

C

CONFINES  
ARTE Y CULTURA DESDE LA PATAGONIAEL EXTREMO SUR  
DE LA PATAGONIA  
MARZO-ABRIL  
DE 2011  
AÑO IX • Nº 36  
EDITORES:  
CRISTIAN ALIAGA  
ANDRES CURSARO

36

# LA NECESARIA PROVOCACIÓN



## DE HÉCTOR VIEL TEMPERLEY

Héctor Viel  
Temperley  
(1933-1987).

EDUARDO MILÁN ANALIZA EN ESTE TEXTO LA SIGNIFICACIÓN Y LA RECEPCIÓN DE «HOSPITAL BRITÁNICO», DE HÉCTOR VIEL TEMPERLEY, EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA EN CASTELLANO DE LOS AÑOS '80. MILÁN PROPONE QUE «TAL VEZ EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA EN LA POESÍA ARGENTINA, EN LA LATINOAMERICANA, EN LA POESÍA DE LENGUA CASTELLANA, ESTUVIERA EN EL AIRE LA NECESIDAD DE UN TEXTO POÉTICO LÍMITE QUE PUDIERA SORTEAR LA INCLINACIÓN A LA RECAÍDA EN LAS LÍRICAS DEL RETÓRICO DOLOR, EN LAS LÍRICAS DE LA ABSTRACCIÓN CONCEPTUAL POLARMENTE ALEJADAS DE LA EXPERIENCIA COTIDIANA DEL LENGUAJE HABLADO, Y DE LAS LÍRICAS DE TRASCENDENCIA SEGURA, ÁVIDAS DE TANTOS MUNDOS MÁS ALLÁ COMO DESERTORAS DE ESTA REALIDAD. Y, A LA VEZ, EL MISMO AIRE ALBERGARA LA URGENCIA DE TRAERNOS LA EXPERIENCIA DEL POEMA TRABADO LINGÜÍSTICAMENTE CON LA EXISTENCIA DEL HUMANO EN SOLEDAD RADICAL, SUSPENDIDO TANTO DE ENJUICIAMIENTOS COMO DE AFIRMACIONES PARA, UNA VEZ MÁS, «EMPEZAR TODO DE NUEVO».

■ Por **EDUARDO MILÁN**  
México DF  
Especial para Confines – El Extremo Sur

**1.** Héctor Viel Temperley no es autor sólo de *Hospital Británico* (1986). Pero en ese libro está Héctor Viel Temperley, el esencial. Lo que sorprende es que, tal vez por eso: para mantener una esencia que en el texto es también textualidad, modo de hacer textual, el *Hospital* reitera

fragmentos de otros textos anteriores. Y es la noción de materialidad, no tanto de textualidad, la que deslumbra en un autor que insiste una y otra vez en la condición religiosa de su poesía. Más bien: realidad religiosa de su poesía. ¿Cuál sería la otra, la alternativa de convencimiento para la conmoción, que pudiera proponer un libro escrito en estricto sentido contrario de su medio ambiente poético –la Argentina, América del Sur, la lengua castellana de los años ochenta del siglo XX? ¿Qué opciones

para expresión, revelación de una experiencia mística, trasmisión de una creencia, ofrece un mundo carente a gritos de una verdadera ecología del cinismo? Para un escucha a medio hacer –el nuestro, indeciso entre nacer y no nacer de nuevo, de una vez para la palabra o remendar, suturar a la palabra para un nuevo oído- la verosimilitud de la experiencia es condición de realidad. El sujeto puede saltar en pedazos. Pero al margen de la literatura, del artificio y del filtro

&gt;&gt;&gt;&gt;

