

8. MARGARITA BALLESTER (1942)

O “EL PES DE LES PARAULES”

En el tiempo presente no se dan movimientos culturales universales, como el Romanticismo, o que concierna a un ámbito restringido, como el llamado *Rexurdimento* gallego; los cuales nos sirvieron para encuadrar la poesía de Rosalía de Castro. Tampoco se dan la plétora de movimientos poéticos (simbolistas, futuristas, acmeístas, imaginistas, etc.), como en la época de Ajmátova y Tsvietáieva. Ni siquiera parece que los artistas tengan necesidad de agruparse y escribir *Manifiestos*, como hicieron las llamadas *Vanguardias* de principios del s. XX. La creación artística hoy es de signo individual, aunque comparta preocupaciones con sus contemporáneos. Hegel ya hablaba de la necesidad de “pensar el presente” y T.S Eliot insiste en la misma idea que el filósofo cuando dice que la poesía ha de hablar en el lenguaje de su tiempo, de tal manera que el receptor pueda pensar : “yo hablaría así, si fuese poeta”.¹ Por esta razón, puede experimentarse una emoción y sentimiento de plenitud mayores al leer poesía contemporánea, que la de otras épocas. Esto en cuanto al *sentido*. Y relativo al *sonido* (el otro extremo del “péndulo poético” de Valery, en el que venimos insistiendo a lo largo del presente Seminario para beneficiarnos de esta esclarecedora reflexión estética), vamos a preguntarnos ahora acerca de la *música* de los versos. Y si es la propia autora la que lee sus poemas en alta voz, como es el caso que nos ocupa, experimentaremos una emoción estética añadida, ya que oiremos su respiración secreta, expresada en los ritmos, las pausas, las intensidades en la entonación de aquellos términos que para ella son esenciales, y que quizás a un lector o lectora ajenos le hubiesen pasado desapercibidos; o que ha incidido en algunos otros, que quizás revistieron menor importancia para la autora cuando los escribiera.

Y ya es llegado el momento de presentar a **Margarita Ballester i Figueres**, con el compromiso y la turbación que entraña hablar de esta gran poeta y amiga “desde tanto tiempo, con el beso del tiempo (que no es cronológico)”, como reza la dedicatoria, que no se si ella aún recordará, que me escribió en su primer libro de poemas publicado *L’ infant i la mort* (1989).

¹ T. S Eliot, *Sobre poetas i poesia* (trad. Betty Alsina Keit), Columna, 1999, p. 35.

La autora nació en Barcelona en 1942. Estudió la carrera de lo que entonces se llamaba Filosofía y Letras y después fue a París a continuar estudios de Historia. Fue profesora de esta materia en enseñanza secundaria, durante muchos años en el instituto Sant Josep de Calassanç, donde nos conocimos. Desde hace diez años vive en Menorca y en la actualidad ya sólo se dedica a su tarea poética. En las reseñas biográficas insiste en la idea de que sus padres le transmitieron un gran amor a la cultura y la palabra escrita. Si nos atenemos a la relación entre “arte y vida”, que viene siendo uno de los hilos conductores de este Seminario, ella misma dice, con la ironía socarrona que la caracteriza, que su vida ha sido larga y su obra más bien corta. Ya que, aunque desde joven escribía poemas, sólo a partir de los años ochenta, a la edad de cuarenta años, escribe con la intención de publicar. Oigamos sus palabras relativas a su manera de escribir: “*sóc de producció lenta, deixo reposar les coses temps i temps, sempre em fa por equivocar-me, no quedo satisfeta de les primeres impressions i vaig rellegint i corregint amb insistència*”.

Creo que podríamos comparar su trabajo de poeta con el cometido del escultor y el término “cincelar” parece adecuado. Ya que el segundo corta, labra o talla la piedra con la escarpa para producir formas, y ella cincela con palabras los pensamientos y sentimientos para transformarlos en versos. Esta idea está en sintonía con la teoría poética contemporánea, que considera que la poesía es más que la expresión de sentimientos, un *trabajo sobre el lenguaje*. Si la poesía lírica era pensada por la tradición como aquella en la que el autor habla en primera persona para expresar sus emociones y valores o actitudes culturales; en la actualidad se habla del quehacer del poeta como trabajo de la imaginación sobre las palabras, de experimentación con formulaciones lingüísticas que proveerían asociaciones nuevas, con la ayuda de tropos o figuras literarias, que darían cumplida cuenta de los contenidos a expresar.

