

*El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana.*

Año III, n° 5, segundo semestre de 2017. ISSN: 2469-2131.

~Jorge Monteleone~ 

## La poesía como acto

Jorge Monteleone

(CONICET/ILH, UBA)

### Resumen:

Hay una acción, un acto para devenir poeta. Puesto que el poema se vuelve acto en la desaparición elocutoria del poeta, la poesía misma se interrumpe bajo la forma de un abandono, de una desaparición, de una locura, de un silencio. Precisamente como acto entra a la vida y se vuelve acción pura, extrema, extremada, a tal punto que incluso puede arrancar al propio sujeto de la vida. En el presente ensayo, proponemos un recorrido por la obra de distintos poetas como Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Cesare Pavese, Alejandra Pizarnik, Jorge Luis Borges, Enrique Lihn, Héctor Viel Temperley y Fabián Casas, entre otros, a partir de la figura de la poesía como acto.

**Palabras clave:** Sujeto – Poesía – Acto.

### Abstract:

There is an act to perform in order to become a poet. Since the poem is actualized only in the disappearance of the poet as a talking subject, poetry itself gets interrupted in the form of withdrawal, disappearance, madness, and silence. It is as an act that poetry enters life and becomes pure action, extreme action, to the extent that it can tear the subject away from his/her own life. In this essay, we pursue an itinerary across the work of such poets as Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Cesare Pavese, Alejandra Pizarnik, Jorge Luis Borges, Enrique Lihn, Hector Viel Temperley and Fabián Casas, among others, based on the idea of poetry as an act.

**Keywords:** Subject – Poetry – Act

Nunca seremos suficientemente enfáticos al repetir el vértigo en que sume a la modernidad la frase de Rimbaud escrita en las cartas del vidente de 1871: *je est un autre*. Yo es otro. Lo hace un chico casi iluminado, como si algo hablara en él, como si esa frase justificara lo que afirma también: “Yo pienso, pero mejor debería decir: *se me piensa*” (“*Je pense: on devrait dire: On me pense*”, Rimbaud 1999: 237).<sup>1</sup> Como si reconociera que esa otredad pensara en el uno y que por eso estuviera escindido para siempre, no solo en la primera persona sino sobre todo en el desgarramiento que le abre una tercera: ese yo es un otro, no un sí mismo.

Desde el descubrimiento freudiano que modifica para siempre la noción misma de subjetividad hasta las pluralidades, las heteronimias, los apócrifos o el arte baldío de la impersonalidad en el arte, la escisión del yo ha condicionado toda la poesía del siglo XX desde aquel heraldo negro llamado Rimbaud. Esa disociación es tan poderosa que atraviesa territorios diversos, y alcanza también la poesía argentina. Puedo dar tres ejemplos célebres, e incluso obvios, para diversas generaciones. El primero es de 1956 y se trata del último poema del segundo libro, *La última inocencia*, de una poeta por entonces muy joven llamada Alejandra Pizarnik.<sup>2</sup> El poema se llama “Sólo un nombre” y dice:

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
Alejandra  
(2007: 65)

Esa condensación acaso se había previsto en una entrada del diario, fechada el 5 de julio de 1955, cercana de la escritura del poema:

¡Todo está tan lejos! La ciudad. El viaje. La conversación insípida. El estudio. El lecho. ¡Dios mío! Me suicidaría para no sentir más. Pero no. ¡Imposible muerte más profunda que ésta! Me siento como Roquentin, como Connolly, como... ¿por qué no decir como Alejandra? ¡No! Alejandra es muy peligrosa. Es capaz de ser feliz dentro de un segundo solo con que venga el mozo y le encienda sonriente el cigarrillo. ¡Alejandra! ¡Alejandra! ¡Piedad por tu espíritu! ¡Alejandra! ¿Qué será de ti, sola en esta muerte espasmódica? ¿En esta

---

<sup>1</sup> La frase corresponde a la carta a Georges Izambard del 13 de mayo de 1871. Mi traducción.

<sup>2</sup> El título fue tomado por Pizarnik de una frase de Arthur Rimbaud en la sección “*Mauvais sang*” (“Mala sangre”) de *Une saison en enfer* (*Una temporada en el infierno*): “*La dernière innocence et la dernière timidité*” (“La última inocencia y la última timidez”, Rimbaud 1999: 415).

lugubridad humeante? ¡En este fuego sin alumbrar! ¡Alejandra! Piensa en tu alma. (Pizarnik 2013) <sup>3</sup>

La repetición del nombre propio en el poema de *La última inocencia*, escrito en minúsculas, se sitúa exactamente antes del verso que sigue, en el cual el yo está inscrito debajo del nombre duplicado y que forma un triángulo –incluso gráfico– con el nombre final: alejandra. Un yo, repetido en tres *alejandras*, como si fuera un espejo triple, anunciando ese modo en el cual el sujeto de la poesía de Pizarnik no es un doble, como suele pensarse, sino una tríada: el yo, su doble y el vacío. Ese vacío replica el sujeto en el nombre y ausenta al sujeto de sí misma, cuando el lenguaje no solo irrealiza todas las cosas que nombra sino también la deja afuera. En los *Diarios* la que firma Alejandra Pizarnik –y ya ha dejado caer el nombre Flora– escribe en la misma frase *ya desdoblada*: es la doble, le habla a un tú y luego es, después del punto, la primera persona.<sup>4</sup> De ese modo lo escribió en su diario el 6 de noviembre de 1962:

A causa del vacío, a causa de *tu* imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje *me* es ajeno. Ésta es *mi* enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. (...). Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera (Pizarnik 2013. El destacado es mío).

El diario era la otra parte, el lado oscuro de la luna de ese sujeto que se nombra Alejandra como muerta anticipada. El 22 de agosto de 1962 escribió:

Me siento muerta, mejor dicho, un peso muerto, algo enormemente pesado, no mi cuerpo sino esto que se llama *yo*. Hasta cuando me llaman por mi nombre, hasta cuando dicen Alejandra, me siento caer sin fuerzas para sobrellevar mi nombre y con muchas menos fuerzas, aún, para responder a la llamada” (Pizarnik 2013).