## 2 RODRIGO MALMSTEN • UN ARGENTINO EN BRUSELAS

EL EXTREMO SUR DE LA PATAGONIA es una publicación de Editorial Revuelto Magallanes. Propietario: Cristian Aliaga. Francia 731, Comodoro Rivadavia, Chubut. Tel. (0297) 155098191 e-mail: [afwgroup@sinectis.com.ar](mailto:afwgroup@sinectis.com.ar)  
Registro en trámite • Correspondencia exclusivamente a: Casilla de Correo Nº 246 (9000) Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina. [www.confinesdigital.com](http://www.confinesdigital.com)

&gt;&gt;&gt;&gt;

implacable del lenguaje, lo vivido extraordinario es demandado para su recepción como un vuelo a media altura, nítido de visibilidad, casi palpable. ¿Qué dolor seduce con la mención de la palabra «Dios» y de una postal de Christos Pantokrator? ¿Qué quiere decir eso cuando el alcance de una palabra, aún de esa palabra, en un tiempo y al mismo, alta, total, rica y austera en su ausencia, es de medida insegura? Pero ese es, en todo caso, el punto de inflexión entre la palabra y el mundo, aunque esa palabra haya tenido de su lado el prestigio de un largo mundo y que el largo mundo haya tenido de su lado el favor de esa palabra. Poesía no es sólo relación entre palabra prestigiosa y mundo que se va suspendiendo en el tiempo hasta tocar violentamente tierra. En el tiempo o en el espacio, poesía es poesía de un tiempo y de un espacio, tal vez para muchos, tal vez para menos. Desde esa lógica exige. Introducir, en el marco fuertemente caótico, babélico – pero de un babelismo sin fuerza dado no por avidez de coexistencia sino por multiplicación de régimen productivo- un texto que arrastra la anterioridad de los textos de un autor concentrado en un núcleo místico-curativo y hacerlo pesar en el mal armado contexto poético del momento aquel –del que no estoy seguro que la poesía latinoamericana haya salido- es una proeza, lo cual, en un continente socializado pendularmente de la promesa a la promesa, es sinónimo de alta calidad.

## 2. ¿Cómo estaba el medio ambiente poético?

■ Llamo «medio ambiente» poético latinoamericano a lo que algunos sociólogos y críticos se devocionan en llamar «contexto poético»: hábil movimiento de pinzas de la sociología de los años sesenta para hacer caer dentro de esa cerca a toda aquella producción poética circulante en esa temporalidad, desde la manifiestamente volcada hacia el futuro-en progreso (la transformación social y política de nuestras sociedades según las reglas más o menos explícitas de la razón utópica) como aquella reacia -por más de un motivo: formal, temático, intemporal- a toda casilla. La poesía tiene una devoción ecológica de la cual la sociología literaria carece. Esa tendencia a posicionarse ecológicamente de la aventura poética debe, a veces, luchar contra distintas maneras del acecho. Entre ellas, la histórica. No la historia como visión estructurada del mundo como devenir-transformación para el ser humano. No: el uso del discurso histórico como coartada para la limitación y estrechez de miras de todo fenómeno cultural y creativo que no se ajuste a los parámetros de esa preceptiva que adquiere caracterización moral exclusiva y excluyente durante la década de los sesenta en América Latina, como si la lucha por el cambio trajera consigo el peligro siempre latente de un desborde incontenible en las esferas de la creación y de los sentidos. La poesía latinoamericana padeció fuertemente esa presión cuando no se ajustó a lo que se consideraba participación clara y abierta en el proceso de cambio. En esa consideración coactiva cabía toda gama de matices pero básicamente se definía por uno: el rechazo a toda práctica artístico-poética que no fuera «comprensible» y, por lo tanto, desalienante en relación a prácticas poéticas vinculadas ideológicamente al mundo que se quiere transformar. Se excluían así del horizonte de «lo comprometido» todo tipo de experimentación verbal-formal que pusiera la tónica en la formalización misma. Análogamente, en el plano del «contenido» (construcción binaria, la de continente y contenido de los «mensajes», muy presente en esos días de realidad tumultuosa) se toleraban poco construcciones poéticas que no constituyeran temáticamente alternativas de mundo. Un poeta, a mi modo de ver, de indiscutible calidad como Ernesto Cardenal era leído al margen de su conciencia poética formal siempre abierta, coloquial-exteriorista y en busca del afuera poético, y también al margen de su devoción religiosa. Simplemente, Cardenal era un escritor –como todo escritor lúcido y humanamente apto- que apostaba por la transforma-