Hasta el momento ha publicado tres libros de poemas. El primero es ***L' infant i la mort*** (1989), que recibió el premio Rosa Leveroni de la vila de Cadaqués. La poeta parece sorprenderse de las críticas tan favorables que tuvo, y dice que no es nada común con las escritoras que comienzan tarde, ya que existe el prejuicio de que las mujeres que escriben poesía, lo hacen como alternativa a sus labores. Con todo el respeto por las tareas femeninas, dice, aludiendo a la astuta tarea de Penélope de tejer y destejer, entreteniéndolo a los abusones pretendientes. El

segundo poemario, *Els ulls* aparece en 1995, seis años después del primero, fiel a su tarea de escultora-poeta. Y aún sigue cincelandos sus palabras durante nueve años más hasta que decide dar a la luz su tercer libro, *Entre dues espases* (2004), que recibió el premio Josep Maria Llompart- Cavall Verd de poesía, otorgado por la *Associació d' Escriptors en Llengua Catalana*.

Decíamos que la poesía contemporánea no necesita *ismos* y que la creación es individual. Veamos pues, cuál es la singularidad que permite reconocer los signos distintivos de su creación poética. En sus tres poemarios podríamos encontrar alusiones a su oficio de poeta, que creo ver expuesto en el siguiente verso: **“trobar el pes de les paraules”**, que la poeta entiende como el fundamento de la posibilidad de vivir. Como dice en el poema siguiente de su primer poemario.

*Escriure i trobar el pes de les paraules:
poderosa ficció que em manté
feble, per no trencar-li el vel
a la ingènua cara de la vida.²*

Esa tarea la lleva a término en la elaboración de una poesía rica en imágenes y metáforas y también rigurosa, medida, intelectualizada y meditada, que refleja horas de trabajo, ¿de pulidora, de encajera, más que de escultora? Este otro poema también habla del tema de la creación, que es inconsciente, como ya descubrió el viejo Kant de la *Crítica del juicio*. Dice así:

*Les paraules saben més
del que sé
per mi mateixa sense dir,
vénen de lluny i tenen la memòria impresa.
Extrem domini del instant:
és un pastor que mata al pare gegantí,
vibra la fona
i amida la distància on cauran.³*

² *L' infant i la mort*, Columna, Barcelona, 1989, p. 37.

³ *Idem*, p. 14.

Pienso que se refiere al lenguaje del inconsciente (el reflexionado por Freud y Lacan), ya que es el lenguaje el que nos habla y nosotros *co-respondemos* desde la red de significantes. La poeta sabe que la esencia del ser es el lenguaje, pero el sujeto no es el amo del lenguaje, ya que éste lo domina, lo arrastra. Las *palabras* (las protagonistas de esta representación simbólica, que es el poema) tienen el poder de saber más de lo que aparentan que saben y ese poder añadido (“*tenen la memòria impresa*”, dice la poeta), es el poso de la memoria, ya que en el inconsciente está todo, no borra ni olvida nada. “*Extrem domini del instant*” podría aludir al momento de la creación (o el ¡detente, instante, eres tan bello! de los románticos) Y si seguimos en el intento de interpretación lacaniana, el *Pare gegantí* podría ser el Significante privilegiado (gran A). Si apelamos a la memoria de nuestra tradición judeo-cristiana, el pastor que mata al gigante podrían representar a David y Goliat. Los dos últimos versos relativos a medir distancias es un tema recurrente, ya que habla del “*rigor del límit*” o “*just en el límit*” en muchos de sus versos, límites relativos tanto al arte como a la vida, en este caso quizás en referencia al pozo de la memoria “*on cauran*” las palabras de sus versos.

Siempre que intento interpretar un poema, necesito hacer la salvedad de la imposibilidad de ello, y vengo repitiendo la idea de que la obra de arte es un enigma. Ahora añadiré que es un tópico decir que el *sentido* de un poema no se puede parafrasear, porque lo que quiso ser expresado ya lo hizo la palabra poética. Y además, que dicho sentido puede ser más amplio o escondido que el propósito consciente de la autora. ¿Por qué? Porque la poeta trabaja en las fronteras de la conciencia, más allá de las cuales las palabras fallan, aunque los significados persistan. Así un poema puede tener significados diferentes para lectoras o lectores distintos y no coincidir con lo que la poeta pensaba que quería decir. Idea que conectamos con la anteriormente expuesta de que *el lenguaje te lleva*, ya que el que habla es el inconsciente.