El segundo ejemplo se publica pocos años después, en 1960, y pertenece a un hombre célebre, que tiene sesenta y un año por entonces: Jorge Luis Borges. En *El hacedor* aparece una prosa perfecta: “Borges y yo”, donde el sujeto afirma que *al otro*, alguien llamado del mismo modo, “Borges”, a ese *otro* que es *el mismo* le suceden las cosas; alguien que lo repite en sus hábitos, que lo enuncia y lo usurpa como un impostor y que inscribe en esa primera persona una frase

---

<sup>3</sup> Todas las referencias de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik corresponden a la más reciente edición, corregida y aumentada por Anna Becció, aparecida en 2013, selección del *corpus* diarístico que se encuentra en la Universidad de Princeton (Pizarnik 2013). En este caso, he preferido indicar en el texto principal la fecha de la entrada correspondiente en lugar del número de página del volumen.

<sup>4</sup> Sobre la cuestión del nombre en Pizarnik ver el ensayo “Testimoniar sin lengua” en Kamenzsain (2007).

absolutamente doble, indecidible: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (Borges 1967: 72).

El tercer ejemplo pertenece a un poeta emblemático de su generación, la de los años noventa, y es el prólogo a su poesía reunida durante una década, publicada a sus cuarenta y cinco años, en el 2010: *Horla City y otros*, de Fabián Casas. Este poeta, que había hecho de la inmediatez de Boedo un escenario reconocible, extraña todo su decir realista, inspirado en aquel cuento de Maupassant llamado *Le Horla* donde alguien progresivamente es hablado *por otro que lo posee*. El prólogo de *Horla city* se llama “La voz extraña” y dice que el ego está poblado de voces, como discursos sociales que lo atraviesan, pero en paralelo hay una voz más antigua y poderosa que en él se manifiesta y que está relacionada con la poesía:

(...) paralelo a estos sonidos, se engendra otro tipo de diálogo. Hay alguien hablándonos desde los comienzos de los tiempos, pero pocas veces intercepta nuestros destinos. Cuando eso sucede, el mundo se convierte en un lugar oscuro y peligroso, donde también está la salvación. A esto, que voy a llamar la Voz Extraña, no se lo puede definir, pero se lo reconoce. Tiene las características de la poesía. Y a veces se la puede aislar del cuchicheo incesante de nuestro ego. Desde que nos levantamos hasta que nos dormimos, la máquina se pone en marcha y se activa nuestro diálogo interno. Ese diálogo construye el mundo en el que vivimos. Nos dice quienes somos, qué cosas tenemos que conseguir y trata de que lo sigamos al pie de la letra (Casas 2010: 200-201).

Regreso a Rimbaud y releo una de las dos “Cartas del vidente” para comprender algo perturbador en los tres textos. No se trata de aquello que parece obvio: que esa voz extraña y que esos nombres múltiples y que ese yo duplicado o triplicado no parecen encarnarse sino más bien transformar al sujeto, vaciarlo del *sí mismo*, convertirlo en una irrealidad que se sustenta más allá de la figura que la sostiene como un hecho de lenguaje. Se trataría de una “de-subjetivación” o, dicho de otro modo, de una objetivación del yo. El yo no sería un sujeto sino un objeto en la lengua.

En la primera de las dos “cartas del vidente” Rimbaud dice que desprecia la poesía subjetiva y sentimental que practicaba su destinatario, el profesor Georges Izambard, y anuncia la esperanza en la poesía objetiva: “(...) su poesía subjetiva siempre será horriblemente insulsa. Un día, espero, -muchos otros esperan lo mismo,- veré en su principio la poesía objetiva ¡y la veré con mayor sinceridad que la que usted lo haría!”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “*Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fade. Un jour, j’espère, — bien d’autres espèrent la même chose, — je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez*” (Rimbaud 1999: 237). Mi traducción.

¿Qué significa esto? Veamos en un ejemplar del diccionario Larousse del siglo XIX, es decir, contemporáneo de Rimbaud, cómo se definen las palabras *subjetivo* y *objetivo*, atendiendo a la cuestión terminológica. Dice: “Se llama *sujeto* al espíritu consciente, al *yo*” (*On appelle sujet l’esprit conscient, le moi*”, Larousse 1874: 1194). Pero el *yo* se escribe allí *le moi*. No era aquello de lo que hablaba Rimbaud: *le je*, en *Je est un autre*. Es decir, Rimbaud estaría hablando de esta función del sujeto de la enunciación, que es llamado después por Roman Jakobson el *shifter*, forma vacía que sólo aparece en el acto mismo de la enunciación, en el acto mismo de decir *yo*, tal como también enseñó Émile Benveniste: es yo quien dice yo en el momento de su elocución (Benveniste 1991).<sup>6</sup> Por lo tanto, Rimbaud no inscribe el *moi* sino el *je*: está escapando de esta subjetivación del *moi* hacia una *objetivación del sujeto*, es decir, de un desplazamiento del sujeto para descentralizarlo y *volverlo objeto*, y de ese modo liberarlo de todo lastre personalizado: *de-subjetivarlo*. Podríamos hablar de un extraordinario anticipo de Rimbaud: Jacques Lacan sostiene que el descubrimiento freudiano del inconsciente quitó al yo del lugar central que la filosofía occidental le había asignado desde Descartes. Lacan afirma, como señala Dylan Evans, que “el yo no está en el centro, que el yo es en realidad *un objeto*”. Ese *shifter* incluso aparece como problema terminológico en la teorización de Jacques Lacan para hablar de la diferencia entre el *je* y el *moi*.<sup>7</sup> En el seminario 2, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Lacan afirmó:

el descubrimiento freudiano tiene exactamente el mismo sentido de descentramiento que aporta el descubrimiento de Copérnico. Lo expresa muy bien la fulgurante fórmula de Rimbaud —los poetas, que no saben lo que dicen, sin embargo siempre dicen, como es sabido, las cosas antes que los demás—: *Je est un autre* (yo es otro). (Lacan 1983: 17)

Vuelvo al *Gran Diccionario Universal del Siglo XIX*, de Pierre Larousse: “Se llama sujeto al espíritu consciente, al *yo*, le *moi*, cualquiera que sea. Se entiende por subjetivo lo que pertenece al sujeto pensante y por objetivo lo que pertenece al objeto del pensamiento, al *no-*

---

<sup>6</sup> Ver estas cuestiones en mi ensayo “¿Quién dice *yo*? (Bernard Noël)” incluido en Monteleone (2016: 63-76.)