ción. Pero con una diferencia muy marcada en su práctica: Cardenal no perdía de vista la libertad de su razón poética. No se escribe todavía la crítica de la razón transformadora en América Latina de las décadas sesenta-setenta desde el ángulo del impacto causado por las distintas realidades en juego en el cuerpo de la producción simbólica. Por un hecho reiterado más que por una cuestión poderosa: la de que el impulso y la realidad transformadoras riñen, desde la Revolución Soviética, con manifestaciones artísticas que presenten el modo de construir las creaciones simbólicas desde una radical alteridad. Cuestión de tiempos: toda alteridad parecería estar en el mundo por venir, no en las creaciones artísticas del presente en tránsito. Estas consideraciones que parecen alejadas de una poesía como la de Viel Temperley pueden centrar en esa obra, por retracción temporal, de otro modo la mirada.

## 3. ¿De qué forma actúa Viel Temperley allí?

■ Para una poética como la de Viel Temperley el medio ambiente poético no era propicio. Aunque habría que ver qué ambiente de recepción es el propicio para la poesía, por ejemplo, concentrada de *Hospital Británico*. Si el convulsionado entorno real de América Latina no era el propicio para la poesía de Viel Temperley tampoco podría serlo ningún ambiente que proyecte un arte en transformación. La discusión abierta sobre el futuro del arte, sobre el fin del arte, sobre la posibilidades del arte poético no saben qué hacer con una poesía que, finalmente, se propone mediante una experiencia de alto voltaje de subjetividad transmitir algo, una sustancia ubicada en una región del tiempo donde no llega la historia pero tampoco la historia presente de la convulsión de las formas del arte. Una poesía que tenga una referencia permanente en cualquier tipo de religión no sólo se sitúa en un margen de la historia de Occidente desde el siglo XIX, al margen de todo nihilismo y al margen de toda consecuencia del pensamiento romántico en sus derivas evolutivo-formales. Si las formas son históricas como proponía Friedrich Schlegel una formalización acorde con nuestro tiempo pasa por la problematización de la forma. Se situará al costado del giro sobre el arte que proyecta la modernidad que emerge de manera radicalmente crítica de sí misma en manifestaciones claves como las vanguardias estético-históricas de las primeras décadas del siglo XX. En pocas palabras: la poética de Viel Temperley no encuentra en el ámbito que proyecta la modernidad lugar por ninguna parte. Sólo puede una poética trascendente, aunque enclavada en la cotidianidad más rigurosa y empecinada –es decir: en el escenario vivencial propio de la poesía moderna post-romántica que no puede prescindir de la urbanidad como base de toda experiencia- encontrar su posibilidad de manifestación en la excepcionalidad de la circunstancia –una intervención quirúrgica en el cerebro- y en la excepcionalidad de un lugar donde situar el discurso de su propia posibilidad, un lugar apartado que cobija la enfermedad: un hospital. Dolor y soledad límites. Es lo que transmite *Hospital británico*. Por más que Héctor Viel Temperley en sus consideraciones sobre su poema amplíe el marco de su significación ratificando, con cierta humildad, con cierta distancia y con cierto realismo que *Hospital británico* «estaba en el aire». Y tal vez sea cierto, tal vez en la década de los ochenta en la poesía argentina, en la latinoamericana, en la poesía de lengua castellana, estuviera en el aire la necesidad de un texto poético límite que pudiera sortear la inclinación a la recaída en las líricas del retórico dolor, en las líricas de la abstracción conceptual polarmente alejadas de la experiencia cotidiana del lenguaje hablado, y de las líricas de trascendencia segura, ávidas de tantos mundos más allá como desertoras de esta realidad. Y, a la vez, el mismo aire albergara la urgencia de traernos la experiencia del poema trabado lingüísticamente con la existencia del humano en soledad radical, suspendido tanto de enjuiciamientos como de afirmaciones para, una vez más, «empezar todo de nuevo» ●

