

# Errancia y mutaciones: *Las Encantadas* de Daniel Samoilovich

Por Daniel MESA GANCEDO\*

## *1. Las Encantadas y la tradición del poema largo: el viaje y el sueño*

ESTAS ALTURAS DEL SIGLO XXI ya no resulta novedoso afirmar que el proyecto literario del argentino Daniel Samoilovich (Buenos Aires, 1949) se caracteriza por una firme voluntad de subversión de los moldes tradicionales de lo lírico.<sup>1</sup> Sin embargo, puede ser interesante señalar que desde hace algo más de una década entre los mecanismos privilegiados para alcanzar ese objetivo se encuentra la práctica sostenida del “poema extenso”. Ejemplos notables de esa práctica son “La balada de Timoteo” o “Elegía a Juan Pablo Renzi”, textos con los que abre y cierra (respectivamente) su libro *Superficies iluminadas*, que empezó a dar a conocer en España en 1996.<sup>2</sup>

El cambio de siglo no hizo sino afianzar más esa práctica y tres de los libros que Samoilovich ha ido publicando en la última década insisten en el reto de sostener una dicción poética más allá de los límites estrechos del poema breve, lo que se refleja en la composición de complejas estructuras unitarias que dinamitan desde dentro las cada vez más lábiles fronteras de los géneros.<sup>3</sup> Si dejamos de lado su labor como editor de textos sobre enigmas y alguna recopilación de obras ajenas, sólo con *Molestando a los demonios*, su última colección de poemas, Samoilovich parece volver a alejarse de esas composiciones

---

\* Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, España; e-mail: <danmesa@unizar.es>.

<sup>1</sup> “No sé por qué nuestra época ha ido reduciendo las posibilidades de la poesía solamente al pequeño poema lírico. Si uno piensa en la poesía de los antiguos o la renacentista, tenían una panoplia de posibilidades (desde el poema dramático, ya fuera la forma teatral propiamente dicha) en las que admitían tanto las voces líricas como alguna estructura narrativa. Se fue achicando el espectro de lo que se puede hacer en poesía, pero a mí me interesa el borde, lo que es menos percibido como convencionalmente lírico”, Silvina Frieri, “El poeta Daniel Samoilovich y su búsqueda en *Las Encantadas*”, *Página 12* (Buenos Aires), 13-vi-2004.

<sup>2</sup> Daniel Samoilovich, *Superficies iluminadas*, Madrid, Hiperión, 1996.

<sup>3</sup> Me refiero a las siguientes obras de Daniel Samoilovich, *Las Encantadas*, Barcelona, Tusquets, 2003; *El carrito de Eneas*, Rosario, Bajo la Luna, 2003; *El despertar de Samoilo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005; cf. Edgardo Dobry, “El teatro de la lengua en los últimos libros de Daniel Samoilovich”, *Ínsula* (Madrid), núm. 715-716 (2006), pp. 15-16;

de vastos horizontes.<sup>4</sup> Si *El carrito de Eneas* representa un ejercicio de écfrasis paródica que se alarga durante unas cincuenta páginas y *El despertar de Samoilo* se resiste a ser calificado como “poema” (se trata más bien de un drama o farsa o incluso de una “novela dialogada en verso”), sin duda *Las Encantadas* constituye, desde el punto de vista poético, el texto más complejo de esta especie de trilogía con la que Samoilovich inauguró su producción en el siglo XXI. El paso de los años no hace sino ratificar la opinión de uno de sus primeros reseñistas cuando calificaba a *Las Encantadas* como un “acontecimiento”.<sup>5</sup>

Desde la publicación en libro de *Las Encantadas* los lectores sintieron que se encontraban ante un texto singular.<sup>6</sup> Quienes lo han analizado han tenido que referirse explícita o implícitamente a la cuestión de su género e incluyen una descripción general de sus dimensiones, su disposición y su contenido, elementos básicos estrechamente relacionados, de cuya acotación se desprende ya una cierta *posición crítica*.<sup>7</sup>

Aunque la mera descripción física del poema podría exigir bastante detalle, sólo señalaré algunos aspectos que considero pertinentes

---

<sup>4</sup> Daniel Samoilovich, ed., *El libro de los seres alados*, Santiago de Chile, Ril, 2008. No obstante, el poemario *Molestando a los demonios* lleva un subtítulo que pretende otorgar unidad a toda la colección y se compone de una serie de poemas agrupados en partes fechadas y atribuidos todos a un único heterónimo oriental, cf. Daniel Samoilovich, *Molestando a los demonios: los cuadernos de Tien Mai*, Valencia, Pre-Textos, 2009.

<sup>5</sup> Véase la reseña de Martín Rodríguez Gaona, “*Las Encantadas*, de Daniel Samoilovich”, *Ínsula* (Madrid), núm. 687 (2004), p. 24.

<sup>6</sup> Ha sido calificado de “libro experimental, ambicioso y feliz”, “inesperado” en la poesía argentina, cf. Jorge Monteleone, “Vasto y exigente poemario *Las Encantadas*”, *Cultura*, suplemento dominical de *La Nación* (Buenos Aires), 7-xi-2004).

<sup>7</sup> Ha sido considerado “poema largo” (“a diferencia de sus poemarios anteriores”), por Irina Garbatzky, “Diario de una travesía en busca del origen: *Las Encantadas*, de Daniel Samoilovich”, *La Capital* (Buenos Aires), 25-vii-2004; Scramim no se atreve a tanto y habla de un “gran número de poemas reunidos” con unidad temática que “impresiona”, Susana Scramim, “El viaje como confin”, en Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso, eds., *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 1047; otro autor lo relaciona con la tradición (incluso cita las *Soledades* de Góngora), cf. Rodríguez Gaona, “*Las Encantadas*, de Daniel Samoilovich” [n. 5]. “Un poema con más de dos mil versos organizados en unos setenta fragmentos, que también podrían ser leídos como poemas autónomos”, Monteleone, “Vasto y exigente poemario *Las Encantadas*” [n. 6]; se habla de él como de extenso “poema-libro”, María Teresa Gramuglio, “Viajar y escribir: tres miradas sobre *Las Encantadas*”, en Lindsey Cordery y Beatriz Vega, eds., *Melville, Conrad: imaginarios y Américas, reflexiones desde Montevideo*, Montevideo, Universidad de la República/Librería Linardi y Risso, 2006, p. 40; otro autor señala también la recuperación de la tradición del poema extenso entre los poetas argentinos contemporáneos y ubica a Samoilovich en esa estela (con textos más recientes que los de algunos jóvenes practicantes), Dobry, “El teatro de la lengua” [n. 3].

para mi propia lectura.<sup>8</sup> En primer lugar hay que reparar en la irregular extensión de las partes, los fragmentos y los versos<sup>9</sup> y en la peculiar disposición gráfica en la página de muchos de esos fragmentos (justificada al centro y no al margen izquierdo), lo que impulsa un modo de lectura que colisiona con el ritmo fónico, al tiempo que genera formas simétricas (análogas, por cierto, a la simetría que caracteriza ciertas representaciones de las tortugas, como la que ilustra, sin ir más lejos, la portada de la edición) y resulta solidaria con la importancia que se otorga al tema de la geometría en el curso del poema (y que aquí no podré analizar).<sup>10</sup>

Por otro lado, cada uno de los fragmentos va introducido siempre con una primera línea destacada en versalitas y separada con blancos de lo que podríamos considerar el “cuerpo del poema-fragmento”, pero que sólo en contadas ocasiones (ninguna en I; 2 en II; 6 en III; 5 en IV; y 2 o 3 en V) funciona como *título* de esos fragmentos. Antes bien,

---

<sup>8</sup> Desde el punto de vista de la dimensión, más allá de la mera adjetivación como “extenso”, sólo Monteleone y el propio autor, se han atrevido a aportar algún detalle. Pero sus datos son poco precisos: ambos coinciden en computar “más de dos mil versos”; y allí donde Monteleone cuenta “unos setenta fragmentos”, Samoilovich confesaba “unos cien fragmentos”, Miguel Ángel Zapata, “Daniel Samoilovich: la dicotomía del sonido y del sentido en la poesía”, *Banda Hispánica*, s.f., en DE: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bhportal.htm>>. Necesariamente, la cuenta implica un modo de leer. La imprecisión diluye los márgenes del texto y lo hace parecer más vasto de lo que en realidad es: mi propio cómputo da como resultado setenta y un fragmentos (a partir del índice), distribuidos en cinco partes, y “unos” mil novecientos veintitrés versos, contando los títulos de los fragmentos en aquellos casos en que, inequívocamente, no ejercen una función paratextual directa (son la mayoría) y teniendo en cuenta que en algunos otros casos la escansión métrica dificulta la decisión de considerarlo parte de un mismo verso “escalonado” o de diferentes versos sangrados.

<sup>9</sup> Cada parte cuenta con un número indeterminado de fragmentos (entre once y diecinueve), cuya extensión oscila entre los cuatro (II.2) y los ciento veinte versos (III.7). A partir de este momento, todas mis referencias al poema se harán indicando en números romanos la parte y en números arábigos el fragmento. Todos los fragmentos adoptan una disposición métrica inequívoca con una cadencia rítmica muy marcada en torno del molde endecasílabo (incluso cuando se transcriben con mayor o menor literalidad discursos ajenos). No obstante, con cierta frecuencia los versos se alargan hasta el entorno de las veinte sílabas o se reducen a una (o incluso a una letra). Aunque por lo general no hay una distribución estrófica tradicional, no faltan ejemplos de agrupaciones más o menos regulares (dísticos, trísticos, falsos tercetos o cuartetos con no menos falsos “pies quebrados” —marcados por un sangrado mayor) o alternancias sostenidas de versos “largos y cortos”, aunque casi nunca puede detectarse una justificación semántica a la unidad paraestrófica, con lo que ésta se erige como mero “signo” que marca visualmente al discurso como “poético”.

<sup>10</sup> Hay incluso un caso (III.18) en el que el texto se distribuye en dos columnas con justificación simétrica (a la derecha la de la izquierda y a la izquierda la de la derecha), lo que genera una “columna” blanca entre ambas y vincula visualmente el texto tanto con los laberintos barrocos, como con los pasatiempos modernos, implicando una lectura múltiple.

el discurso es introducido por esa línea tipográficamente destacada que se continúa en la que la sigue inmediatamente. Quiere esto decir que lo que parece un título *en la lectura se transforma* en otro tipo de entidad textual, lo que a su vez se relaciona con uno de los motivos clave en mi lectura del poema: la mutación-metamorfosis.

El contenido “argumental” del texto resulta aparentemente claro, y puede deducirse casi exclusivamente de las acotaciones que preceden a cada parte y que ayudan a la “representación mental”.<sup>11</sup> El “narrador y sujeto” del poema, a quien se da el nombre de “Oh” despierta en un hotel tras haber soñado con un viaje a las Galápagos realizado quince años atrás en compañía de una mujer (a quien se da el nombre de “Ah”) y de quien se encuentra indudablemente separado. A partir de la conmoción emocional que ese sueño-recuerdo le genera, el sujeto intenta un viaje en el tiempo que le permita recuperar aquel pasado, intento que se cruza con el recuerdo del viaje a las mismas islas realizado por Darwin mucho tiempo antes. Baste decir, por el momento, que el poema puede entenderse entonces, en cada una de sus partes, como *expansión* de ese germen argumental resumido en los epígrafes-acotaciones iniciales.