<sup>7</sup> “Desde muy temprano en su obra, Lacan juega con el hecho de que la palabra alemana que emplea Freud para el Yo (*Ich*) puede traducirse al francés de dos modos: *moi* (que era la versión usual adoptada por los psicoanalistas franceses) y *je*. (...). Por ejemplo, en su artículo sobre el estadio del espejo, Lacan oscila entre los dos términos. (...) Fue la publicación del trabajo de Jakobson sobre los *shifters*, en 1957, lo que le permitió teorizar esta distinción con mayor nitidez; en 1960 Lacan se refiere al *Je* como *SHIFTER*, en tanto designa pero no significa al sujeto de la enunciación (*Écrits*, 298). La mayoría de las traducciones al inglés dejan en claro el uso de Lacan vertiendo *moi* como “Ego” y *je* como “I”. En castellano se suele acompañar la palabra “yo” por la voz francesa que corresponda, entre paréntesis” (Evans 2008: 197).

yo”.<sup>8</sup> Entonces, en el pasaje de la poesía subjetiva a la objetiva habría un pasaje del *yo* al *no-yo*, pero tal vez no como posición sino como superación hacia una –como la llamaría Georges Bataille– “continuidad en el ser”. Es decir, a la ruptura del principio de individuación para sumergirse en una especie de totalidad que podríamos llamar *la lengua*, pero también podemos llamar “el ser” o “el ser lingüístico” o la “exterioridad”. Gérald Schaeffer, en uno de los comentarios a su edición de las cartas del vidente, señala que el sueño de Rimbaud era fusionar en una obra el *yo* y el *no-yo* y, como el poeta futuro que aspiraba a encarnar cuando trabajaba en una estética nueva, deseaba superar el divorcio entre ambos polos (Rimbaud 1975: 120).

Se trataría, entonces, de una consciencia de lo objetivo en una obra materialista. Así lo más íntimo se revelaría como lo objetivo y exterior, y se vaciaría la interioridad subjetiva hacia una otredad. De allí entonces esa disociación del *yo* hacia una palabra que lo objetiva, que es como el pasaje de una voz que fue propia hacia una voz que habla al sujeto en su devenir otredad. De esto hablará Paul Valéry en su primera lección de Poética en el Collège de France: el poema que pone en juego una voz o unas voces supone una relación continuada *entre la voz que es y la voz que viene y que debe venir*.<sup>9</sup> Volveré sobre esto, pero hay un aspecto que parece inquietante, un pasaje, una materialidad de otro tipo que la materialidad del significante. Porque Rimbaud afirmaba que para realizar este pasaje y volverse poeta –el pasaje del “yo es otro”– debe realizar un *acto*, una acción, una actividad. Dice:

Ahora, me encrapulo lo más posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y trabajo para volverme *Vidente*: usted no lo comprendería del todo, y apenas podría explicárselo. Se trata de llegar a lo desconocido por el desarreglo de *todos los sentidos*. Los sufrimientos son enormes, pero es preciso ser fuerte, haber nacido

---

<sup>8</sup> El párrafo completo dice: “*Les mots objet et sujet sont deux termes corrélatifs qui ont donné naissance aux mots objectif et subjectif, objectivité et subjectivité. Ils correspondent à la première, à la plus importante distinction de la philosophie; ils expriment l’antithèse originare du moi et du non-moi dans la conscience; distinction qui, en fait, comprend toute la science de l’esprit, car la psychologie n’est pas autre chose que la détermination du subjectif et de l’objectif en eux-mêmes et dans leurs relations mutuelles. En résumé on appelle sujet l’esprit conscient, le moi; objet, la chose, quelle qu’elle soit, dont l’esprit à conscience. On entend par subjectif ce qui appartient au sujet pensant, au moi, et par objectif ce qui appartient à l’objet de la pensée, au non-moi*” (Larousse 1874: 1194)

<sup>9</sup> “*Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir. Et cette voix doit être telle qu’elle s’impose, et qu’elle excite l’état affectif dont le texte soit l’unique expression verbale*” (“Un poema es un discurso que exige y que entraña una relación continuada entre la voz *que es* y la voz *que viene* y la *que debe venir*. Y dicha voz debe ser de tal modo que se imponga y que excite el estado afectivo cuya única expresión verbal sea el texto” (“*Première leçon du cours de poétique*” [1937], en Valéry 1957: 1349. Mi traducción). Hay traducción al español, ver Valéry 2011.

poeta, y yo me reconozco poeta. No es del todo mi culpa. Es falso decir: yo pienso: sería mejor decir: *se me piensa* –perdón por el juego de palabras.<sup>10</sup>

Eso significa que hay una acción, un *acto* para devenir poeta. En Rimbaud ese acto consiste en “encrapularse”, realizar un desarreglo razonado de todos los sentidos. *Tous les sens*: es decir de todas las sensaciones al mismo tiempo que los sentidos. Llego aquí al punto que quiero confirmar o mejor dicho preguntar: el sentido poético, entendido como dirección y a la vez como significado, ¿implicaría para esa *de-subjetivación* del poeta moderno –para la disociación, para la escisión y el pasaje a la otredad– no solo un enunciado por el cual el yo se vacía de sí para ser el otro, lo otro, sino también exige un acto, una acción? ¿Como si ese acto sostuviera todo este pasaje o acaso como si el pasaje mismo *engendrara el acto*? Cuando leí *Hospital Británico* de Viel Temperley me preguntaba eso mismo, ya que era la inscripción de una agonía, del mismo modo que *Diario de muerte*, de Enrique Lihn: ¿de qué modo esos textos no cuentan, para fundamentar su propia singularidad, con la muerte *efectiva* del autor? ¿No obtienen toda su fuerza de ese hecho documentado, incontestable, que el poema anuncia y que el autor cumple? Creo que esto complejiza la relación entre poesía y experiencia vivida.<sup>11</sup>