# RODRIGO MALMSTEN UN ARGENTINO EN BRUSELAS

PRETENDO INDAGAR EN LAS MODALIDADES DE CONFLICTO ENTRE EL TEXTO Y EL ESPACIO EN QUE ÉSTE SE GENERA Y SUS ESTRATEGIAS DE SOLUCIÓN: LA ESCRITURA SIN PATRIA, LA FICCIÓN DE LA UBICACIÓN COMO IDEAL DE PERTENENCIA, LA ESCRITURA DEL TRASTERRAMIENTO. ESPERO EXPONER ALGUNAS CONEXIONES QUE MANTIENE LA OBRA DE MALMSTEN CON ESTAS ÁREAS DE INVESTIGACIÓN; SON CLAVE EN LA OBRA DE MALMSTEN TANTO LA ESCRITURA – DE TEATRO Y DE POESÍA – COMO EL MOVIMIENTO, ENTRE PAÍSES, ENTRE GÉNEROS, EN LOS DOS SENTIDOS DE LA PALABRA, ES DECIR, COMO EN INGLÉS, «GENDER» (MASCULINO O FEMENINO) Y «GENRE» (GÉNERO LITERARIO), Y ENTRE IDIOMAS, YA QUE LA OBRA DE MALMSTEN SE ESCRIBE EN CASTELLANO, EN FRANCÉS Y SE HA TRADUCIDO TAMBIÉN AL INGLÉS Y A OTROS IDIOMAS. ES MI INTENCIÓN OFRECER UNA BREVE INTRODUCCIÓN A LA FIGURA Y OBRA DEL POETA Y DRAMATURGO RODRIGO MALMSTEN, Y EL CONTEXTO DE ESTA OBRA DENTRO DEL ACTUAL PANORAMA POÉTICO-TEATRAL ARGENTINO.

■ POR BEN BOLLIG

Leeds (Reino Unido)

Especial para EES – Confines

El poeta y antropólogo Néstor Perlongher publicó a principios de los 90 un importante artículo sobre la poesía contemporánea en Argentina, en el cual empleó la frase «el boom secreto» de la poesía. Bajo este rótulo, intentó describir el surgimiento de grupos, poetas y ediciones que habían aparecido como resultado imprevisto del violento fin de la militancia organizada durante los años 70. Como producto de la clausura de las opciones políticas en los años 70, y efecto de las necesarias tendencias a cierta auto-censura, bajo una dictadura paranoica y homicida, emergió a una escritura hermética y casi manierista, con cierta presencia del barroco cubano de Lezama Lima y evidencia de un redescubrimiento del barroco del siglo de oro de Don Luis de Góngora, un neobarroco rioplatense, digamos, cuyos nombres más destacados incluyen a Osvaldo Lamborghini, al escritor uruguayo Roberto Echavarrén, y al mismo Perlongher. Esta escritura, en abierta rebelión tanto contra la poesía llamada «social» o de compromiso político de los 60 como contra el psicoanálisis Lacaniano, intentó dar presencia al cuerpo, a lo

físico, a los placeres, deseos, sonidos y flujos del cuerpo, en la sustancia del poema. Recopilado en la antología, o en palabra de sus compiladores, la «muestra» Medusario (1996), el neobarroco se convirtió en tendencia continental, difundidora de la filosofía del francés Gilles Deleuze, y abanderada de las diferencias de elección sexual, estilo de vida, y razas o etnicidad.