Se trata, pues, de *un viaje múltiple*. El motivo del viaje y la escritura de un poema extenso están unidos en la tradición hispanoamericana desde sus más remotos orígenes. Añadiría que esa ligazón es la que confiere un problemático “carácter lírico” a muchos de estos textos, porque a mi juicio en ellos el vínculo entre *dimensión* —de la *enunciación*— y *distancia* —*enunciada*— permite que el discurso poético de la subjetividad trascienda el alcance narrativo ya que esas distancias no son meramente geográficas (como demuestra el texto inequívocamente fundacional de esta tradición en el ámbito hispanoamericano que es el *Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, según quiere Octavio Paz). El “yo en expansión” que empieza a fraguar en esos numerosos versos recorrerá grandes trechos hasta llegar a la modernidad —pongamos la representada por los poemas extensos del propio Octavio Paz— o la posmodernidad que podría representar un poema como *Las Encantadas*, pasando, en efecto, por estaciones tan significadas como el “viaje en paracaídas” que realiza el *Altazor* huidobriano.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> El resumen más completo lo dan Gramuglio, “Viajar y escribir” [n. 7]; y Monteleone, “Vasto y exigente poemario *Las Encantadas*” [n. 6]; este último señala acertadamente la relación con Orfeo, relación que otro autor también ve en *El despertar de Samoilo*, cf. Dobry, “El teatro de la lengua” [n. 3].

<sup>12</sup> En esa tradición incluiría no a *La Araucana*, desde luego, sino más bien otros textos como *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, que acogiendo al molde

Desde luego, el sujeto del poema de Samoilovich realiza un viaje complejo; como bien ha visto Gramuglio es un viaje en el espacio con un paródico componente turístico; pero también es un viaje en el tiempo al pasado (de la especie y al pasado del yo), con un importante componente de “viaje sentimental”. Como vio Paz, el poema largo parece exigir un desplazamiento que propicia una nueva *transformación-mutación*: la del espacio en tiempo.<sup>13</sup> El poema largo surge muchas veces de la experiencia real del viaje o del desplazamiento por parte de sus autores, y la vastedad del poema se equipara muy a menudo con la vastedad de un territorio por explorar.<sup>14</sup> El poema identifica los versos con los pasos, como quería Góngora (en un poema extenso al que paradójicamente Paz no le reconocía tal condición),<sup>15</sup> y por eso, según intuye mucho después Eduardo Milán, se convierte en *errancia*: liberándose del espacio se hace espacio, un “no lugar” ya independiente de la realidad.<sup>16</sup>

Hay otro nexo que une a *Las Encantadas* con la tradición del poema largo: la importancia concedida al tema del sueño. Si hacemos

---

barroco del “poema descriptivo” hace explícita sin embargo la motivación nómada, al tratarse de una especie de “guía de viaje” a la capital del virreinato, como es bien sabido. A algunos críticos, como Gramuglio, les ha interesado este aspecto de *Las Encantadas* en relación con otros textos que proyectan un viaje semejante (con el mismo destino) y que Samoilovich utiliza. Otros han señalado también la inserción de *Las Encantadas* en la tradición del poema extenso hispanoamericano, evocando los nombres de Huidobro y Neruda, cf. Dobry, “El teatro de la lengua” [n. 3]. Ocasionalmente, estos últimos subrayan la coincidencia de que los chilenos también utilizan el pretexto argumental del viaje para construir sus vastas composiciones poéticas. Por mencionar algunos otros hitos de esa relación entre el poema extenso y el viaje, más cercanos a Samoilovich, se hallan textos como *Buenos Aires, me vas a matar* (1977) de César Fernández Moreno o *El Gualaguay* (1971) de Juan L. Martínez, otro de cuyos poemas cita Samoilovich en su texto.

<sup>13</sup> “Inoltre, nel suo dilungarsi nello spazio testuale il *poema largo* cerca forse di spiegare o esprimere l’enigma del tempo”, María Cecilia Graña, ed., *Il poemetto: un esempio novecentesco di ricerca poetica*, Cagliari, CUEC, 2007, p. 11. He comentado esa “analogía” en mi ensayo sobre Paz, véase Daniel Mesa Gancedo, “Hacia una alegoría de la literatura: las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz”, *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, núm. 21 (otoño del 2006), pp. 25-47.

<sup>14</sup> “La forma poetica diventa allora lo spazio di una conciliazione; questo fa pensare che la diversità degli spazi vissuti da parte di molti autori sia stata una motivazione tra le più rilevanti della scrittura dei *poemas extensos*”, Graña, ed., *Il poemetto* [n. 13], p. 11.

<sup>15</sup> Véanse Octavio Paz, “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, en *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix-Barral, 1990, pp. 11-30; y mi comentario, “Hacia una alegoría de la literatura” [n. 13].

<sup>16</sup> Según Milán, la “buena escritura” requiere de un “largo proceso de búsqueda”: “todo adquiere significación en el largo camino a la fusión”, y añade que “el reconocimiento de una no-territorialidad para el poema [...] convierte a todo gesto poético en un acto de nomadismo [...] El poema como errancia significa, ahora sí, el fin de la dependencia de la poesía respecto de la realidad”, Eduardo Milán, *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006, pp. 19, 26, 28.

caso a Paz, el *Sueño* de sor Juana es, como hemos visto, el primer poema extenso de carácter no épico de la tradición hispánica. También allí se narra un viaje onírico (cósmico y somático, podríamos decir) y se cuestiona la autoconciencia del sujeto que sueña, algo que resuena en algún pasaje de *Las Encantadas*.<sup>17</sup> Pero, por esa vía del sueño como texto híbrido que es *Las Encantadas* recuerda también engendros poéticos monstruosos, “obras sirena”, una especie artística desdeñada por Horacio en un pasaje del *Arte poética* que se recuerda explícitamente en el poema de Samoilovich (iv.2) y que en el original latino se amplía con una definición que conviene perfectamente al poema que aquí me interesa: “Credite, Pisones, isti tabulae fore librum / persimilem, cuius velut aegri somnia vanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni / reddatur formae. Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas”<sup>18</sup>

“El sueño” es, además, el título de la parte I del poema de Samoilovich. Comienza con una enumeración de imágenes sueltas y aparentemente incoherentes que cobran sentido sólo si se proyectan sobre una experiencia anterior (i.1). Las islas, explícitamente “vienen con el sueño” (i.6), no son islas reales, sino “figuras que el sueño / engendró torcidas” (i.7). Más adelante se considerará que lo que propicia el regreso a esas islas es, sin embargo, el insomnio: “lo que quiero / es volver a esas islas, y un sopor / o más bien un insomnio sostenido, / me las trae de vuelta” (iii.19). Pero para ese momento ya hemos visto que el poema también ha reducido mucho la distancia que separa a los opuestos.

Por otra parte, el sueño es ámbito de transformación y desplazamiento y en eso se parecerá también a la evolución (mutación-traslación) y a la poesía (metáfora-metonimia): “Así dan vueltas y vueltas / las cosas / y se transforman ésta / en aquélla / y aquélla en ésta” (i.8).<sup>19</sup>

<sup>17</sup> “Me quedo quieto no porque no pueda // moverme yo sino por la parálisis / simultánea de la opacidad / y del sentido / [...] / Como quien percibiera dormido el cuerpo / inmóvil sin entender que se está quieto / porque uno duerme: // y le ordenara en el sueño moverse / sin lograr que obedezca estando / como está boca abajo dormido” (iii.9).

<sup>18</sup> “Pensad, Pisones, que sería semejante a este cuadro un libro cuyas vacías ideas se estructurasen a manera de enfermizos sueños, de modo que ni los pies ni la cabeza se ajustasen a una única forma”, Horacio, *Obras completas*, Alfonso Cuatrecasas, trad., Barcelona, Planeta, 1986, p. 331.

<sup>19</sup> Los lugares podrían multiplicarse: “No importa, no precisa lógica, / sólo padres, después se cambia todo: / como en sueños” (i.11); “Las formas mutan en un paño, un sueño, / y en ese sueño ruedan / “Oh” y “Ah”, dos figuritas que vendrían / a ser nosotros en puertos / de nombres raros” (iii.1). También la impostada voz principal del poema se ve afectada por el sueño. En el fragmento iii.12, Darwin evoca una noche pasada en una choza de montaña: “una noche dormí / allá arriba, no podía despertar, / me tiré de lo alto

Como en muchos poemas de esa tradición onírica, también en *Las Encantadas* el viaje soñado concluye en el origen: “se ve que es el mismo / cuarto feo // en el que me dormí” (iv.12). De ese modo, el poema de Samoilovich, surcando las aguas del sueño, recorre el camino que aleja a la poesía de su hipotética capacidad mimético-representativa, incluso lo lleva más allá de la capacidad *expresiva*, y le permite componer *otro tipo* de texto.

## 2. Mutación y cadencia: el alcance metapoético de *Las Encantadas*

**PODRÍAMOS** decir que *Las Encantadas*, como poema largo, pretende ser un texto “nunca visto” o, con mayor propiedad, “nunca leído”. Un texto que no cabe en la taxonomía de las especies textuales conocidas. Ciertamente, en ese proyecto hay algo “monstruoso”, acorde con sus “enormes pretensiones”.<sup>20</sup> La desmesura pone en cuestión directamente la forma. El poema largo se aleja de los parámetros tradicionales de lectura y, por ello, siempre corre el riesgo de la deformidad. Es, entonces, un *texto no sólo híbrido sino mutante*, abierto a la realización de múltiples hipótesis.

En el marco del poema que nos ocupa, creación biológica y creación poética se encuentran estrechamente unidas. Samoilovich considera que las especies animales son “hipótesis realizadas”: pueden “ser o no ser”, tomar derivas inesperadas o incluso regresivas, más o menos siniestras.<sup>21</sup> El hombre como especie es también “casual”, y hasta la misma vida se presenta como sucesión de esas “posibilidades”:<sup>22</sup>

---

de un volcán / apagado”. La escena le parece onírica a un observador externo, como el que habla en el poema siguiente: “no se para a, como en un sueño” (iii.13).

<sup>20</sup> Para justificar la magnitud de alguno de sus proyectos Samoilovich se ha servido, reiteradamente, de las siguientes palabras: “como diría Leónidas Lamborghini, “las pretensiones son enormes, los resultados, deformes”, Zapata, “Daniel Samoilovich: la dicotomía” [n. 8]; “Para librarnos de culpa por las pretensiones, allí está Lamborghini con su genial adagio: “Las pretensiones son enormes, los resultados, deformes”, Osvaldo Aguirre, “Daniel Samoilovich: ‘Hace falta un arte y unas virtudes compositivas’”, *Bazar Americano*, 2007, en DE: <[http://www.bazaramericano.com/reportajes/traduccion\\_samoilovich.htm](http://www.bazaramericano.com/reportajes/traduccion_samoilovich.htm)>.

<sup>21</sup> “Los árboles entonces podrían ser / hombres o mujeres que avanzaron / aún más en el camino de regreso / [...] / Y Nietzsche, cuando dice que el árbol / es la forma más alta de la vida / no haría otra cosa que darle otra vuelta / de tuerca al eterno etcétera” (iii.14) cuando ve a los lagartos como “Hombres prisioneros, príncipes encantados // esperando un beso” (iii.17).

<sup>22</sup> Como Samoilovich recordará en palabras de Stephen Jay Gould (ii.15) o incluso en un lamento puesto en boca de las tortugas: “¿quién se iba a imaginar la llegada de estos / cretinos implumes?” (iii.7).

“tendencias satisfechas, luego abandonadas / necesidades que emergen o declinan, // afinidades que se desvanecen, / constantes recomienzos y partidas” (iv.13).

El poema, por su parte, se rige por principios idénticos: se construye como acumulación de una multiplicidad de fragmentos “no necesarios”, hipótesis realizadas, pero aparentemente contingentes. A Samoilovich ni siquiera le parece necesario el vínculo entre un contenido y una forma (entre un tema poético y una forma poética, como dice en otro lugar),<sup>23</sup> porque éste es también arbitrario o casual. El autor reconoce que, tanto en la naturaleza como en la poesía, todo es “prueba” o, en palabras del texto “experimento” (iii.18).