El acto que promueve Rimbaud –*s’encrapouler*, “encrapularse”– significa sumergirse en la abyección, lo cual supone alcanzar una especie de disolución del yo por medio de una ascesis del cuerpo por vía del exceso, el dolor, el asco, la vergüenza, el terror, el delirio, el frenesí, o la náusea unidas al deleite y el erotismo, aquello que muchos años después Georges Bataille buscaría para hallar *lo otro* de la razón.<sup>12</sup>

Esta escena aparece muy a menudo en los poemas de Rimbaud pero supone una actividad, por ejemplo en los textos donde manifiesta un profundo rechazo del cristianismo, veinte años antes de *El Anticristo* de Nietzsche, y también es un ajuste de cuentas con el catolicismo militante de su madre, como en el inicio del poema “*Les Poètes de sept ans*” (“Los poetas de siete años”): “Y la Madre, cerrando el libro del deber, / se iba satisfecha, orgullosa, sin ver / en los ojos azules y en la frente combada / el alma de su hijo librada a

---

<sup>10</sup> “*Maintenant, je m’encrapule le plus possible. Pourquoi ? je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n’est pas du tout ma faute. C’est faux de dire: je pense : on devrait dire : On me pense. — Pardon du jeu de mots*”. (Rimbaud 1999: 237. Mi traducción). Gérald Schaeffer propone que el neologismo “*s’encrapuler*” (encrapularse) mezcla los vocablos “*crapuler*” (vivir crapuloso, disipado, deshonesto) y “*s’encanailler*” (encanallarse) (Rimbaud 1975).

<sup>11</sup> Sobre estas cuestiones ver mis ensayos “Hablar hasta la muerte (Enrique Lihn)” y “El cuerpo como profecía (Viel Temperley)” en Monteleone 2016.

<sup>12</sup> Ver “La abyección y las formas miserables” en Bataille (1974: 217-221).

repugnancias”.<sup>13</sup> El niño librado al goce de las letrinas, se asemeja a la mujer que recuerda su primera comunión en el poema “*Les premières communions*” (“Las primeras comuniones”), que dice: “Yo era muy joven y Cristo mancilló mi aliento / ¡y hasta el cuello me llenó de asco! / (...) / ¡Y mi corazón y mi carne por tu carne abrazada / hormiguan por el beso pútrido de Jesús!”.<sup>14</sup> Esa misma lógica de lo abyecto recorre el texto de Artaud “*Pour en finir avec le jugement de Dieu*” (Artaud 2004: 1635-54; *Para terminar con el juicio de Dios*). Uno de los poemas que lo integra, “*La recherche de la fécalité*” (“La búsqueda de la fecalidad” comienza: “*Là où ça sent la merde / ça sent l'être*” (“Allí donde huele a mierda / huele a ser”).

Lo que se pone en juego es el cuerpo, porque un cuerpo debe disolver en sí ese espíritu que lo unifica y lo somete bajo la figura del dios. Y allí la poesía alcanza su verdadera razón etimológica: la poesía es un *hacer*, la poesía es *poiein*. El poeta –como Borges lo retuvo en su libro de 1960– es un *hacedor*. El poeta hace, no solo cosas con palabras, sino algo *con su cuerpo*. Cuando Paul Valéry brindó la Lección inaugural el 10 de diciembre de 1937 de su curso de Poética en el Collège de France hablaba de una *poiética*, para distinguirla de una poética como conjunto de retóricas y prescripciones. Y señalaba que se trataba de una acción y de un hacer, la acción que hace la cosa hecha respecto de las cosas del espíritu.

La obra del espíritu, es decir, el poema –dice Valéry– *no existe sino en acto* e implica, como anticipé, una relación continuada *entre la voz que es y la voz que viene y que debe venir*. Valéry se adelanta a su tiempo: asume que la obra es performativa, existe precisamente en su devenir –aquello que Umberto Eco llamó treinta años después *Opera aperta*. Y luego, precursor temprano de los trabajos de Henri Meschonnic, como *Critique du Rythme*, señala que el poema es ante todo ritmo, en el cual se articula una especie de oralidad segunda, el grano de una voz. Esa inscripción también es corporal, al menos la huella de lo corporal, la voz en sombras de un cuerpo. Ese sujeto, el productor, se halla en una situación liminar, digamos, entre la vida sensible, el campo de la experiencia vivida y el abismo de la inexistencia. Por eso la propia lógica del poema requiere de un acto igualmente liminar, una experiencia del límite: un acto en el que el propio cuerpo se halle en juego, o en estado de riesgo.

¿Cómo puede sostener el cuerpo del poeta ese acto en el cual el poema realiza la escisión del yo, en el cual se encrapula para devenir poeta, donde el yo es otro? Aquí se abre la

---

<sup>13</sup> “*Et la Mère, fermant le livre du devoir, / s'en allait satisfaite et très fière, sans voir, / dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences / l'âme de son enfant livrée aux répugnances*” (Rimbaud 1999: 251. Mi traducción)

<sup>14</sup> “*J'étais bien jeune, et Christ a souillé mes haleines, / il me bonda jusqu'à la gorge de dégoûts! / (...)/ Et mon coeur et ma chair par ta chair embrassée / fourmillent du baiser putride de Jésus!*” (Rimbaud 1999: 289. Mi traducción).



gran paradoja que ha señalado Alain Badiou sobre la escisión de Rimbaud y que motiva esta reflexión, menos como una respuesta que como una pregunta. Si la poesía es un acto y para realizarse consiste, como afirma Valéry, en ese pasaje de una voz que es y la voz que viene y debe venir –digamos el pasaje de la poesía subjetiva a la poesía objetiva en Rimbaud, el pasaje del *moi* al *je* que es *un autre*– hay un punto en el cual el poema debe ofrecer *la propia interrupción de la poesía*. “Es que la interrupción es brutal, explícita –dice Badiou en ‘El método de Rimbaud: la interrupción’–. Hiende el poema en dos. Sus operadores son la ‘nada’ y lo ‘bastante’, el ‘pero’ y el ‘no’” (Badiou 2001:121).