El segundo poemario, *Els ulls* se abre con una “*Invitació a la poesia*”, un primer poema *in memoriam* de tres poetas muertos: Rosa Leveroni, Gabriel Ferrater y Joan Vignoli. Estas ofrendas son constantes en todos sus libros, desea aprender de ellos, oír sus palabras profundas y certeras, ya que ellos son el *alimento* de su yo poético: Oigamos los versos:

*Rosa, Gabriel, Joan,
per completar entre els morts
l'espai nutrici del qual vivim
en una primavera
que encara és com varen ser
les altres, teixides
de sobiranes il·lusions;
esperes...
que són el fonament
de tot el que s'emporta el viure
i el morir solidari
amb la misèria innòcua.*

*¿Quina pot ser l' hora
per no morir al alba d' un designi?
Quina la dolorosa cara d' un prisma desmembrat?*

*La vostra soledat roman certera
en l' arc que la despulla
del dolç voler silenci
i, en la distància, crea.*

*Tanta és la espera?
Poetes contra el mur,
no he vist mar tan cruel
com el morir en la onada.⁴*

El verso “ *l' espai nutrici del qual vivim* ” creo que es el eje sobre el que pivota todo el poema, e intentaré dar razones de ello. La reminiscencia que despertó en mí al leer estas palabras fue la interpretación que hace Heidegger de la poesía de Hölderlin. La poeta catalana podría hacer suyo el lema de Hölderlin:

*Desde que somos una conversación
y podemos oír unos de otros (IV, 343)*

⁴ *Els ulls*, Columna, Barcelona, 1995, p. 11.

El pensador, que nombra a Hölderlin como “el poeta del poeta”, hace una interpretación de esta estrofa de la manera siguiente: poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Desde que el tiempo es tiempo, desde que se levantó y se hizo estable, es una conversación el *fundamento* de nuestra existencia. ¿Quién captura en el tiempo que se desgarrar algo permanente y lo detiene en la palabra? Contesta el poeta:

Pero lo que permanece lo fundan los poetas (IV, 63)

El poeta dice la palabra esencial, lo que significa que por un acto de creación, de libre donación, funda el ser. Son los poetas los que llevan la palabra al ser de las cosas, y de este modo los humanos encuentran en el lenguaje su fundamento. La poesía es el fundamento del lenguaje y éste es el fundamento de los hombres y del ser mismo, en la formulación de M. Ballester: “*l’ espai nutrici del qual vivim*”.

En el poema que estamos comentando he creído encontrar otra referencia a la tradición, en este caso a la pictórica, cuando habla de “*un prisma desmembrat*”. Quizás se trate del prisma de Alberto Durero. Hay una xilografía de 1525 en la que representa la ayuda técnica que no sólo él, sino otros grandes artistas, usaban para pintar. Se trata de unas proyecciones de puntos de luz, o unas simples cuerdas, que procedían de los objetos, unidos a una pantalla. Uniendo estos puntos, pintaban después el objeto, en este caso un laúd.⁵ Ballester se inspira en Durero y habla de “*la dolorosa cara d’ un prisma desmembrat*”, ¿se trata de que le daña la propia intensidad perceptiva de la multiplicidad de sensaciones vitales que el prisma fragmenta? Y ese dolor se lo produce el diálogo lúcido con los poetas muertos a los que dedica el poema.

⁵ David Hockney, *El conocimiento secreto, El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Destino, Barcelona, 2001, p.

8. 1. La memoria, el tiempo y la muerte

Dice Iris Zavala en *La (di)famación de la palabra* que “vivimos en la civilización del odio, la competencia y la agresión, un mundo donde la palabra es insulto, atropello...¿Cómo, pues, restablecer la palabra poética?”⁶

Pienso que M. Ballester contestaría: a través del lenguaje de la “celebración del ser” (Rilke), no de su aniquilación como es el objeto de la denuncia de Zavala. Un lenguaje que rescatase los acontecimientos, no sólo aquellos del pasado, sino los del momento presente, puesto que el poder de las palabras no solo permiten describir la realidad, sino que la crean. “*No passa res si no passen les paraules*”,⁷ reza uno de sus versos. La *memoria* y el *tiempo* son temas fundamentales de la *poesía metafísica* de la poeta barcelonina. Pero el tiempo del que habla en sus poemas no es el tiempo real o cotidiano, sino un tiempo mítico, tiempo de la infancia, tiempos de desvelamientos y ofrendas (al hermano muerto). Como el poema que inicia su primer libro publicado ***L’infant i la mort***