Desde el punto de vista que ahora me interesa, la prueba y el experimento consisten, básicamente, en una acumulación de *transformaciones* en todos los niveles del discurso. Un discurso que, por otra parte, habla constantemente de sí mismo mientras parece hablar de otras cosas.<sup>24</sup>

Hacia el final de la primera parte se plantea de hecho la posibilidad de escribir una “canción del Nuevo Mundo” (i.10). Un rápido repaso de proyectos inútiles<sup>25</sup> conduce a la conclusión de que la “verdadera” canción del Nuevo Mundo, en el sentido más propio, ya estaba escrita en el diario de viaje de Darwin. *Las Encantadas* de Samoilovich es una “reescritura” de esa canción y cuando anuncia “Si se callan, les cuento” (p. 30), en un gesto que parodia al del “payador” que reclamaba “atención al silencio”, verifica la fusión tan comentada por Octavio Paz entre “canto y cuento”, propia del poema extenso.

El auditorio silencioso requerido para esa fusión reaparece luego como destinatario de una especie de “arte nuevo”, un paradójico “no arte” que puede exhibirse, y fingir que no se le domina buscando otro efecto.<sup>26</sup> Algo de esa fingida exhibición de impericia hay en las cons-

---

<sup>23</sup> Daniel Samoilovich y María Teresa Gramuglio, “Una lectura de poesía contemporánea. *Las Encantadas* de Daniel Samoilovich”, documento sonoro, 2005, en DE: <[http://www.clubsocialista.com.ar/actividades/conferencias\\_semanales/2005.php#](http://www.clubsocialista.com.ar/actividades/conferencias_semanales/2005.php#)>.

<sup>24</sup> La consideración de las islas como “hijas del sueño” (i.7), la mención del “tamaño” de la isla como facilitador para la comprensión de su forma (i.9), la aparición de pelícanos demasiado “naturalistas” y por lo mismo “falsos” (ii.4), son indicios de ese doble discurso.

<sup>25</sup> Pone cuatro ejemplos de autores que lo intentaron, de los que creo identificar a Rojas en el “profesor nacionalista” y a Lugones en el “vate fascistoide”, pero no sé quién es el “prócer progresista” o “el hombre que en la siesta / conversa bajo un carro con su hermano”. Este último es José Hernández recreado en el poema de Saer, “Diálogo bajo un carro”, cf. Gramuglio, “Una lectura de poesía contemporánea” [n. 23].

<sup>26</sup> Mediante la cita deformada de Kafka en “Josefina la Cantora”: “Casca una nuez / no es realmente un arte, y en consecuencia / nadie se atrevería a congregarse / un auditorio a fin de” (iii.3).

tantes vacilaciones del discurso (“parece/no parece”, el uso insistente de puntos suspensivos y de “etc.”). El poema se sale reiteradamente de su marco para hacer autorreferencia a su condición de escritura u obra creada: “El mundo del revés —así dijiste, y hoy parecería que me toca / ser tu escriba y tu escoliasta—” (III.3: 61), a lo que se añade un comentario que indica que esas palabras ya formaban parte de aquel “canto del Nuevo Mundo”: “sin saberlo repetías lo que Darwin había dicho cien años atrás” (III. 3: 62).

El poema está lleno de versos de este tipo: la analogía entre objetos diferentes se justifica porque “se beneficia el círculo de la contigüidad de las experiencias” (III. 11); hay comentarios implícitos sobre la elocuencia de Darwin, que también suponen una alusión metapoética a la condición del discurso que los transcribe —“y qué plu- / ma, ¿no?, el bípedo implume. Veamos” (III. 13)—; se confiesa la imposibilidad de decir lo vivido: “Pero es una ilusión, incluso la foto / se perdió en las mudanzas que siguieron / a la, a mi, a tu, a la no-nuestra, / a la pérdida a esa la / (no hay caso, amor, / no hay forma, no hay manera)” (IV. 11). El epílogo de la parte IV llega a incluir una posible definición del propio poema: “Un palimpsesto, una superficie alterada por inscripciones, / blancos, pisadas superpuestas, sueños // fracturas y rayones que sugieren / circunstancias cambiantes que impactan // sobre la forma misma de los seres. / Un examen atento de los cuerpos // hace de cada cual un palimpsesto”. El cuerpo mismo es visto como palimpsesto de la experiencia pasada y de la evolución de la especie, que encuentra su analogía en el texto único que traduce la experiencia única.

En eso el “yo” que habla en el poema se parece a Darwin, pero también va más allá y se equipara con el espécimen en trance de evolución. Como éste, el poeta puede “tener una especie de idea novedosa, patentarla / en la oficina pertinente, / ensayar en un espacio limitado, / asombrar a los congéneres” (V. 10). Al resumir así la teoría de la evolución en términos de *originalidad*, la mutación emerge como el principio que genera también este poema.

Estadio avanzado de la evolución del género poético, *Las Encantadas* hace de la transformación en sus múltiples variantes un principio constructivo que conviene perfectamente a alguno de sus temas principales.<sup>27</sup> *Las Encantadas* es, en cierto sentido, un “libro de las muta-

<sup>27</sup> Ya Scramim había señalado la importancia de la analogía y la relación retórica-geografía-biología, a partir de la polisemia de los conceptos *topos* o *species*, cf. Scramim, “El viaje como confin” [n. 7]; por su parte otro autor había subrayado el nexo entre la reflexión y la evolución así como el agotamiento de la pasión que constituye el catalizador del poema, Monteleone, “Vasto y exigente poemario *Las Encantadas*” [n. 6].

ciones”. Como en el *I Ching*, las oposiciones bipolares resultan muy marcadas desde el principio: realidad/imaginación, “oh”/“ah”, hombre/mujer, pasado/presente, esponja/medusa, materia/forma, naturaleza/arte, ciencia/poesía. . . .<sup>28</sup> Inevitablemente, en la imposibilidad de mantener la separación entre esos polos, *Las Encantadas* será también el libro de las corrupciones y las “terceras vías”.<sup>29</sup>

### Transformaciones biológicas

A este respecto el fragmento 1.2 resulta inaugural: al introducir y reiterar el *motto* contradictorio “parece/no parece”, instaaura el nexo entre biología (anamorfosis) y retórica (tropos), al tiempo que marca una de las primeras oposiciones del poema. El cuerpo y la geología (y hasta la geometría) se confunden: se comparan los cráteres de los volcanes con “bocas imperfectas” y, por extensión, con “anos” (o con círculos). Y así se da la pauta: no sólo se va a hablar de una experiencia personal o se va a reproducir el discurso de Darwin, sino que las mutaciones van a ser una constante, en todos los niveles.

Poco más adelante, el esquema abstracto general que rige la mutación —guiada por el azar: “El mundo es como un dado / que rueda / [...] / Así dan vueltas y vueltas / las cosas / y se transforman ésta / en aquella / y aquella en ésta” (1.8)—, se define en la transformación de mayor alcance que afecta a la estructura del poema: “cuentas / no saldadas del Precámbrico / devienen / penas de un amor conclusivo”. Ya sabemos que todo ocurre en un sueño y que éste funciona como la evolución y como la poesía,<sup>30</sup> lo que se ratifica con palabras que podría haber firmado Octavio Paz: “todo es uno, y en las transformacio-

<sup>28</sup> La referencia al *I Ching* es obligada, sobre todo a partir del confeso interés de Samoilovich por las “chinoiserías”, tal como atestigua la sección así titulada de *Superficies iluminadas* y su último libro en conjunto, *Molestando a los demonios*. Además, esa tentación se refuerza cuando consultamos la Wikipedia que nos ilustra sobre el *I Ching*: “hacia el siglo XI a.C. [...] el rey Wen, desarrolló un sistema de ideas basado en 64 hexagramas, al que llamó *I*, que se traduce por *lagarto* y también por *fácil*, y que simboliza la rapidez y la facilidad en el cambio”. La idea del “azar” en la consulta, la posibilidad de “predecir” el futuro y así dominar el tiempo, y las “líneas” con las que se construyen los hexagramas del *I Ching* son otras tantas vías de conexión posible con *Las Encantadas*, por no hablar de la presencia del “lagarto”.

<sup>29</sup> “¿Ama Ulises su exilio / o ama a su mujer? ¿O lo que ama es la línea de puntos / que a uno lo une con la otra?” (11.5). La “línea de puntos” es el proceso de *transformación* y el resultado son especies híbridas.

<sup>30</sup> Véase también: “Las formas mutan en un paño, un sueño, / y en ese sueño ruedan / “Oh” y “Ah”, dos figuritas que vendrían / a ser nosotros en puertos / de nombres raros” (111.2). Todo es cambiante: fichas, órganos (los picos de los pinzones) y los sujetos.

nes / algo se / redime”. La separación o la diferencia (de la tiniebla y la luz, de la idea y la cosa), es vista, entonces, como “error”, y el poema va a desencadenar todo un proceso de *reducción* de esas diferencias, en un intento de *dirigir* el azar, un movimiento de permutación entre “constantes recomienzos y partidas” (iv.13).

La identidad del yo que habla es mutante, desde luego, no sólo porque se confunde con Darwin o deja espacio a otras voces —como se verá—, sino porque se representa bajo especie monstruosa: “un lagarto // también yo, pero mal, inadaptado” (i.2). O también una tortuga, por efecto de la droga: “el espejo / de tu polvera donde nos miramos / asombrados las caras de tortugas” (iii.10).<sup>31</sup> Se trata de algo más que de un simple juego metafórico, ya que llega a expandirse hasta resultar una hipótesis que podríamos llamar “involutiva”, pues plantea el eventual carácter regresivo de ciertas transformaciones: “Es notorio que ciertas alimañas // tras cambiarse de peces a reptiles / y pasar de reptiles a mamíferos, / un día comprendieron el error / que estaban cometiendo y emprendieron / el regreso al pescado” (iii.14). A partir de ahí, se llega a una hipótesis poética que afectará directamente al sujeto: “Los árboles entonces podrían ser / hombres o mujeres que avanzaron / aún más en el camino de regreso”. La evolución, por tanto, se da vuelta; la mutación conduce a la *involución* y el avance en el tiempo puede llevar al origen (objetivo confeso del yo: invertir el curso del tiempo).<sup>32</sup> Porque esa posibilidad está dada en la lengua y la propia involución se imagina a partir de una descomposición léxica: cuando el yo contempla unas fotos en las que aparece vestido de “hombre-rana”, necesariamente, se ve primero “mutando a rana, a ridículo pez / mamífero” (iv.10), para, a continuación, todavía avanzar en la regresión. Puesto que en realidad sólo distingue su imagen en la foto como unas “manchas verdeoscuros”, eso le permite al yo transformarse en “un casco hundido” y “más tarde y poco a poco / botanizado, mineralizado” (iv.11). De modo interesante, unas páginas atrás se había supuesto que la mutación era un efecto de las fotos mismas, por lo repetidas o lo repentinas.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Resulta significativo que en ese mismo fragmento se cite un cuento de Kafka en el que también aparecen animales antropomorfizados: “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”.

<sup>32</sup> En el fragmento iii.17 la hipótesis parece derivar hacia lo folclórico-legendario, cuando en los lagartos se imagina ver “Hombres prisioneros, príncipes encantados // esperando un beso”.

<sup>33</sup> “Después de haber salido en 400 / millones de fotos / tuyas”, el “yo” consideraba que se convertía en un mutante —igual que el pulpo, se dice, “cambia de sexo” después de someterse a una determinada corriente de agua o de poner “400 millones de huevos” (iv.8).