Puesto que el poema se vuelve acto en la desaparición elocutoria del poeta, la poesía misma se interrumpe bajo la forma de un abandono, de una desaparición, de una locura, de un silencio. Precisamente *como acto* entra a la vida y se vuelve acción pura, extrema, extremada, a tal punto que incluso puede arrancar al propio sujeto de la vida. Por la misma lógica poética de Rimbaud, cuando en *Una temporada en el infierno* afirma que toda su obra anterior es una serie de locuras y ahora sí puede nombrar a la belleza *tal cual es*, el acto que se deriva, tal como el encrapularse lo hace devenir poeta, es *el abandono definitivo de la poesía*. Un poeta que llega a esta experiencia del límite no puede transponer ese umbral definitivo: solo puede hacerlo *otro* poeta. Es decir, puede hacerlo a partir del umbral que aquel poeta abandonó, como un origen, no un fin. Por cierto este acto, en la medida en que integra el universo social, también produce y es producido por sus determinaciones históricas, pero no voy a referirme a ellas en este momento. Pienso en uno de los ejemplos que quiero dar sobre el acto de la interrupción. El poeta Hugo von Hoffmannsthal escribe, por ejemplo, la “Carta de Lord Chandos” que se produce en el contexto de la crisis de la burguesía en el imperio austro-húngaro.

En el año 1902 Hofmannsthal escribe una carta firmada por Lord Phillip Chandos dirigida a Sir Francis Bacon, bajo el título “Una carta” adoptando la figura de un hombre del período inglés isabelino que firma la misiva “el 22 de agosto de 1603”. Pero esta ficción de un yo desplazado se ve a la vez investida por el yo autobiográfico, que en cartas privadas que son contemporáneas a la carta ficcional, afirma: “este trabajo, que no es de carácter poético, resulta inseparable de lo personal”. O bien comenta que este contenido proviene de “una honda vivencia propia, una experiencia vivida”. Ese yo asume una voz que es pero deviene la voz que va a ser en esta circularidad de yoes que atraviesan, como afirma el propio

Hoffmansthal sobre sí mismo en otra carta a Stefan George, “una grave y profunda disonancia anímica”.<sup>15</sup>

En ese texto ineludible Lord Chandos realiza una profunda crítica del lenguaje que ahora se revela impotente para atestiguar el sistema analógico del mundo, allí donde el yo y el universo manifestaban la unidad y concordaban en la armonía universal (esa *Harmonía* que por los mismos años invocaba Darío y cuya disolución temía, aun con su cuerpo).<sup>16</sup> Lord Chandos dice: “intuía que todo es semejanza y cada criatura es llave de las otras, y me sentía capaz de aprisionarlas una a una en la cabeza y de las demás abrir tantas como ella pudiese”. Pero esa armonía se pierde bajo la forma de una impotencia, de una incapacidad “para hablar coherentemente de cualquier cosa”, lo cual pone en tela de juicio la propia consistencia del yo. Como si mundo y lengua se disgregaran, ahora no le era posible a Lord Chandos hallar las palabras adecuadas sino como manifestación de un extravío o de un sinsentido, como si la lengua se herrumbrara, como si cada vocablo se desmigajara en la boca lleno de hongos podridos. Por un lado, ahora solo le resta contemplar los objetos elementales en su pura presencia pero es incapaz de nombrarlos –una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol–; por otro lado, el propio yo se dispersa, como si “entrarse en fermentación, lanzase burbujas, bullera y centellease”. Pero la disgregación del fantasmal Lord Chandos provoca, engendra, por repercusión o coincidencia, un acto *poiético*, un hacer o, mejor dicho, *una interrupción*: después de la carta, Hofmannsthal ha llegado a un límite: deja de escribir poesía. Cuarenta años después, cuando el humanismo hubo naufragado en el genocidio nazi, Francis Ponge volverá a los objetos, pero a diferencia de Lord Chandos podrá nombrarlos minuciosamente, hallará en el rodeo de parte de las cosas la posibilidad de restaurar el sentido de lo humano.<sup>17</sup>

Antonin Artaud es internado en un manicomio de Rodez desde 1942, y allí escribe largas cartas, como la dirigida a Henri Parisot el 22 de setiembre de 1945. En ella cuenta que rechaza la traducción de un famoso poema de Lewis Carroll, “Jabberwocky”.<sup>18</sup> Dice que es el

---

<sup>15</sup> Todas las referencias biográficas provienen del estudio crítico de Claudio Magris “La herrumbre de los signos. Hofmannsthal y la *Carta de Lord Chandos*”, incluida en Hofmannsthal (2008: 61-118). Asimismo, todas las citas correspondientes a la Carta son tomadas de la misma edición (Hofmannsthal 2008: 120-135) con traducción de José Muñoz Millanes.

<sup>16</sup> Al respecto ver mi artículo “Darío: ritmo, cuerpo y Harmonía” (Monteleone 2016: 9-17). Disponible en línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3405/3130>

<sup>17</sup> Sobre esta poética ver el ensayo “My creative method” en Ponge (2000: 17-50).

<sup>18</sup> Incluida en la sección “Cartas de Rodez a Henri Parisot” de Artaud (2004: 1012-16), edición de Évelyne Grossman. El poeta argentino Rodolfo Alonso tradujo al español esa carta dirigida a Henri

poema de un castrado, de alguien que no escribe como Poe mucosas ácidas de ácido prúsico, o ácido de alcoholía, o que no escribe como Baudelaire, que hizo salir de su poesía cáscaras de afasia o de paraplejía. “Jabberwocky”, dice, es la obra de un flojo, de alguien que ha comido bien: es el poema de alguien que se preserva y que no ha cavado en la mierda del ser y su lenguaje donde es imperioso que el poema huelga mal y que el poeta también huelga mal en su sufrimiento. “Me gustan los poemas de los hambrientos, de los enfermos, de los parias, de los envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, y los poemas de los suplicados del lenguaje que están en pérdida en sus escritos”, escribe. Cuando Artaud imagina un poema inventado en una lengua pura e incommunicable, con sentido fuera de lo gramatical pero que pueda ser entendida por todos, se sitúa en un estado paradisíaco, es decir, *antes* de Babel. Artaud afirma que en los años treinta escribió todo un libro en ese sentido, *con* ese sentido. Pero que dicho acto no estaba dictado por el juego banal de los significantes, sino por el pavor: “esa vieja sierva de pena, ese sexo de cepo enterrado que saca sus versos de su enfermedad: el ser, y no soporta que se lo olvide”. Artaud regresa al puro ritmo, a la glosolalia, a esa lengua entendida por todos que es una pura articulación de la voz. El poema encarnado, el poema como teatro donde la voz literalmente *se ve*. Un poema que no se puede leer sino que debe ser pronunciado y escuchado en el despliegue de su propia oralidad sangrante:

**ratara ratara ratara  
atara tatara rana**

**otara otara katara  
otara ratara kana**

**ortura ortura konara  
kokona kokona koma**

**kurbura kurbura kurbura  
kurbata kurbata kenya**

**pesti antipestantum putara  
pesti antipestantum putra.**  
(19)

El poeta no es solo un organismo en el aire, sino también una voluntad. Otro modo de decir: una acción desde el cuerpo y más allá de él. Artaud escribió un poema-carta dirigido a Pierre

---

Parisot, que fue el traductor al francés del poema “Jabberwocky”, de Lewis Carroll, y la incluye en Alonso (2011: 73-78). Todas las citas de la carta pertenecen a esa traducción.

Loëb el 23 de abril de 1947, que Alejandra Pizarnik tradujo bajo el título “El tiempo donde el hombre era un árbol” (“*Le temps où l’homme était un arbre*”):

[...]

Qué fue Baudelaire,  
que fueron Edgar Poe, Nietzsche, Gérard de Nerval?  
Cuerpos que comieron  
digirieron  
durmieron,  
roncaron una vez por noche  
cagaron  
entre 25 y 30.000 veces, y frente a 30 o 40.000 comidas,  
40 mil sueños,  
40.000 ronquidos,  
40 (mil) bocas amargas y agrias al despertar  
tienen que presentar unos 50 poemas,  
verdaderamente no basta  
y el equilibrio entre la producción mágica  
y la producción automática está lejos de ser mantenido.  
Está absolutamente roto.  
Pero la realidad humana, Pierre Loëb, no es eso.  
Somos 50 poemas,  
el resto no es nosotros sino la nada que nos reviste,  
se ríe de nosotros primero, vive de nosotros después [...]  
(Artaud 1974: 49-50).<sup>19</sup>

Por ello, dice más adelante, el estado mágico que se ha perdido, no era el “estado edénico”, sino el “estado mano-de-obra, / obrero, / el trabajo sin rebordes, sin pérdidas, / en una inenarrable singularidad” (“*Ce n’était pas l’état édénique, / c’était l’état manoeuvre, / ouvrier, / le travaux sans bavures, sans pertes, / dans une inenarrable rareté*”). Artaud no habla de una producción acumulativa, provechosa, que alimenta las instituciones sociales y burguesas, sino de una utopía del hacer, es decir, de una *póiesis* que consiste en una humanidad de voluntad pura. La poesía como acto en un estado de riesgo.

Alejandra Pizarnik ha traducido ese poema-carta de Artaud y algunos más. Por ejemplo este “*Post-scriptum*” que el poeta había escrito en 1947 para la audición de radio, finalmente

---

<sup>19</sup> “*Que fut Baudelaire?, / que furent Edgar Poe, Nietzsche, Gérard de Nerval? / Des corps, / qui mangèrent, / digérèrent, / dormirent, / ronflèrent une fois par nuit, / chièrent / entre 25 et 30 000 fois, / et en face de 30 000 ou 40.000 repas, / 40 mille sommeils, / 40 mille ronflements, / 40 (mille) bouches sures et aigries au réveil, / ont à présenter chacun 50 poèmes... / Vraiment, ce n’est pas assez! / Et l’équilibre entre la production magique et la production automatique est tres loin d’être maintenue, / il est absolument rompu / Mais la réalite humaine Pierre Loëb, n’est pas cela./ Nous sommes 50 poèmes ; / le reste ça n’est pas nous, mais le néant qui nous habille, / se rie de nous d’abord, / vit de nous ensuite*” (Artaud 2004: 1603-04)



prohibida, en la que se emitiría *Para terminar con el juicio de Dios*, en el cual el yo estalla en miríadas de aspectos que se reunieran en otro cuerpo:

¿Quién soy? ¿De dónde vengo?

Soy Antonin Artaud

y apenas yo lo diga

como sé decirlo

inmediatamente

verán mi cuerpo actual

estallar

y recogerse

bajo diez mil aspectos notorios

un cuerpo nuevo

en el que ustedes no podrán

nunca más

olvidarme.

(Artaud, 1974: 89)<sup>20</sup>

Por ello la obra de Artaud debe también *encarnarse* en el teatro, debe ser teatro de la crueldad, como si la palabra fuera finalmente eso que Pizarnik escribió sobre el poeta, “El verbo encarnado”, sensible a esa unión con la vida que estalla “por lo corporal del lenguaje, por la impronta respiratoria del poeta”.<sup>21</sup> Pizarnik inscribe la lectura de Artaud en sus diarios varias veces, y la primera mención data del 3 de setiembre de 1959:

He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento —en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido—; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia.

Esa lucha por transmutar el vacío en lengua en tanto acto se sitúa en una promesa o un anuncio de peligro. Pizarnik proclama su propio suicidio en el texto de los *Diarios* como una continua letanía (“Dentro de muy poco me suicidaré” escribía el 1 de enero de 1961), como si ritmara su propia supresión y como si la interrupción de la poesía solo pudiera ser

---

<sup>20</sup> “*Qui suis-je? / D’où je viens? / Je suis Antonin Artaud / et que je le dise / comme je sais le dire / immédiatement / vous verrez mon corps actuel / voler en éclats / et se ramasser / sous dix mille aspects / notoires / un corps neuf / où vous ne pourrez / plus jamais / m’oublier*”, recopilado por primera vez en Artaud (1956: 118).