### OBJETIVISTAS Y NUEVO BOOM

■ El espíritu del «boom» se mantuvo durante los años 90, pero se emergieron otros modos de escribir, nuevas pautas estéticas, y en particular una nueva mirada realista, en la llamada poesía objetivista o «del noventa», cuyo órgano más importante de difusión fue el Diario de poesía. Escritores como Daniel García Helder y Martín Gambrotta quitaron de su poesía toda metáfora, y todo adorno, hasta que aun el adjetivo o el adverbio se llegaron a considerar excesivos. La importante antología, Poesía en la fisura (1995), incluyó poemas con un fuerte enfoque cotidiano, pero sin la subjetividad romántica encontrada en la llamada poesía «comunicativa» o «social» de los 60 y 70, mejor ejemplificada quizás en la poesía de Mario Benedetti. Se puede identificar en las poéticas de los 90 cierta reacción contra el barroquismo, durante una época en que en vez de la rigidez hétero-militar o hétero-guerrillero, el principal enemigo era el exceso del flamante sistema neoliberal, encabezado y encapsulado por un presidente multi-millonario aficionado de los autos Ferrari y las modelos de alta costura.

Si las repercusiones micro-políticas de la dictadura de los '70 funcionaron, de forma quizás perversa, como precursor o hasta impulsor de la poesía de los '80 y '90, la crisis político-financiera de 2001 y sus efectos en la esfera cultural – cierre de editoriales, falta de recursos para organizaciones culturales, contracción del mercado editorial – serían el correlato de la llamada «poesía actual». Nuevamente se habla de un «boom», aunque esta vez para nada secreto: mucho se ha escrito sobre el alza de la producción poética en los últimos años y de las ventajas del género bajo condiciones de shock económico. La poesía no implica una infraestructura; los poetas, a diferencia de los novelistas, no piden mega-contratos para editar sus obras; los poemas circulan dentro de pequeños grupos prestándose con facilidad a las nuevas formas de circulación, por ejemplo, la sala «chat», la página web o el «blog».

Otro elemento que con frecuencia resalta dentro de los circuitos de la poesía actual es la importancia del diseño y la artesanía, con libros hechos a mano, con dibujos propios o de artistas-colaboradores. Por ejemplo, la revista Plebella, importante sitio de debate sobre la producción poética actual y dirigida por la escritora Romina Freschi, además de sus llamativas tapas, incluye «flipbooks» y otros trabajos del artista Eduardo Zabala. Por otra parte, la revista El niño Stanton,



"Esqueletos transparentes", de Rodrigo Malmsten.

que ofrece a sus lectores fotos firmadas y otras pequeñas obras de arte. Más allá de sus características como obra impresa, la poesía actual posee fuertes conexiones con la performance; por medio de la incorporación de elementos multi-mediáticos, música, baile y otras formas de corporalidad. Así, se podría afirmar que la práctica poética se desenvuelve dentro de una serie de actividades que podríamos llamar activismo cultural.

### LOS ACTIVISTAS

■ Quiero citar a dos ejemplos, para ilustrar estas observaciones. Primer ejemplo: la producción de Washington Cucurto, seudónimo de Norberto Santiago Vega (Buenos Aires, 1973). Cucurto trabaja en la editorial Eloísa Cartonera, organización que combina la actividad de los ubicuos cartoneros porteños con diseño, edición y venta de libros artesanales, y en la Casa de la Poesía. Su obra exhibe características formales del neobarroco – sintaxis exuberante, promiscuidad y atrevimiento léxicos – concentrándose en la cultura popular-baja, callejera y cumbiantera, en particular, como una reacción crítica contra el desarrollismo contemporáneo.