La experiencia reiterada o inesperada transforma al sujeto y esa mutación se ve como un destino quizá deseable, porque también estuvo en el origen: “en el origen / mutaciones, una especie de traición a la propia / especie, un ensayo exitoso / de zafar de la propia condición” (v.10). La liberación reside, quizá, en “transformarse, para el otro, / en un monstruo, y si fuera posible / demostrar luego ante los astros / que esa monstruosidad era una ventaja”. La “monstruosidad ventajosa” es una “originalidad” y, por ello, según se vio, puede proyectarse también sobre la especie a la que este poema pertenece. El sujeto (quizá haciendo el poema-monstruo), igual que el individuo evolucionado, consigue que su transformación no sea considerada una desgracia: “¡Adiós, me fui, soy un mutante, / no un deforme, no un boludo, me entienden”. Pero la descripción coloquial del proceso evolutivo se conecta con el trauma de la separación, que está en el origen del poema. Por eso, si la “propia condición” de la que se quería “zafar” mediante la mutación podía ser la “soledad”, la separación es la frustración de ese proceso o, tal vez, su prolongación ineluctable hacia un resultado “corrupto”, la entidad lingüística que funde (en hibridación) al yo y al tú, el “nosotros”, que es también ridículo (el “Ridiculus Nos Nos”) y monstruoso.<sup>34</sup>

Desde el punto de vista del resultado “corrupto”, el mecanismo de “mutación” genera, al menos, otros dos efectos con desarrollo temático en el poema: en primer lugar, la confusión; en segundo lugar, la “inversión”, el *topos* del mundo al revés con el que concluye el proceso “involutivo”.

La voz del yo se confunde a veces con la de Darwin (I.2); las islas se confunden con su mapa (I.9); hasta el interior y el exterior de un espacio pueden llegar a confundirse —“se ven los mismos árboles / que en el jardín, es fácil confundirse, / adentro, afuera” (II. 1: 37). También los animales equivocan lo natural con lo artificial —las iguanas confunden los cordones de las botas con hojas de retama (II.8, II.14, III.16). Pero resulta interesante notar que la confusión no es sólo error, pues puede esconder una verdad de otro orden, alumbrar con su “luz dudosa” (II.8): “Entre la acusada conciencia del pasado, / y la desmemoria, / entre distinguir y confundir / las hojas con la sombra de las hojas, / así existimos, ésa fue la norma / que la felicidad tomó para nosotros” (II.10).

Esos opuestos tan equívocos, vistos “a otra luz”, generan, entonces, la posibilidad de eludir el penoso presente, de invertir lo dado: la

<sup>34</sup> “Y el polvillo atroz de las separaciones, / lo que no te dije, lo que no entendí, / ahora ya nada puede repararlo, ese nosotros / que tan laboriosamente fabricamos / se reveló falso, equivocado. ¿Me entendés? ‘Nosotros’ / también era un mutante, pero malo” (v.10: 121).

imagen del “mundo al revés” se relaciona con la voluntad de volver al pasado, que desde el primer fragmento marca el curso del poema. Pero hay proyecciones mucho más explícitas: los animales domésticos que llegaron a las islas con los humanos “se volvieron salvajes, peligrosos”, mientras que las iguanas, “animales de antes del Diluvio”, son tan mansas que se acercan a las botas de los “viajeros”, creyendo que son “flores de retama” (II.9), imagen que se condensa luego en palabras del tú que repiten otras de Darwin: “el mundo del revés —dijiste— perros / salvajes y dragones mansos” (III.3: 61). Esta inversión cobra un carácter apocalíptico hacia la parte final del poema, titulada “La tormenta”,<sup>35</sup> pues se trastorna absolutamente el orden del universo y el sentido alegórico del tópico se hace ya evidente: el cataclismo sentimental genera también caos y dispersión y pérdida de sentido.<sup>36</sup>

La conclusión del poema está en el epílogo que, más allá del Apocalipsis, imagina una apocatástasis, un viaje invertido en el tiempo: “acabarían entonces los adioses, / los alejamientos, las separaciones: / se invertiría la flecha del tiempo” (v.13). Sin embargo, ya se sabe que ese “tiempo revertido” no será posible: “el baile / del revés queda reservado / para el polvo de las estrellas / [...] / Tampoco se regresa / así entonces y tampoco de otro modo / a lo que antes fue”. La mutación total que convierte lo uno en lo otro, lo que es en lo que no es, quizá sólo es posible en el discurso.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Tal inversión parece evocar las palabras de Isaías referentes a que el león y el cordero yacerán juntos, como alegoría de los “nuevos tiempos” que inauguraría el cristianismo.

<sup>36</sup> “Se vieron tiburones en las copas / de los árboles, tapires / que torpemente emulaban cachalotes” (v.2) o (citando parcialmente a Virgilio, como se identifica en los “Créditos”): “lo que era ralo se apretó, lo que era denso / o estaba atado se esparció. / Por la cola quedó enganchado / el delfín en el árbol del café / y a la cabra sus patas poderosas / de poco le sirvieron a la hora de nadar” (v.5). Asimismo es la tormenta la que hace que el “científico” repare en un proceso “invertido”: “he notado que los ciclones / giran en este hemisferio en sentido contrario / a las agujas del reloj, mientras que en el nuestro / giran en sentido horario: como si estuviéramos / del otro lado de un espejo [...] exactamente / al revés / que” (v.6).

<sup>37</sup> Es lo que representa quizá la enumeración de procesos invertidos en ese mismo fragmento: partir un coco; el “vagabundeo de Ulises”; los actos de Hamlet o Macbeth; “entran Eva y Adán al Paraíso”. Esta última alusión lleva a la mención confanzuda de Dios involucrado en un proceso cabalístico: “el Tipo diría el nombre de cada cosa / al revés”, que cabe relacionar con la descomposición de palabras a la que me referí inmediatamente (v. 13).

## Transformaciones verbales

Decir las cosas al revés, transformar la palabra en su reflejo es una manera de invertir el proceso de creación si Dios es el sujeto. El poeta parece querer arrogarse un derecho semejante cuando experimenta con la manipulación verbal en todos los órdenes. Desde la más elemental pregunta retórica —que plantea una bifurcación posible al discurso— hasta la transformación estructural —que supone la aparición de diferentes voces a lo largo del poema— *Las Encantadas* es también un poema de mutaciones verbales.

Quizá el mecanismo de desplazamiento verbal más tenue que podemos relacionar con el efecto de transformación hipotética y desplazamiento del sentido sea el uso de la pregunta retórica. El libro comienza como un silogismo cuya conclusión se enuncia en modo interrogativo mediante una pregunta que si parece invitar a una determinada respuesta deja abierta, no obstante, la contraria: “Si ronda el tiburón, si caminamos / [...] / ¿quiere decir entonces que retornan / las islas negras [...] / de veras va a nacer / la vida una vez más?”.

El mecanismo se repite muy a menudo en lugares connotados, como son algunos finales de parte, que dejan abierto el desarrollo semántico.<sup>38</sup> En alguna otra ocasión la pregunta se refiere justamente a la cancelación de un discurso, por otra parte, imposible de por sí: cuando una tortuga a la que Darwin tira de la cola se vuelve y le pregunta al científico: “¿Por qué me hacés esto?” (III.2), el yo identificado con el científico apostilla: “pensó que era un poco / ridículo contestarle. Además / ¿qué podía decirle?”. Algunas manipulaciones suplementa-

---

<sup>38</sup> De tal forma se cuestiona el sentido de la existencia: “¿cómo es / que pensamos que nuestra existencia / y nuestra mente son inevitables, / necesarias, o incluso probables?” (fragmento II. 15: 56). Este fragmento es, no obstante, una traducción, casi literal de Stephen Jay Gould: “Even if fishes hone their adaptations to peaks of aquatic perfection, they will all die if the ponds dry up. But grubby old Buster the Lungfish, former laughingstock of the piscine priesthood, may pull through —and not because a bunion on his great-grandfather’s fin warned his ancestors about an impending comet. Buster and his kin may prevail because a feature evolved long ago for a different use has fortuitously permitted survival during a sudden and unpredictable change in rules. And if we are Buster’s legacy, and the result of a thousand other similarly happy accidents, how can we possibly view our mentality as inevitable, or even probable?”, Stephen Jay Gould, *Wonderful life: the burgess shale and the nature of history*, Nueva York/Londres, W. W. Norton & Company, 1989; versión digital escaneada por FunkNow-TalkLater, consultada el 28-VI-2002, p. 17. Algo parecido ocurre en el fragmento en el que la precariedad que afecta la relación entre el yo y el tú se cifra en la fingida interrogación: “pero el hecho / de que quisiéramos —y es una esdrújula / otra vez: ridícula— // de que quisiéramos, decía, venir, / ¿no es también un azar, que juguemos / ese plural de la primera persona / no es casual? / ¿No es ridículo?” (III.19).

rias permiten pensar que el discurso cancelado en realidad afecta a otros sujetos.<sup>39</sup>

El discurso entra en crisis, pues el erotema permite imaginar una continuación aún no definida. Por eso se relaciona con la reiteración de un motivo contradictorio que se introdujo en el fragmento 1, parte 2, y volverá en otros fragmentos: la alternancia “parece/no parece” esconde la pregunta por la semejanza o la diferencia e invita a considerar el uso que se hace en el poema de los recursos de transformación semántica por excelencia: la *metáfora* y el *símil*.

En alguna entrevista Samoilovich había manifestado que durante algún tiempo su poética había sido “muy enemiga de la metáfora”, aunque posteriormente se volviera más permisiva.<sup>40</sup> El poema, en realidad, se regodea en el establecimiento de semejanzas. Algunos fragmentos parten del establecimiento de una comparación extendida<sup>41</sup> y alguno se inicia estableciendo casi una ecuación o proporcionalidad metapoética, que no puede ser pasada por alto: “Darwin, Eneas; Roma, el vértigo / de la evolución” (I.11). Como vemos, desde su primera parte el texto se ofrece como una épica “rara”<sup>42</sup> que da lugar a una realidad fabulosa (“No importa, no precisa lógica, / sólo padres, después se cambia todo: / como en sueños”) y conduce a la gran metáfora

---

<sup>39</sup> Aunque estrictamente hablando sólo sea una pregunta retórica la última de las dos anteriormente citadas (que no está en el fragmento del diario de Darwin), es interesante que tampoco la que se pone en boca del animal sea una traducción fiel. En el diario la escena no involucra a una tortuga, sino a un lagarto y su pregunta “traducida” al idioma humano, habría sido (según Darwin): “What made you pull my tail?”. En el poema, pues, se produce una doble traducción-transformación que permite acomodar las palabras del animal a la situación de “abandono” por parte del tú que experimenta el sujeto de *Las Encantadas*. De ahí que el supuesto comentario del yo también pueda leerse en ese otro doble nivel.

<sup>40</sup> De hecho, a estímulo de otra pregunta ajena, aprovechará una metáfora presente en *Las Encantadas* para definir su propia poética en el momento de componer el texto: “La medusa hace un trabajo más elaborado, con el que me siento identificado, aunque en el trabajo poético son necesarias las dos instancias: el momento de la medusa y el de la esponja. Hay un tiempo, sin dudas el mejor, en que todo va a parar al asador. Pero hay otro momento de fintas, en el que se va probando el material. El problema es que cuando tenés más de lo que sirve hace falta organizar, terminar de darle formas a las partes y pulir”, Zapata, “Daniel Samoilovich: la dicotomía del sonido y del sentido en la poesía” [n. 8].

<sup>41</sup> “Como el ombligo de los ángeles no prueba / que hayan nacido de mujer, / la escamosa superficie de estas islas / no puede engañarme” (I.7); “El mundo es como un dado / que rueda” (I.8); “Me quedo quieto / [...] / Como quien percibiera dormido el cuerpo” (III.9).

