aby (2003). "Albert Dürer et la Antiquité italienne". *Essais Florentins*, Paris, Hazan. Traducción de Sybille Mueller.