El segundo poeta, Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968), es director del innovador museo del Puerto Ingeniero White, proyecto que combina actividades educativas, comunitarias, y culturales. Su poesía, en particular su primera colección, Poesía civil (2001), responde a una imprecación de Theodor Adorno: no sólo escribir con la industria moderna como tema, sino igualarla. Por ello, encontramos en su obra una minuciosa exposición de las tecnologías y las condiciones político-económicas que subraya el carácter épico de la experiencia cotidiana del trabajo. Como Cucurto, Raimondi demuestra su innovación como poeta, y que sin innovar, la tradición se convierte en kitsch de un día a otro. Simultáneamente, su trabajo como activistas culturales pone de relieve la importancia de la poesía dentro de una serie de prácticas de resistencia política.

### EL «CASO» MALMSTEN

■ Rodrigo Malmsten forma parte de una nueva generación de poetas argentinos, nacidos en los años setenta; más allá del antes citado Washington Cucurto, cabe mencionar como otros representantes de esta nueva promoción a Fabián Casas, Gabriela Bejerman y a Martín Rodríguez. A pesar de la enorme variedad de sus obras, estos escritores tienen en común una profunda formación en las tradiciones poéticas nacionales e internacionales, cierta distancia respecto a las dicotomías y sectas que dominaron la poesía de los 80 y 90, y una fuerte tendencia provocadora, contra los estilos oficiales, y contra la zona de confort donde puede residir la poesía lírica. Tienen en común, de cierto modo, una resistencia contra el mismo lirismo; en el caso de Cucurto en el empleo de una serie de seudónimos, personajes y fachadas que lindan con lo absurdo; o en el caso de Bejerman por su presencia multi-mediática, en vivo, en disco, y en línea. En el caso de Malmsten, la inestabilidad de la voz, sus cambios de posición, género, y forma, dejan al lector en la posición del público de una obra de Antonin Artaud, rodeado, inseguro, amenazado. Su obra expresa y presenta una serie de rupturas y abismos, cortes en los poemas, y riesgos para las voces oídas.

Malmsten recupera la figura del artista, y de una obra que funciona como gesamtkunstwerk: todas las artes juntas. Es actor, director, escritor, y productor de obras de teatro e instalaciones, pero sus trabajos en distintos géneros no entran en cajones separados – su teatro es poético, y sus poemas emplean una serie de técnicas teatrales. Hay que mencionar aquí la presencia de la poesía del gran dramaturgo alemán Heiner Müller en la producción poética de Malmsten.

El primer poemario de Malmsten, Esqueletos transparentes, fue editado en 2009 en Buenos Aires por Mansalva, uno de los más importantes difusores de la nueva literatura argentina, y sello

>>>>

&gt;&gt;&gt;&gt;

de escritores ya establecidos como Arturo Carrera, y los más nuevos, como Diego Memet. Dijo Juan Lezcano de este poemario: «Cada poema de Esqueletos transparentes es como un parlamento dramático escrito para la escena, porque en sus páginas se escucha una voz que declama los versos, con ese retintín que resuena en el libro igual que lo haría entre las gradas de un teatro. La poesía de Malmsten es dark y barroca, y busca una sensibilidad nueva. Sus lectores ideales podrían ser jóvenes emos, con sus caras empolvadas de blanco y sus pelos que se derrumban como catedrales góticas sobre sus andróginos rostros. Porque leer este libro también es perderse en el teatro del cuerpo, para verlo a Rodrigo Malmsten desenterrar, como un sepulturero shakesperiano, el hueso de la poesía, una y otra vez». (Contratapa, Esqueletos...)

Las observaciones de Lezcano son de mucho valor, ya que vinculan la obra de Malmsten con el estilo como arma política, como señala el sociólogo británico Dick Hebdidge en su libro sobre el Punk, *Subculture. The Meaning of Style* [Subcultura. El significado del estilo], en el cual subraya las provocaciones y «ruidos» de las nuevas tribus urbanas como rebelión contra la armonía ensordecedora del consenso cotidiano. Además, esbozan una línea a la obra de Roberto Echavarrén, importante poeta del neobarroco, y en cuya obra ensayística se ha estudiado la relación entre teatro, rock, y lo andrógino. Cabe subrayar el tema de la ambigüedad sexual en la poesía de Malmsten: de cierto modo, escribe desde una posición de neutralidad, que pasa por una serie de experiencias corporales y sentimentales que a veces aparecen en voz masculina, a veces femenina.