<sup>42</sup> “La cosa rara / de basar un destino de gloria / en los vencidos”. También *Las Encantadas*, en cierto modo, habla de alguien que sale huyendo del presente hacia el pasado y (como Darwin, como Eneas) funda así un “nuevo mundo”.

múltiple y continuada (casi una alegoría), con la que ya hemos dado en otros momentos del análisis: el funcionamiento del sueño es como el de la evolución y el de la evolución es como el de la poesía.<sup>43</sup>

La transformación semántica, entonces, nunca resulta simple en *Las Encantadas*. Puede alcanzar profundidad modificando o imitando metáforas ajenas<sup>44</sup> o conectando dos realidades en un nivel superior.<sup>45</sup> La deslexicalización de metáforas anquilosadas genera también nuevas imágenes<sup>46</sup> y, en ocasiones, el mecanismo resulta analizado en el propio poema: “Un ojo puede ser pensado como un bicho, // pero dos ojos no, / dos ojos son tus ojos, una colonia / de células / a la sazón agrupadas bajo el nombre / ‘vos’”. (iv.8). De una metáfora visionaria posible (ojo=bicho) se llega a una metonimia de carácter metalingüístico “impropio”, pasando por otra de carácter biológico (dos ojos=agrupación de células=sujeto=nombre=vos).

La “desvirtuación” de los pronombres que acabamos de ver (“vos” convertido en “nombre”; o el “Ridiculus Nos Nos”, designación “científica” del mutante “nosotros”) no es sino otra prueba de la extraordinaria conciencia respecto del material verbal de que está hecho el poema. La decisión de nombrar a sus protagonistas como “Oh” y “Ah” debe ser también atendida desde este punto de vista. En el poema esas “figuritas” son máscaras de los sujetos reducidos a una oposición fonética que retiene la oposición elemental en español para expresar el género. El individuo, pues, parece reducido a la representación discursiva de su condición “sexual”, una oposición binaria a partir de la cual pue-

<sup>43</sup> Algo de eso reaparece luego al imaginar a Darwin “asaltado” por “un vendaval de bestias y de flores / que vuelve cada noche cuando sus hijos duermen” (iv.13). La geología, en cualquier caso, puede ser comprendida también mediante comparaciones cotidianas: “Rechinaron las olas como falsos mendigos” (v.2). O la realidad geológica que la poesía explora se proyecta sobre el cataclismo sentimental: “¿Era así? // Así, como un escalofrío / que recorriera la tierra [...] / Era / como tu corazón un desierto [...] / y como / tu corazón fue poblado de espinas” (v.3).

<sup>44</sup> Si Pessoa comparaba al corazón con un tren de cuerda (y así se identifica más o menos en los “Créditos”), en el fragmento II.3 “se rompió la cuerda / del juguete que tenía en la cabeza” (y de nuevo aparece un “juguete de cuerda” para referirse a las iguanas (III.16), por otro lado, la “luna redonda como un banjo” (iv.12) podría parecer una cita de Lugones, cuando todavía no era el “vate fascistoide” al que se aludió antes (I.11).

<sup>45</sup> Islas que son días que son “Monedas de un dios indiferente” (II.10) o fichas de la ruleta que son los picos de los pájaros y los nombres de los sujetos “Oh y Ah” (III.1), figuritas que llegarán a ser “formas —verbales— puras”, emblema del despojamiento (v.12). Pero, claro, también las fichas se equiparan con las islas y a su vez se proyectan sobre una referencia plástica específica: “¡Un pollock-archipiélago de fichas!” (iv.1) y las islas, a su vez, “derivan como grandes tortugas”, v.13.

<sup>46</sup> La “punta del hilo” de la evolución le sirve a un detractor de Darwin para pedir que con ese hilo se haga un chaleco de loco para el científico (III.4).

de pensarse una eventual *evolución*. Pero gráficamente esos falsos “morfemas” se expanden —amplían sus *dimensiones*— gracias a una “h” común, un “grafema” mudo que mágicamente los transforma en otra cosa: en interjecciones, quizá también en emblemas de una cierta poesía “romántico-exclamativa” que, así, resulta parodiada.

Este “fundacional” juego de palabras revela un carácter “eutrapélico” que atraviesa discretamente todo el poema. Al final de la primera parte una cita pone fin al discurso y lo caracteriza descomponiendo una palabra que lo carga de nuevas connotaciones: “es capricho, esto es pandemonio. / ¡Pan del demonio!” (I.11).<sup>47</sup> Pero, sin duda, en el nivel fónico se revela de modo más evidente la voluntad de jugar con el lenguaje. Un fenómeno puede ilustrar esta conciencia metalingüística exacerbada y servir de transición hacia el análisis detallado de las transformaciones verbales concretas en ese plano fónico: me refiero a la consideración de las palabras esdrújulas en el poema. Podría decirse que el texto surge de la contraposición latente entre dos de ellas: un topónimo (que aparece poco), referido al espacio y a los animales del poema “Galápagos”; y, por otro lado, un adjetivo referido a la valoración de algún componente temático: *ridículo*. Este último adjetivo aparece de forma aparentemente poco connotada en varios lugares del poema antes de hacerse explícita su carga paródica. La propia situación enunciativa que genera el poema llega a juzgarse como “ridícula”, con lo cual el texto (extenso) se aleja de las convenciones de seriedad “elevada” que podría haber convenido a su especie.<sup>48</sup> Pero al final de la tercera parte el adjetivo se aplica ya al tema de la pasión, con lo que el ejercicio de “devaluación” que afectaba a la forma del poema trasciende hacia su tema: “Ridículo, como todas las cartas / de amor, como todos // los sentimientos esdrújulos” (III.19). A partir de ese mismo momento, el discurso se “contamina” de conciencia metalingüística: “pero el hecho / de que quisiéramos —y es una esdrújula / otra vez: ridícu-

<sup>47</sup> La cita, que ya había aparecido, es de Martín Gambarotta, como se indica en los “Créditos”. Otros ejemplos singulares pueden ser la fingida polisemia de “implume” para referirse irónicamente a la elocuencia de Darwin: “loco, apasionado, y qué plu- / ma, ¿no?, el bípedo implume” (III.13); o el acróstico ominoso y la polisemia sobre el nombre de la capital del Ecuador: “¿Quae Urbs Imbecillitam Tuam Oponet? Quito / Lo que te doy, te lo Quito” (IV.1). También puede considerarse la homografía parcial referida al mar, dejando traslucir la lengua original del texto de Darwin: “que azules sean las fotos del sea” (IV.7).

<sup>48</sup> En dos ocasiones el adjetivo *ridículo* aparece en boca de Darwin referido al diálogo con las tortugas: “pensó que era un poco / ridículo contestarle. Además / ¿qué podía decirle?” (III.2); “Es ridículo, es un poco ridículo / tratar de hablarles, como correr atrás de las tortugas, / como tratar de hablarles / a las tortugas o a ustedes. / Es un poco ridículo / y la cosa se me escapa” (III.3).

la—// de que quisiéramos, decía, venir, / ¿no es también un azar, que conjugemos / ese plural de la primera persona / no es casual? / ¿No es ridículo?”. Y cuando se reconstruyen las circunstancias del viaje a las islas vuelve a disolverse la condición del propio discurso con la misma excusa: “una ficha de quinientos, hija resacosa / de un instante espléndido: / las esdrújulas son ridículas”. Aunque parece haber un momento de “redención” de ese discurso (“quizás más ridículos sean / los que nunca fueron ridículos, nunca / escribieron cartas de amor”), la inscripción inmediata del nombre de las islas (“¡Galápagos! ¡Galápagos!”) funciona como un regreso a la consideración paródica, tanto más cuanto que se especifica a continuación: “O, más precisamente: / *Economic Galápagos Tours*” (iv.1). El género paródico, la degradación de la materia (sea lírica o épica), se sustenta casi en una cuestión de acento.

Desde luego, cuando hacia el final del poema aparece el “Ridiculus Nos Nos” (iv.11), esa especie mutante, según ya se vio, está afectada también por el mismo germen disolvente del adjetivo o, si se quiere, por el virus del acento. Por eso podría decirse que, como el mundo que presenta, el idioma en *Las Encantadas* es una “lengua corrupta” o en trance de descomposición. El poema es análogo al espacio que recrea: las islas parecen el lugar de un posible “nuevo nacimiento”, pero el signo positivo de esa imagen (nuevo edén) pronto se ve invertido, transformado y mutado en su contrario. Ese paraíso original posible fue habitado por elementos disolventes venidos de otro mundo y se convirtió en “el refugio de los amotinados” (ii.3). El renacimiento por transformación que de ellas se espera ya no será puro, sino que implica corrupción: “el mundo nace de nuevo, pero enfermo, / contagiado de los mundos que ya existen” (ii.3: 42).

Esa corrupción está asociada con la materia,<sup>49</sup> y la materia verbal también se verá sometida a un “nuevo nacimiento” “contagiado” de las palabras que ya existen: neologismos por composición (lentoacorazada, pájarocaptura) o por derivación (extrachatolandia), anglicismos, galicismos, cultismos aparecen en diversos lugares. Los siguientes versos pueden establecer un nexo con el problema del acento, recién analizado: cuando el yo se descubre en las fotos del tú “mutando a rana, a ridículo pez mamífero”, enseguida el discurso se corrompe atravesado por esdrújulas, que anticipan nada menos que la muerte: “ridículo mutánculo bajo tres metros de agua y quince años / de evéntulos / ridícu-

<sup>49</sup> Las tortugas consideran que todos sus problemas con los humanos vienen de eso, porque su carne gustaba a los hombres, que quisieron comerlas: “¿Y no sería posible / ser nomás una idea, algo / indiges-incorrupt?” (iii.7: 70).

los azules transcúrricos con la / mayor inocencia e / inadversión camino de la tumbula” (IV.10). Aunque en algunos fragmentos de *Superficies iluminadas* Samoilovich había experimentado con la descomposición del idioma, en *Las Encantadas* es llevado al extremo dicho procedimiento al privilegiar el sonido en pos de la desinstrumentalización del idioma.<sup>50</sup>

Muy pronto el proceso de descomposición aparece en el poema, a partir de la primera manipulación de las palabras de Darwin (I.2). Afecta primero la segmentación silábica y da como resultado cadenas gráficas extrañas pero todavía comprensibles, especie de “cláusulas” métricas agrupadas en torno de un acento.<sup>51</sup> Pronto, esa cohesión acentual será enrarecida mediante la sustitución del guión separador por la propia pausa versal: “langostas / derra / rasfor / maspáldas” (I.5).<sup>52</sup> El primer ejemplo verdaderamente significativo de mutación verbal más allá de los límites de la palabra se encuentra en la segunda parte, donde algún fragmento es, verdaderamente, una versión *corrupta* de otro. Para aquilatar los cambios transcribo ambos textos tal cual aparecen en la edición manejada:

ASÍ DEBIÓ NACER —DIJISTE— LA VIDA

Señalabas tres hebras amarillas  
de pasto entre las grietas del basalto.  
Nosotros, los únicos testigos (II.6).

ME LLEVAS TAPAR, EN TRULES GRITAS

Dunoskur adesola senyalaste  
tres páldas pastebras:  
—Así debió —igiste— nacer  
unaves, algú naveslabí  
Y otro testí kenosotros  
nobí (II.2).

No resulta difícil identificar casi todo el contenido léxico del fragmento II.2 en el II.6, alterado por la deformación o la fusión de palabras así como por la transcripción fonética.<sup>53</sup> La descomposición de palabras

<sup>50</sup> Daniel Samoilovich, “Entrevista en Celda TV”, 13-III-2008, documento audiovisual en DE: <<http://www.celdatv.com/cgi-bin/zdoc30/media.pl?v=101603>>.