<sup>21</sup> La frase completa de su ensayo “El verbo encarnado” –considerando que Pizarnik *traduce* a Artaud– es muy significativa: “Leer en traducción al último Artaud es igual que mirar reproducciones de cuadros de Van Gogh. Y ello, entre otras muchas causas, por lo corporal de lenguaje, por la impronta respiratoria del poeta, por su carencia absoluta de ambigüedad. Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo” (Artaud, 1974: 25)



garantizada con la indiferencia para salvarse. Si el yo no fuera ese vacío que la carcome, si no fuera esa voz que la inhabilita, que le quita fuerzas hasta para portar su propio nombre y si, en fin, pudiera *in-diferenciarse* en el anonimato –es decir, alcanzar la anonimia dentro de sí misma– entonces la muerte no sería el acto obligado, necesario, para suprimirse. “Elegir: la indiferencia absoluta, o la muerte. Hoy no me suicidé porque una voz, en mí, prometió llegar a la indiferencia”, escribe el 19 de enero de 1959.

Pero eso no ocurre. Otra vez le habla a la otra, la que es la otra en la absoluta intemperie. Escribe el 26 de octubre de 1968:

en el páramo en lo oscuro de lo sin defensas lo que pudiste haber llamado y haber clamoreado en un lenguaje perdido para siempre ahora espectros de poemas es el mal el mal puro dado en vilo a lo que no se nos parece como dos verdades surgidas simultáneamente de dónde y adónde vas a ir mendiga zaparrastrosa andrajosa molesta inmunda harapienta inmune al mundo inmune a la gracia del lenguaje que permite a otros escribir sin necesidad de suicidarse antes o después porque de esto se trata de lo nada que te queda la poesía no es un consuelo y te hastía debes reconocer que te hastía y mueres de inmundicias del lenguaje ajeno.

Artaud hablaba de un trabajo, Rimbaud también hablaba de un trabajo. Y llego entonces al extraordinario título de Cesare Pavese: *Lavorare stanca. Trabajar cansa*, hacia 1934. Pavese hablaba del oficio del poeta, y también del oficio de vivir, no de un acto mágico. Hablaba de trabajo y acaso esa tarea fuera la que realiza un acto de voluntad como se expone en el poema “Mito”: “Llegará el día en que el joven dios será un hombre, / sin pena, con la muerta sonrisa del hombre / que ha entendido” (“*Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo, / senza pena, col morto sorriso dell'uomo / che ha compreso*”). Ese hombre tiene una nostalgia o un recuerdo, pero ahora se inclina donde antes respiraba un dios. En esa época, si alguien desaparecía “estaba el joven dios, / que vivía por todos e ignoraba la muerte” (“*c’era il giovane dio / che viveva per tutti e ignorava la morte*”). Y escribe: “Ahora pesa / el cansancio en todos los miembros de ese hombre, / sin pena: el sereno cansancio del alba / que abre un día de lluvia” (“*Ora pesa / la stanchezza su tutte le membra dell'uomo, / senza pena: la calma stanchezza dell'alba / che apre un giorno di pioggia*”). El hombre ya no se reconoce en las playas abiertas, que se ensombrecen. El hombre, dice Pavese, ahora pliega los labios “resignados, sonriendo ante la tierra” (“*Si piegano le labbra dell'uomo / rassegnate, a sorridere davanti alla terra*, Pavese 2014: 99. Mi traducción).

Es alguien que ha regresado de ese acto supremo de voluntad para buscar El edén perdido, porque el día ya era viejo, tal como el pariente de *Los mares del Sud* (“*I mari del Sud*”) que sin duda como Pavese, que lo soñó, ha leído a Melville. El poema finaliza así:

[...]

Sólo un sueño  
le ha quedado en la sangre: navegó alguna vez  
como foguista en un barco de pesca holandés, el *Cetáceo*,  
y vio volar los arpones pesados bajo el sol,  
y ha visto huir ballenas entre espumas de sangre  
y seguir las y alzarse las colas y luchar con la lanza.  
Me lo recuerda a veces.

Pero cuando le digo  
que él está entre los afortunados que han visto la aurora  
sobre las islas más bellas de la tierra,  
sonríe ante el recuerdo y responde que el sol  
se elevaba cuando el día ya era viejo para ellos.<sup>22</sup>

Por eso en un poema de octubre de 1945 –en el mismo año en que Artaud escribía aquella carta de Rodez–, incluido en su libro *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos (Verrà la morte e avrà i tuoi occhi)* Pavese escribe:

Eres como una tierra  
que ninguno ha nombrado.  
Y ya no esperas nada  
sino la palabra  
que surgirá de lo hondo  
como un fruto entre las ramas.  
Hay un viento que te alcanza.  
Cosas secas y muertas  
te abruma y se van en el viento.  
Cuerpos y antiguas palabras.  
Tiemblas en el verano.<sup>23</sup>

Y sin embargo el trabajo de Pavese también nace del pavor, cuando descubre en su propio estado-mano-de-obra, en el trabajo poético, ese desfallecimiento de su organismo que nada puede redimir, porque la muerte vendrá y tendrá sus ojos. Pavese usa a menudo la segunda persona para hablar del yo. Ese tú, como es habitual en su escansión de la persona poética, es

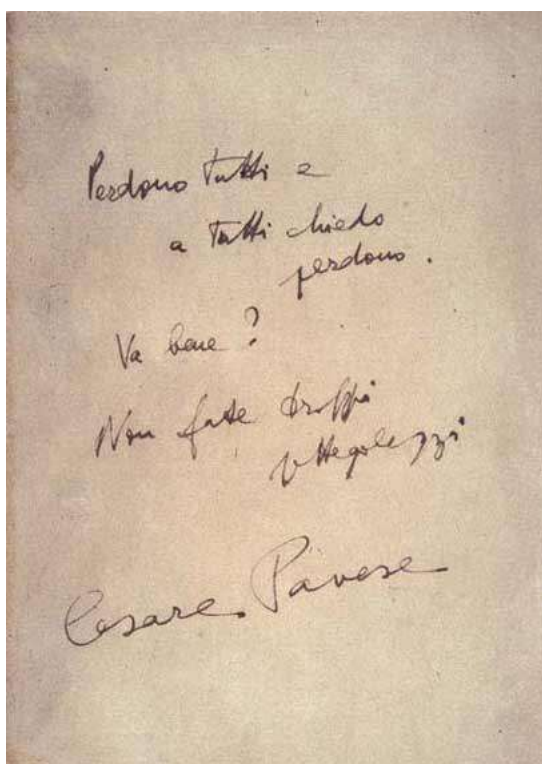
---

<sup>22</sup> ("Solo un sogno / gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta, / da fuochista su un legno olandese da pesca, il Cetaceo, / e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole, / ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue / e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia. / Me ne accenna talvolta. // Ma quando gli dico / ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora / sulle isole più belle della terra, / al ricordo sorride e risponde che il sole / si levava che il giorno era vecchio per loro"). Pavese (2014: 9). Mi traducción.