Otro crítico, Facundo Di Genova, dice de Esqueletos transparentes: «Ahí lo veo a Rodrigo Malmsten, saliéndose con la suya una vez más, haciendo imposible lo posible. Lo veo, lo escucho, lo leo. Qué me pasa no sé. Está ahí, como diría Steiner, en lo más hondo del caos primitivo, sintiéndose cómodo en él. Es papel ahora Malmsten, es carne imposible. Es un vivo muriente, Malmsten, astuto y tonto. Muere en la suya haciendo imposible lo posible. Renace, muere, y vuelve a renacer. Está loco. Se sale con la suya una vez más. Me gusta. Es música». (Contratapa, Esqueletos...)

Di Genova nos ofrece una línea de fuga a otra tradición, esta vez teatral, en vez de musical, la tradición del surrealista-disidente, el francés Antonin Artaud, y su escritura del riesgo, del teatro del cuerpo y de la voz, y de la posibilidad de perderlo todo por el arte. Los temas del cuerpo, el sexo, el género, y la violencia están muy marcados en Esqueletos transparentes, de forma sumamente provocadora.

### TEATRO E INSTALACIONES

■ Un elemento de mucha importancia en la obra de Malmsten es lo multi-mediático. En el mes de septiembre en Bruselas presenta una instalación, *Femme-Eau-Enfant/Vrouw-Water-Kind* [Mujer/Agua/Niño]. Quizás su trabajo más conocido, la obra de teatro *Kleines Helnwein* (2001), emplea las obras del controvertido artista plástico, Gottfried Helnwein, colaborador del músico Marilyn Manson, no sólo como tela de fondo, sino para profundizar su investigación de la violencia que reside en el corazón de la sociedad actual. La obra ganó una larga lista de premios, y le mereció el título de «enfant terrible» en la prensa nacional e internacional, y fue calificada de «fascinante y repugnante» por representantes de la prensa porteña, que dijo también que «ofrece una visión pesimista y hasta apocalíptica de su país y de la sociedad en general». Pero más allá de estos comentarios periodísticos, veo en la obra un complejo diálogo con la tradición teatral; hay cierto toque del grotesco criollo en esta obra, no necesariamente en su versión cómica de los años 30, sino en la revisión que hace Griselda Gambaro de la tradición grotesca argentina, en obras como *Los siameses*, o su obra casi imposible de meter en escena, *Información para extranjeros*, en los

dos casos un grotesco político, de crítica social. Además, Malmsten es uno de los autores contemporáneos que dan nueva significación a la tragedia jacobea, de la época de Jacobo I de Inglaterra, con su corporalidad, hipérbole, y extraordinaria violencia, una tradición a que contribuyó hasta William Shakespeare, como en la poca producida y ultra-violenta *Titus Andrónico*. La controvertida dramaturga inglesa Sarah Kane, que se quitó la vida a los 28 años, en su opera prima, *Blasted*, intentó examinar la conexión entre la violencia cotidiana que lleva a los hombres a cometer actos de violencia, y las guerras y crímenes de lesa humanidad a escala internacional. A pesar de la escandalizada reacción de la crítica inglesa a una obra que pone en escena violaciones, asesinatos y la profanación de cadáveres, después de su muerte la reputación de Kane ha ido creciendo, en particular fuera de Inglaterra. En Alemania y en América Latina, su obra ha sido de bastante influencia. Kane observó que, «el teatro no tiene memoria, por eso es el más existencial de los artes ... vuelvo con la esperanza de que alguien en algún cuarto a oscuras me muestre una imagen que se grabe en mi mente.» Las imágenes de Malmsten sí se graban en la mente, no sólo por la fuerte carga visual, sino por los variados efectos sonoros, la multiplicidad de voces, como coro griego para el siglo veintiuno. Otro aspecto de su obra es la presencia de distin-