<sup>51</sup> Así la secuencia “La superficie escamosa / de puro seca, agobiada por los...”, después de pasar (acaso) por el molinillo de la alternancia se convierte en “parece —no parece— puro seca / escam-asuperfí-cieca-paboca”.

<sup>52</sup> Otro ejemplo distinto aparece en la peculiar disposición gráfica de las líneas que en el centro del texto simétrico genera una escisión en medio de una palabra; justamente la que indica una duración extrema: “unos milenios” (I.3). Algo parecido ocurre a causa de la repetición: “Lo que nos une está, lo encontramos aquí, / quiaquí lo encontramos” (II.5).

<sup>53</sup> Quizá sólo falta alguna huella de “amarillas”. Pero la metamorfosis es de mayor alcance: hay amplificación porque hay más materia verbal de origen desconocido —“me

parece en ocasiones signo alarmante —“que estu vierayí yi vierayí stuyi yi yi... / ¡Oh, no, otra vez, no!”; III.3—, como si el sujeto sintiese que la lengua lo abandona y eso anunciase una mutación más horrenda (o quizá sólo se aburriese por la reiteración de un procedimiento que ya ha alcanzado una buena muestra antes).<sup>54</sup> Sea como sea, el yo que habla y compone (y descompone) este poema no se refrena y sigue aplicando el procedimiento a palabras propias o ajenas, haciendo que el poema evolucione transformándose en otra cosa monstruosa quizá pero en todo caso, original.<sup>55</sup>

llevas t(e)apar(te) entr(e) [las] gri(e)tas / d(e)un(a)oscura desola(da)”— quizá una versión anterior, y por tanto latente; hay transformación morfológica (el imperfecto “señalabas” se convierte en “senyalaste”) y léxica (el ausente “amarillas” da lugar a “pálidas”) —que había aparecido antes aplicado a las “raras formas” de las langostas pero también en el fragmento II.1 a las mismas “hebras”) y también sintáctica (la frase nominal que cierra el fragmento II.2, se convierte en una frase verbal en el II.6). El procedimiento se repite en la cuarta parte, donde el fragmento IV.9 es una variante corrupta del IV.7. Mientras en éste leemos “Fotos bajo el mar, con una cámara berreta”, en aquél se lee “Karthostho bojalmar konú namara”. La transformación se extiende durante varios versos y el resultado es aún más hermético que en el ejemplo anterior (aunque volvemos a encontrar “palabras” iguales: “entrules”, al lado de otras más o menos reconocibles: “tiburionas”, “bojalmar” y jitanjáforas como “julostuyó toyul ocean tusó”).

<sup>54</sup> Mutación hacia la tortuga, claro: en uno de los fragmentos oímos hablar a las tortugas y es característico de su lenguaje el arcaísmo y la incorrección: “asaz nos divertiríamos sobre esta planeta / en esta pedaza del planeta” “el estilo que habíamos / elegido era bastante bello” “y pulvus / nos echábamos que durraban semañas: ni belieza / ni éxtasis faltábannos. Oh, mis amigos, habláis de r-rimas / pero no olvidéis que es la cruda / intemperríe el problema” (III.6). Un modo de hablar “r-raro” pero que cita a Juan L. Ortiz, como identificó Gramuglio, “Una lectura de poesía contemporánea” [n. 23].

<sup>55</sup> En el fragmento III.15 se transcribe una descripción que hace Darwin de los lagartos pero en un discurso absolutamente corrupto: “No más ver su cabé zanchicorta / y susgá rasdigual longitud / Mis Terbé lauguró que susábitos / tenían muy keserpar ticularés”. Interesa notar que ese ejercicio de “corrupción” hace aparecer palabras que no están en el original: “Albermal, sin embargo, no hay, / que creer que salí mentan sussex: / Essex, un gropesís o sietasque / rosoptiles tendidos al sol”. En el diario no aparece “Essex”, pero viene reclamado por Sussex (y había aparecido antes). El texto de referencia es el siguiente: “Es peculiar de este archipiélago un género muy notable de lagarto, el *Amblyrhynchus*, del cual hay dos especies que se parecen mucho, aunque una es terrestre y la otra acuática. Esta última (*Amblyrhynchus cristatus*) fue descrita por primera vez por Mister Bell, el cual viendo su cabeza ancha y corta y sus fuertes garras de igual longitud, predijo que sus costumbres deberían ser muy originales y diferir mucho de las de su pariente más próximo, la iguana. Este lagarto es muy común en todas las islas del archipiélago; no vive más que en las rocas de la costa; nunca se le encuentra a más de diez metros de la orilla del mar. Es un animal horrible, de color negro, sucio; parece estúpido y sus movimientos son muy lentos. La longitud general de un individuo que haya alcanzado el máximo de su crecimiento viene a ser de un metro, pero los hay hasta de cuatro pies de largo; yo he visto uno que pesaba veinte libras: parece que se desarrollan mejor en la isla de Albemarle. La cola es aplanada lateralmente, y las patas en parte palmeadas. A veces se les ve nadar a varios cientos de metros de la costa [...] Sus miembros y sus poderosas garras están perfectamente dispuestos para arrastrarse por las masas de lava rugosa y llena de fisuras que

Quizá una de las transformaciones más radicales se encuentra en el fragmento titulado, justamente, “Un experimento” (III.18). Aquí la descomposición ya no afecta a las palabras sino a las frases de un pasaje extenso del diario de Darwin, que pasa al poema en breves secuencias incompletas, algunas repetidas, y organizadas en doble columna.<sup>56</sup> La reordenación del discurso es extremadamente complicada y resultaría, sin duda, incompleta, pero consigue un efecto de alargamiento del tiempo de lectura, que no puede obviarse en textos de este género.

Y como cabía esperar, el propio poema incluye algunos fragmentos que insinúan el sentido profundo de estas manipulaciones: si en el v.10 se le reconoce al mutante “nosotros” la capacidad de generar “la lengua privada, el cifrado instantáneo”, en el “Epílogo” final se revela

---

forman estas costas. A cada paso se encuentra un grupo de seis o siete de estos horribles reptiles tendidos al sol en las rocas negras a pocos pies por encima del agua”, Charles Darwin, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Madrid, Anjana, 1982, p. 353. Consúltese la versión original en DE: <[http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-DarJour\\_n74072.html](http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-DarJour_n74072.html)>.

<sup>56</sup> “He abierto varios lagartos de éstos; y casi siempre he visto su estómago fuertemente distendido por una planta marina pulverizada (Ulvoe) que crece bajo la forma de hojas delgadas de color verde brillante o rojo oscuro. No recuerdo haber visto esta planta marina en cantidad de importancia sobre las rocas alternativamente cubiertas y descubiertas por la marea, y tengo algunas razones para creer que crece en el fondo del mar a cierta distancia de la costa. Si así sucede se explica muy bien que estos animales anden en el mar. El estómago no tenía más que esa planta. Mister Bynoe ha encontrado, sin embargo, un pedazo de escarabajo en el estómago de otro de estos lagartos; pero ha podido encontrarse allí por accidente, como la oruga que encontré yo entre los líquenes en el estómago de una tortuga. Los intestinos son grandes como en los demás animales herbívoros. La naturaleza de los alimentos de este lagarto, la conformación de su cola y patas, el hecho de habersele visto sumergirse voluntariamente en el agua prueban de un modo terminante sus costumbres acuáticas; a pesar de lo cual presenta bajo este punto de vista una anomalía extraña: cuando se asustan, no se arrojan al agua, por lo cual es muy fácil cazar estos animales aun en sitios que caigan sobre el mar, donde se dejan coger por la cola mejor que saltar al agua. Ni parecen tener siquiera idea de morder; pero cuando están muy asustados arrojan por cada ventana de la nariz una gota de cierto fluido. He tirado a uno varias veces seguidas, y todo lo lejos que he podido, en un estanque profundo que había dejado la marea al retirarse, y volvía invariablemente en línea recta al punto en que yo me hallaba. Nadaba cerca del fondo con movimientos rápidos y graciosos; a veces se ayudaba con las patas en el fondo del estanque. Al llegar cerca de la orilla, pero todavía dentro del agua, trataba de ocultarse bajo las masas de plantas marinas o entrándose en cualquier hendidura, y cuando creía pasado el peligro salía de su agujero para volver a tenderse al sol, sacudiéndose tan fuertemente como podía. Varias veces cogí este mismo lagarto persiguiéndole hasta un punto donde hubiera podido entrarse en el agua, pero, ¡nada! no pude decidirle a que lo hiciese; por muchas veces que lo echase, volvía de la manera que he dicho. Podría explicarse, tal vez, esta estupidez aparente por el hecho de que este reptil no tiene ningún enemigo al cual temer en la costa, mientras que cuando está en el mar debe ser alguna vez presa de los muchos tiburones que frecuentan estos parajes; habiendo, por tanto, en él un instinto fijo y hereditario que le impulse a mirar la costa como lugar de seguridad y a refugiarse a ella en cualquier circunstancia”, *ibid.*, pp. 353-354.

que la inversión temporal deseada implicaría también que “el Tipo [Dios] diría el nombre de cada cosa / al revés” (v.13). Hay, entonces, una pulsión cabalística en el poema que postula una relación formal entre la capacidad creativa del lenguaje y la reflexión sobre la creación misma, en sentido lato.

*Las Encantadas* es, como vamos viendo, un poema polimorfo y para terminar de aquilatar el alcance de los procedimientos de transformación falta todavía atender a la multiplicidad de voces que van mutando también de uno a otro fragmento. Un planteamiento bipolar (operativo en muchos niveles de la composición) permite clasificar dichas voces como “externas” (que vienen de fuera del poema) e “internas” (aquellas que nacen en el propio texto). La división es un tanto artificial porque, en realidad, todas las voces quedan atrapadas en la misma red del poema y constituyen un magma *polifónico* indiferenciado. Pero puede resultar útil si entendemos como voces “externas” aquellas que proceden de textos existentes fuera del poema y como voces internas aquellas que, en principio, no tienen semejante correlato.