<sup>23</sup> ("Tu sei come una terra (che nessuno ha mai detto. / Tu non attendi nulla / se non la parola / che sorgherà dal fondo / come un frutto tra i rami. / C'è un vento che ti giunge. / Cose secche e rimorte / t'ingombrano e vanno nel vento. / Membra e parole antiche. / Tu tremi nell'estate"). Pavese (2014: 122). Mi traducción).

un sí mismo, una mismidad y, a la vez, el fantasma de un lector: “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos- / Esa muerte que nos acompaña / desde la mañana a la noche, insomne, / sorda, como un viejo remordimiento / o un vicio absurdo” (“*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi - / questa morte che ci accompagna / dal mattino alla sera, insonne, / sorda, come un vecchio rimorso / o un vizio assurdo*”). Y así realizará él mismo ese acto absurdo y abismal que confirma el último verso del poema: “Descenderemos mudos al vórtice” (“*Scenderemo nel gorgo muti*”, Pavese 2014: 136. Mi traducción).

El poema está fechado el 22 de marzo de 1950. Pocos meses después, el 27 de agosto, Pavese se encierra en la habitación de un hotel de Turín. Poco antes, el 18 de agosto, había escrito esta frase en su diario: “*Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più*”: “Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más”.<sup>24</sup> Y en la página en blanco de un ejemplar de *Dialogos con Leucó* que quedó abierto en ese cuarto, otra, no exenta de ironía: “*Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi*”: “Perdono a todos y a todos pido perdón ¿Está bien? No hagan muchos chismes” (Cit. en Pavese 2000: X).



Y se mató. Otra vez la poesía es un acto puro, lejos del cuerpo cansado.

---

<sup>24</sup> Ver la edición de 1990 realizada por Guglielminetti y Nay basada en el manuscrito autógrafo (Pavese 2000: 400). La traducción al español es de Ángel Crespo (Pavese 1993: 377).





El que ha trabajado, como decía Artaud, se torna “cincuenta poemas. Luego la nada lo reviste: se ríe de nosotros primero, vive de nosotros después”. Trabajar cansa y sin embargo el acto poético es el único modo de regresar al Paraíso, de hablar con la lengua de Babel donde la poesía debe ser hecha por todos. El que habla siempre es, tarde o temprano, un muerto. Pero quien habla, lo dijo Girri, no está muerto. Quien habla *no está muerto*. La voz trabaja, la voz es nombrada, repetida, citada, traducida. La poesía como teatro de la muerte: allí donde el poema no existe sino en *acto*, el poema nacido del pavor y en estado de riesgo, el poema situado *entre la voz que es y la voz que viene y la que debe venir* incluso cuando se nos borre el mundo y quede aquí, temblando.

### **Bibliografía**

- Alonso, Rodolfo (Comp.) (2011). *¿Quién conoce a Antonin Artaud?*. Córdoba, Alción.
- Artaud, Antonin (1974). *Textos*. Traducciones de Alejandra Pizarnik y Antonio López Crespo. Buenos Aires, Aquarius.
- (2004). *Oeuvres*. Édition de Évelyne Grossman. Paris, Gallimard.
- Badiou, Alain (2002). *Condiciones*. México, Siglo veintiuno editores.
- Bataille, Georges (1974). *Obras escogidas*. Barcelona, Barral editores.
- Benveniste, Émile (1991). *Problemas de lingüística general*, I. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Borges, Jorge Luis [1960] 1967. *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé
- Casas, Fabián (2010). *Horla City y otros. Toda la poesía 1990-2010*. Buenos Aires, Emecé.
- Evans, Dylan (2008). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires, Paidós.
- Larousse, Pierre (1874). *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle*, Paris.
- Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario, Nube Negra.
- (2016): “Darío: ritmo, cuerpo y Harmonía”, en *Zama. Número extraordinario dedicado a Rubén Darío*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA.
- Rimbaud, Arthur (1975). *Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871)*. Editées et commentées para Gérald Schaeffer. Genève, Librairie Droz.
- (1999). *Oeuvres Complètes*. Edition établie par Pierre Brunel. Paris, La Pochothèque/Le Livre de Poche.
- Pizarnik, Alejandra (2007). *Poesía completa*. Edición de Ana Becció. Barcelona, Lumen.

- (2013). *Diarios*. Edición de Ana Becció. Buenos Aires, Lumen.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Traducción e introducción de José Muñoz Millanes. Madrid, Pre-textos.
- Kamenzain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Norma.
- Lacan, Jacques (1983). *El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica: 1954-1955 (El Seminario, 2)*. Edición de Jacques-Alain Miller. Buenos Aires, Paidós.
- Pavese, Cesare [1990] (2000). *Il mestiere di vivere (1935-1950)*. A cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay. Torino, Einaudi.
- (1993). *El oficio de vivir*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona, Seix Barral.
- (2014). *Le poesie*. A cura di Mariarosa Masoero. Torino, Einaudi.
- Ponge, Francis (2000). *Métodos*. Edición y traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Valéry, Paul (1957). *Oeuvres, I*. Édition de Jean Hytier (Bibliothèque de La Pléiade, 148). Paris, Gallimard.
- Valéry, Paul (2011). *Introducción a la Poética*. Traducción de Rodolfo Alonso. Córdoba, Alción Editora.