tas formas literarias; por ejemplo el empleo del haiku en *Esqueletos*, escritos todos en francés; su versión pluri-vocal de la poesía lírica, con un llamativo uso de las mayúsculas; o una serie de elementos teatrales. La metáfora en Malmsten es otro campo experimental, una forma de transición de la experiencia al cuerpo y del cuerpo al arte plástica, como en este ejemplo: «EN ESE LUGAR / DONDE HOY SE INSCRIBE EL INFINITO / CON EL CUELLO DEL SOL RECIÉN CORTADO» (*Esqueletos* 48)

Por más obvio que parezca, cabe destacar la presencia de Malmsten en Bruselas. Como muchos argentinos, Malmsten vive lejos de su tierra; a pesar del éxito de sus primeras obras teatrales, Malmsten se vio obligado a salir de su país para trabajar y producir como artista. Este es otro movimiento que marca las letras argentinas, una tendencia diaspórica que data de los primeros años de la independencia, e incluye textos fundadores, como *El matadero* de Echevarría, y que aun en la época pos-dictatorial sigue vigente. Pero un poeta que se encuentra tan lejos de su país todavía puede encontrar sitio para compartir su obra con el público, la patria momentánea del artista ●

*Este texto surge de la conferencia dictada por Ben Bollig en el Instituto Cervantes de Bruselas en 2010*

## DOS POEMAS DE «ESQUELETOS TRANSPARENTES» (2009)

### MI CUERPO

a Marosa di Giorgio

MI CUERPO, TAMBIÉN MI VOZ,  
LAS CUENCAS DE LA TARDE O DE LOS HUESOS  
EL OLOR A CARAMELO, A GLICINA O AQUEL COLOR GASTADO  
DE HIGOS SUAVES COMO  
NARANJAS,  
SIGUEN JUGANDO EN MI PIEL  
PERO SE DESPRENDEN LENTAMENTE COMO UN SOL CANSADO

CUANDO LA NOCHE SE DIBUJA ENTERA ENTRE LAS RAMAS  
EN ESE ENTONCES MI CUERPO OLÍA  
A MAR  
A SOL  
A TIERRA  
A OJOS  
A GARGANTA DESOLADA  
Y MI PADRE ERA, BAJÍSIMO, COMO EL OJO DE UN CARACOL  
COCINABA DELICIOSOS PLATOS  
NEGROS  
ROJOS  
AZULES

CON HILOS VOLUPTUOSOS  
QUE GIRABAN COMO ESFERAS DE CRISTAL

### LABIOS SOLOS DE CRISTAL

CORRO  
CORRO Y VUELO  
PERO LOS ESPEJOS ME SIGUEN

MIS PADRES ME SIGUEN  
ME MUERDEN LOS PERROS

PERO ME RÍO  
Y YA ESO NO IMPORTA  
ME AHOGO

LOS CHOCOLATES Y LOS JUGUETES ME AHOGAN  
MIS ZAPATOS ME AHOGAN  
NO PUEDO VER EL COLOR DE MIS ZAPATOS

Y JUEGO SIENDO A LA VEZ UN JUGUETE DE OTROS  
ELLOS ME DESARMAN COMO A UN ROMPECABEZAS

ME GUSTAN LOS HELADOS  
Y MI SANGRE SE PUDRE CON LA LECHE DE LA TARDE  
EL PAN Y LA MERMELADA HUELEN A PODRIDO.

PERO LOS PERROS  
ME SIGUEN ME APRIETAN CON SUS OJOS LA GARGANTA