De todas las voces “externas”, la más importante es, como ya se ha ido viendo, la de Charles Darwin, anunciado como mero referente en el epígrafe-acotación inicial a la parte I, donde todavía no se insinúa que pueda ser una voz en el texto. Pero muy pronto el *Viaje de un naturalista alrededor del globo a bordo del HMS Beagle* pasará al poema como materia de transformación.<sup>57</sup> Esa fuente está afectada, en principio, por un trabajo de traducción, porque Samoilovich afirma

---

<sup>57</sup> En los “Créditos” (y en alguna entrevista) Samoilovich garantiza haber utilizado otras fuentes como los cuadernos del naturalista (editados en Cambridge) o su correspondencia. Hasta donde he podido detectar, la voz de Darwin aparece (identificada o no) en los siguientes fragmentos: I.2; II.7, 10, 11, 12, 13; III.1, 2, 5, 12, 13, 15, 17, 18; v.4, 10. No aparece en la parte IV. Las citas tienen gradaciones muy diversas: de la mera transcripción de algunas palabras (II.10; III.13), a la composición íntegra a base de palabras ajenas (I.2, II.7, 11, 12 —que expande II.10—, III.18). Una carta “escrita en grandes helvéticas” se menciona como algo visto en el “Museo Darwin” (II.10). Allí se cita: “Mirando esta tarde los pinzones / junto a la costa de Florián”. Esa carta parece constituir el texto íntegro de otro fragmento que vuelve a citar esa frase y la continúa: “creo haber encontrado el extremo / de algo que podría conducirme / entre la variedad de los que viven / hacia el secreto de la vida” (II.12). Parece ser una clave que sólo se desarrolla en un fragmento en el que se reitera “Creo haber encontrado, creo / haber / encontrado” y saca el yo como conclusión: “y un mundo de emociones morales / se derrumba ante el hallazgo” (III.1). Mis diferentes búsquedas en la correspondencia de Darwin han sido infructuosas porque no he podido encontrar esa cita, aunque allí no están todas las cartas: “On this site you can read and search the full texts of more than 5 000 of Darwin’s letters, and find information on 10 000 more. All are being published in the complete edition of the *Correspondence of Charles Darwin* (F. Burkhardt *et al.*, eds., Cambridge University Press)”.

haber trabajado con versiones originales en inglés. Pero no es la traducción la única o la principal manipulación a la que se ve sometido el texto de Darwin. En una entrevista sobre traducción, Samoilovich describe esa manipulación como sigue:

Sí he metido traducciones bastante deformadas, cortadas, re-hechas, de Darwin adentro de *Las Encantadas*; no se trataba empero, ni siquiera allí, de hacerle decir a Darwin algo que no dice, sino de extremar cosas que sí dice, cortar, empalmar fragmentos, deshacer la continuidad de las frases, acercarme desde textos terminados como el *Diario del Viaje del Beagle* a otros estados previos de su escritura, los de notas, apuntes, y todo esto sometido a métricas y estrofas fijas. Pero esto fue una utilización, bastante desvergonzada por cierto, de un texto ajeno dentro de un libro más amplio, algo que tiene más que ver con el *collage* que con la traducción.<sup>58</sup>

Más allá del *collage*, la manipulación se asemeja al *sampling*: el recorte y empalme de secuencias que se acomodan a una determinada cadencia (métrica en este caso, como reconoce el autor) y que, desordenadas y reordenadas,<sup>59</sup> se reiteran en ocasiones para ir transformándose en la repetición. El primer fragmento citado (en i.2) es un ejemplo claro de cómo se verifica esta adaptación de las palabras ajenas al molde poético. Todo el fragmento está compuesto sobre el texto de Darwin, pero sometido al ritmo endecasílabo. Así, donde leemos, en los primeros versos: “Romo, nada notable, por decirlo / de una vez, nada menos atractivo: / una capa delgada de basalto / atravesada por enormes grietas, cubierta en parte por arbustos negros / que achaparrados por el sol apenas / viven. La superficie, escamosa / de puro seca, agobiada por los...”, estamos viendo transformado parte del siguiente fragmento:

---

<sup>58</sup> Aguirre, “Daniel Samoilovich” [n. 20].

<sup>59</sup> Este aspecto resulta significativo en relación con el tratamiento del tiempo en el poema y merece comentario. El hecho de que el texto citado sea un diario inscribe ya la temporalidad en la escritura y la reescritura. Las anotaciones de Darwin en las Galápagos llevan cuatro fechas: 15 de septiembre de 1835 (Darwin, *Viaje de un naturalista* [n. 55], pp. 343-344), 23 de septiembre de 1835 (pp. 344-345), 29 de septiembre de 1835 (p. 345) y la más extensa 8 de octubre de 1835 (pp. 345-365), pero Samoilovich al alterar el orden de las citas, de algún modo cumple su proyecto de *invertir* el tiempo: por ejemplo, en el fragmento ii.7 cita palabras del día 8 de octubre de 1835, mientras que en el fragmento iii.5 transcribe palabras del 23 de septiembre de 1835. Además, en el fragmento v.4 utiliza palabras del capítulo xiv del *Diario*, sobre la estancia en Chile y fechadas el 20 de febrero de 1835. Finalmente en el fragmento v.10 vuelven a citarse palabras que aparecían en el i.2, del 15 de septiembre de 1835, cerrando el círculo, y también de la escena más novelesca que describe el descubrimiento de un cráneo (iii.13).

In the morning (17th) we landed on Chatham Island, which, like the others, rises *with a tame and rounded outline*, broken here and there by scattered hillocks, the remains of former craters. *Nothing could be less inviting than the first appearance. A broken field of black basaltic lava*, thrown into the most rugged waves, and *crossed by great fissures*, is *everywhere covered by stunted, sunburnt brushwood, which shows little signs of life. The dry and parched surface, being heated by the noonday sun*, gave to the air a close and sultry feeling, like that from a stove.<sup>60</sup>

El sentido de las citas, en general, es descriptivo: del diario se toman y se alteran a voluntad los detalles sobre las costumbres de las tortugas (II.7) o los lagartos (III.2: 15), también enumeraciones de especies de aves (II.11). Pero es más importante reparar en el hecho de que se explota la potencia dramática o lírica latente en muchos de los pasajes citados.<sup>61</sup> Cuando el *transcriptor* abdica de su labor traductora retiene algunas palabras por su sonido en inglés, y así las vierte fonéticamente, mezclándolas con otras traducidas (no todas identificables en el original): “palomas, sigul zorzal etcétera / vudpíquer vudcriper scáimer suift / sandpáiper sidsnáip cueil plóuver reil / scrímer sungréb stailgúl etcétera / etcétera sísquin táirant finch” (II.13), surge un híbrido lingüístico, un monstruo que confirma el tema de la evolución. Si, además, reparamos en que algunas especies de ave, entre las supuestamente descubiertas por Darwin, llevan el nombre de “Simulácea” y “Falsidón”, el texto declara abiertamente sus intenciones manipuladoras.<sup>62</sup> Sometido a lectura “inapropiada”, el discurso científico es capaz de revelar *otra voz* bajo palabras casi idénticas.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> “El 17 por la mañana desembarcamos en la isla Chatham. Como todas las demás, es redondeada y no tiene más de particular que unas cuantas colinas, restos de antiguos cráteres. En una palabra, no hay nada menos atractivo que el aspecto de esta isla. Arbustos raquíuticos, tostados por el sol y que apenas pueden vivir, cubren en toda su extensión una corriente de lava basáltica negra, de rugosísima superficie y hendida en varias partes por inmensas grietas. Calentada en exceso por los rayos de un sol ardiente, la superficie del terreno, callosa a fuerza de estar seca, hace pesado y asfixiante el aire como si saliese de un horno”, Darwin, *Viaje de un naturalista* [n. 55], pp. 343-344. Las cursivas son mías.

<sup>61</sup> Las comparaciones de Darwin se expanden: “Aire sucio, pesado, sofocante, / como el que pudiera respirarse / en un horno de pan en Cork, en Essex” (I.2). En otro fragmento cita irónicamente las palabras de un “lagarto” a Darwin: “o acaso porque podés / agarrarme de la cola, te creés ¿qué te / creés?”, y ese discurso fingido del lagarto-hombre deriva hacia la violencia y parece dictado por la rabia del abandonado: “o acaso sólo si te agarro y te mato empezarias a pensar que soy / alguien, valgo algo” (III.17).

<sup>62</sup> No importa la precisión: donde Darwin dice: “Me he proporcionado veintiséis especies de pájaros terrestres” (*Viaje de un naturalista* [n. 55], p. 347), Samoilovich dice: “Aves terrestres, 32 especies”; también introduce otras nuevas especies (agachadoras, becasina) y cambia “golondrina” por “codorniz”.

<sup>63</sup> Aún más significativa es la transcripción de lo que parece una escena onírica, que recuerda la parte inaugural del poema: “A dos mil pies, una choza // de cazadores de

Frente a la voz de Darwin, tan poderosa, el resto parecen susurros que entran en el poema como “materiales” más que como citas directas, según el autor. Al margen de los nombres de diversos teóricos de la evolución —identificados en los “Créditos” finales y cuya aportación no he intentado detectar—, pertenecen al mismo paradigma científico las voces de los refutadores de Darwin, que el poema también deja oír.<sup>64</sup> En tres ocasiones aparecen estas voces (da lo mismo si son externas o internas), identificadas como las de “un informante de la Royal Society” (III.4), “otro detractor” (III.6) y el “anti-Darwin” (IV.5). Todos desarrollan un discurso irónico que tiende a devaluar la teoría evolucionista, tachando de loco a Darwin, criticando la falta de belleza de su sistema o equiparándolo a cualquier otra fantasía creacionista —“Nos reiremos mucho / a la vuelta de los siglos de esta nueva / religión y su simiesco padre” (IV.5). En cierto sentido puede decirse que también el poema *Las Encantadas* hace un uso paródico de la teoría de Darwin, finge no entenderla y la aplica a otro universo semántico, el de la pasión y el de la creación poética, sobre el que ese discurso puede proyectar una nueva luz.

Pero no todo es ciencia en esta polifonía externa que atraviesa el poema. También hay literatura: antiguos y modernos; propios (argentinos) y extraños (siempre traducidos), contribuyen a matizar el discurso. El título y el epígrafe inicial vienen de Melville, autor que sin embargo desaparece luego como referencia explícita. Sin embargo, su modelo está más o menos presente en el planteamiento estructural del texto, en el propio uso libre de las fuentes y también en la presencia de determi-

---

tortugas... / fui dos veces, una noche dormí / allá arriba, no podía despertar, / me tiré de lo alto de un volcán / apagado y todavía... fondo blanco / de sal cristalizada...”. En ese mismo fragmento se lee una escena novelesca: “hace algunos años, / amotinados de un ballenero asesinaron / a su capitán; / vi su cráneo entre los matorrales” (III.12). En el fragmento siguiente una voz anónima comenta el anterior, destacando su virtualidad onírica y, como ya se dijo, la elocuencia de Darwin: “Un cráneo, ¿no?, y uno pensaría // que en fin, ¿no?, al fin de cuentas, / pero el tipo no, / no se para a, como en un sueño”. Y luego: “y qué plu- / ma, ¿no?, el bípedo, implume” (III.13). El fragmento aquí desconstruido es: “A unas seis millas hacia el interior ya cerca de 2 000 pies de altura han fabricado una choza, en la cual viven dos hombres ocupados en pillar las tortugas; los otros pescan en la costa. Dos veces he ido a visitar esta choza y he pasado en ella una noche [...] Hace algunos años asesinaron los marineros de un ballenero a su capitán en estos apartados lugares: entre las malezas he visto su cráneo”, Darwin, *Viaje de un naturalista* [n. 55], p. 346.

<sup>64</sup> En todo caso, las voces más importantes pertenecen a algunos autores de trabajos de alta divulgación como los de Daniel Boorstin, que cede como epígrafe inicial un párrafo sobre el cambio de paradigma científico, y Stephen Jay Gould, cuyas palabras constituyen íntegramente el epílogo de la segunda parte, como traducción casi literal, según se dijo, y que también se identifica en los “Créditos”.

nados complejos semánticos o imaginarios:<sup>65</sup> el carácter simbólico de las islas, como emblema de la errancia<sup>66</sup> o su paradójica relación con la idea del cambio;<sup>67</sup> la idea de la transformación fantástica de los hombres en animales;<sup>68</sup> la experiencia onírica como punto de partida para la reconstrucción del viaje;<sup>69</sup> o, por fin, varias coincidencias respecto a la consideración de las tortugas en uno y otro texto.<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Ya señaló Gramuglio la sucesión de partes como análoga a los *sketches* que organizaban *The Encantadas*, así como también el hecho de que las acotaciones iniciales de Samoilovich serían análogas a los epígrafes de *The Fayrie Queen* de Spencer en Melville. Ambos textos, además, terminan convertidos en palimpsesto de citas ajenas, poco identificadas. Quizá no esté de más añadir que, al parecer, en *Mardi*, su tercera novela, Melville había imaginado un “poema incoherente”, en fragmentos, sobre un archipiélago imaginario: “mientras se discute la composición de un poema en alabanza del archipiélago imaginario donde transcurre la novela, se dice: “Pero Babbalanja, el poema *Koztanza* carece de cohesión; es descabellado, inconexo, *todo episodios* [...] Y así es la propia *Mardi*: nada sino episodios”, David Cruz, introducción a Herman Melville, *Las Encantadas* (1856), Córdoba, Berenice, 2007, p. 40.

<sup>66</sup> Dicho emblema es introducido por Melville en la primera cita de Spencer: “estas mismas islas que así nos lo parecen / ni son tierra firme, ni ganancia asegurada, / sino cursos errabundos, que acá y allá vagan / en aguas abiertas; por eso así se les llama, / las islas Errantes: por eso son conocidas [...] / pues quienquiera que en alguna ocasión haya puesto pie sobre ellas quizá nunca lo recupere, / y vagará por siempre sin certeza e inseguro”, Melville, *Las Encantadas* [n. 65], p. 59. El yo o el personaje “Oh” que se mueve por el poema de Saimolovich parece la última víctima de esa maldición del vagabundo. Melville explica el nombre de las islas —algo que en ningún momento desarrolla Samoilovich— justamente por esa condición: “Esta aparente fugacidad e irrealidad del paradero de las islas [imposibles de ubicar en un mapa] fue con bastante probabilidad la razón por la que los españoles las llamaron las *Encantadas*”, *ibid.*, p. 64.

<sup>67</sup> En su primer fragmento señalaba Melville como su “especial maldición” el hecho de “que el cambio nunca las visita, ni el de las estaciones ni el de las tristezas”, *ibid.*, p. 61. Resultará irónico que Darwin haya encontrado allí la clave de la mutación (por eso quizá Melville en ningún momento se refiera a él, aunque su *Viaje* se había publicado antes que sus *Encantadas*). Sin embargo, más adelante se refiere a una isla del archipiélago que siempre ofrece un perfil distinto al observador, lo que le sirve para una reflexión moral (que puede estar también en el germen del poema de Samoilovich: “esta burlona isla que constantemente se metamorfosea sugiere la posibilidad de que le transmitiera una imagen meditativa de sí mismo” (*ibid.*, p. 93).

<sup>68</sup> Lagartos en Samoilovich (III.17). En Melville: “Creen fervientemente que todos los oficiales marinos malvados, especialmente los comodoros y capitanes, son al morir (y, en algunos casos, antes de morir) transformados en galápagos y así desde entonces pueblan estas arideces incandescentes, siendo señores absolutos y solitarios del asfalto”, Melville, *Las Encantadas* [n. 65], p. 65.

<sup>69</sup> “Recuerdo, como en un sueño, mis ya lejanos paseos por el corazón carbonizado de las islas Encantadas y evoco las apariciones repentinas de los oscuros caparazones [...] apenas puedo resistir el sentimiento de que en aquellos tiempos dormí de hecho sobre una tierra siniestramente encantada. No sé si soy o no víctima de una ilusión óptica acerca de las Galápagos. Tal es la viveza de mis recuerdos, o la magia de mi fantasía”, *ibid.*, p. 66.

<sup>70</sup> Gramuglio ha demostrado que el componente poético del texto de Melville está presente en “Las dos caras de una tortuga” de Samoilovich, *cf.* Gramuglio, “Viajar y

Además de la de Melville, otras voces poéticas significativas y más explícitas son las de Horacio (a quien Samoilovich ha traducido), que aparece como garante de una reflexión sobre el tiempo (i.6) o la de Virgilio como autoridad sobre los efectos de las tormentas (v.5) y también aludido por la analogía entre Darwin y Eneas (i.15). Ambos están identificados en los “Créditos”, como ocurre con algunos autores modernos: Pessoa (iii.3) o Katherine Mansfield (de quien se cita reiteradamente una línea de sus diarios, “Pero es el verdugo de todo lo que amamos”, en iii.7 y v.13). Sigilosa, en cambio, es la figura de Kafka, de quien se cita un cuento de “Josefina la Cantora o el pueblo de los ratones” (iii.3).

El mismo tratamiento se da a los autores argentinos “clásicos” y modernos. Los primeros aparecen sólo aludidos, sin identificar en el fragmento i.10 en el que los autores que intentaron escribir la “canción del Nuevo Mundo” son referidos como un “profesor nacionalista” y un “vate fascistoide”, en quienes es fácil identificar a Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. También se refiere a un “prócer progresista” identificado como “el hombre que en la siesta / conversa bajo un carro con su hermano” y que alude a José Hernández pasado por el filtro del poema “Diálogo bajo un carro” de Juan José Saer, como ya indicó Gramuglio. Esta estudiosa señaló también cómo las tortugas citan sin identificarlo el poemario *De las raíces y del cielo* (1958) de Juan L. Ortiz: “Oh, mis amigos, habláis de r-rimas / pero no olvidéis que es la cruda / intemperrie el problema” (iii.7). En cambio sí se acreditan las citas de Martín Gambarotta (i.9, repetidas en i.15) o la alusión a un texto del pintor Juan Pablo Renzi (iii.11).

---

escribir” [n. 7] Asimismo encuentro una conexión directa entre ambos autores en el planteamiento temático de la relación entre los opuestos: “Aun así, el galápagos, oscuro y melancólico como es en su espalda, posee una cara brillante, su plastrón o caparazón torácico que a veces es amarillento o con tintes dorados [...] Disfruta la cara brillante, manténla boca arriba perpetuamente si puedes, pero sé honesto y no niegues la oscuridad. Tampoco debería aquel que no es capaz de girar la tortuga de su posición natural para ocultar lo oscuro y exponer el lado más vistoso, como una gran calabaza de octubre bajo el sol, declarar por esa causa que la criatura no es más que una gota de tinta. El galápagos es oscuro y brillante”, Melville, *Las Encantadas* [n. 65], p. 70. Lo mismo ocurre con el pasaje en el que, alegóricamente, los galápagos se transforman imaginariamente en otra cosa: “Ya no veía tres galápagos. Se expandieron, se transfiguraron. Me parecía ver tres coliseos romanos en majestuosa decadencia”, *ibid.*, p. 72. También (como a Darwin en un pasaje que cita Samoilovich, ii.7) le llama la atención a Melville la querencia que tienen las tortugas por la línea recta: “Su estupidez o determinación eran tan formidables que nunca se apartaban ante ningún obstáculo [...] La maldición que los corona es su infatigable impulso de rectitud en un mundo lleno de obstáculos”, Melville, *Las Encantadas* [n. 65], p. 73. Melville va más allá de la comprobación geométrica y como en otras ocasiones eleva su discurso hacia lo moral.

Varias de las citas referidas habían aparecido o aparecerían en otros textos de Samoilovich, por lo cual se convierten en materia “entrañada” en el propio discurso del autor, a cuya obra dan continuidad.<sup>71</sup> Pero también la propia voz del poeta vuelve como eco en las variaciones internas que realiza el poema citándose a sí mismo,<sup>72</sup> a veces de un modo explícito e irónico que, una vez más, disuelve la densidad semántica del texto: “sólo a la ninfa Asterie / le es dado, creo, volver al pasado, y aun eso / me parece que fui yo que lo inventé” (iv.4, en efecto lo hizo en i.6).

La voz del yo suena y resuena en el poema, metamorfoseándose también. A veces toma otras máscaras. Se oyen además las voces del capitán del barco que llevó a “Oh” y “Ah” a las Galápagos (ii.14 y casi idéntica en iii.3), quizá incluso la de algún marinero del *Beagle* (marcada como oral y vulgar por la repetición de la muletilla “¿no?”, iii.13), que comenta el discurso de Darwin (si es que no se trata de las propias tortugas cuya voz sí se identifica en el fragmento iii.7). Esa voz (o al menos la misma muletilla) reaparece en el fragmento iv.12: “Es un cuarto de hotel, ¿no?”, para identificarse, finalmente, con el yo: “se ve que es el mismo / cuarto feo // en el que me dormí”. En ocasiones, la voz del narrador extradiegético que habla en las acotaciones pasa también al poema: “del mismo modo, Oh, protagonista / de nuestra historia, tuvo varios siglos / (más o menos entre los cinco mil / y los siete mil años de su edad)” (iv.2). El narrador cede luego la voz explícitamente a “Oh”: “No sin un dejo de astucia primitiva / razonó Oh”.

Sea como sea, el poema se ha revelado como una estructura compleja que conviene perfectamente al tema de las mutaciones. De nuevo, a este respecto el poema se autocomenta cuando dice: “Sólo cabe pensar que algo / o alguien se lo dice / y su mérito consistiría entonces / en escuchar, rendirse a la evidencia, / de que sí, bueno, es así” (i.9). La polifonía que generan las citas ajenas y las voces internas, así como el desplazamiento ocasional de la primera a la tercera persona, implican mutaciones enunciativas polimorfos que buscan ayudar al yo a comprender su situación.

*Las Encantadas* es un ejemplo singular y muy destacado de esa forma de escritura contemporánea que llamamos “poema largo”, un género híbrido que cuestiona los parámetros líricos tradicionales mediante el uso consciente de principios como el que aquí he calificado de

<sup>71</sup> Kafka, Mansfield y Virgilio son citados por Samoilovich en *Superficies iluminadas*, *El despertar de Samoilo* y *Molestando a los demonios*, respectivamente.

<sup>72</sup> Así en el fragmento i.5 en relación con el i.3: “Un triángulo no puede ser pensado desde adentro”.

“mutación”. En las páginas de este poema de Samoilovich éste es un motivo temático y constructivo clave. Aquí sólo he querido mostrar cómo entraba en diálogo con otros motivos tradicionales en este tipo de textos: el del viaje o el sueño, que también alientan en la fuente de *Las Encantadas*. Fuera de mi lectura han quedado aspectos que podrían haber reforzado sobre todo el análisis de las *dimensiones* del poema: la reflexión sobre (y el uso de) el tiempo, los mecanismos de expansión textual, las relaciones del dispositivo formal con las múltiples implicaciones geométricas del poema... Pero, como leemos en alguno de sus mismos versos, todo esto, por ahora, queda librado a “la cruda intemperie de Etcétera” (II.9: 49).

RESUMEN

En este ensayo se analizan algunos aspectos de *Las Encantadas* (2003), obra del poeta argentino Daniel Samoilovich, considerándola una manifestación singular del género-forma denominado “poema largo”. Situo el poema en la tradición de ese género y atiendo especialmente los motivos del viaje y el sueño para estudiar en detalle su componente metapoético, en este caso a partir del recurso a la transformación o “mutación”, que afecta tanto a aspectos temáticos del poema (mediante la reflexión sobre la “evolución de las especies”), como a aspectos expresivos (mediante un intenso trabajo de manipulación verbal). Se atiende también la transformación intertextual para concluir que *Las Encantadas* de Samoilovich constituye un ejemplo privilegiado de la expansión de los límites de lo lírico que el poema largo ofrece a la escritura contemporánea.

*Palabras clave:* poesía argentina, poema largo, Daniel Samoilovich, Encantadas.

ABSTRACT

In this essay, the author analyzes some aspects of *Las Encantadas* (2003) by Argentine poet Daniel Samoilovich, viewing the work as a singular manifestation of the genre-form known as “long poem”. The author locates the poem in this genre’s tradition, paying special attention to the motifs of “journey” and “dream” in order to study its meta-poetic side in detail, departing from Samoilovich’s use of transformation of “mutation”, which affects thematic aspects of the poem (by means of reflection on the “evolution of species”) as well as its expressive features (through intense verbal manipulation). Intertextual transformation is also addressed, concluding that *Las Encantadas* constitutes a special example of the ability for the long poem to expand the lyric limits of contemporary writing.

*Key words:* Argentine poetry, long poem, Daniel Samoilovich, Encantadas.