*És el pes mort que no puc dir,
com els germans que moren de petits
sense deixar la veu de la infantesa,
que em té lligada al temps del meu deliri.
I d'això escric, per desvetllar
l'ofensa de l'innocent: aquell recurs
de veure-hi clar. Mentre viatjo paral·lela al fons
d'arenes abissals, i no tinc ulls
només senyals en la tinta extrema dels teus llavis.*⁸

Otro ejemplo explícito de *ofrenda* es el poema que escribe en homenaje a su admirado Joan Vinyoli, que encabeza ***Les elegies a un poeta mort***, del mismo poemario:

*Et faig ofrena d' aquest inconvenient ofici de difunts,
perquè llegir-te era oficiar en els altars de la desferra.*

⁶ Iris M. Zavala, *La (di)famación de la palabra. Ensayos polémicos de ética y cultura*, Anthropos, Barcelona, 2009, p.49.

⁷ Margarita Ballester, *L’infant i la mort*, Op. Cit. p. 28.

⁸ *Idem*, p. 13.

*Ara són poble i Déu.
No sé fins a quin punt t' hauria de convèncer
d' oportuna mort. Just en el límit.*⁹

El siguiente poema creo poder interpretarlo como una alegoría del tiempo, en sus dimensiones del tiempo mítico y el humano, cuyo intermediario es el arte.

Ferides transparents

*Mentre s'acomplia el que era, succeí
en els objectes la visió d' un canvi
que feia quasi impossible una altra cosa
que no fos transitar ferides transparents.
Es clava en el meu cap l' aresta
del vidre de Duchamp.
¿Serà morir la representació d' un acte
que purament no és
sinó la pròpia vida?*¹⁰

El primer verso: “*Mentre s'acomplia el que era*”, puede ser una referencia a la idea que tenían los griegos del tiempo como hacedor del *kairós*, que significaba la necesidad de llegar a su cumplimiento de alguna cosa; es decir, la realización del ser (en sentido universal), ya fuese de los seres de la naturaleza o propiamente humano. Así, cada ser tiene un *kairós* propio, un “tiempo oportuno”; para el florecer de la planta (por ejemplo), o para una acción concreta del hombre. Los últimos tres versos proponen una identificación entre la vida y la muerte, desde la perspectiva mítica. Pero esa identificación no es posible para los mortales, los cuales sólo pueden ver un juego de representaciones, desde la perspectiva del tiempo limitado de los humanos. Por ello se pregunta si el morir no sería más que la representación de la vida. El intermediario entre ambos tiempos es el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, bellamente metaforizado en *les ferides transparents*. La genialidad de Duchamp es haber utilizado como superficie pictórica un cristal, una pura transparencia, que en el anverso y el reverso, reflejase el mundo o la realidad. Este

⁹ *Idem*, p. 27.

¹⁰ *Idem*, . p. 32.

cuadro ha sido objeto de reflexiones apasionadas por parte de artistas y filósofos. Por ejemplo, Eugenio Trías lo toma como arquetipo de su idea de *espacio-luz*, que es el fundamento del ser-tiempo, el suceder.¹¹ Ballester sugiere que las figuras encerradas en el cristal, es decir, los acontecimientos del mundo producen daño: “*es clava en el meu cap l’aresta del vidre*”, ¿podemos entender que el mensaje que comunica es el dolor lúcido que produce la obra de arte?

Los temas de la memoria y el tiempo van indefectiblemente ligados al tema de la muerte; el Único Señor, en palabras de Hegel. A la muerte ya le dedicó una de las secciones de su primer libro, las cuatro elegías dedicados a Vignoly y el poema *Il Cristo morto dil Mantenga*, además del primer poema que comentamos con anterioridad, a la muerte de su hermano. En todos los casos es la muerte de los otros la que convoca en sus versos. Pero su último libro, ***Entre dues espases***, se abre con un elegía dedicada a la propia muerte, que a la vez es la muerte de todos. Oigamos los versos

Què en queda?

*Queda la sort de l’ hàbit de morir
els fulls dispersos
el ciment damunt la tomba
a la boca del nínxol.
Queda la sorra enganxada al mecanisme
que ha elevat l’ home que m’ enterra.*¹²

Al enigma que encierran estas palabras sólo me cabe co-responder con una serie de interrogantes: ¿es una reflexión desengañada sobre la transcendencia de lo humano?, ¿sobre la futilidad de todas las cosas, que incluyen el legado literario – “*els fulls dispersos*”-?, ¿por qué tacha de “suerte” el que, al menos, conservemos el hábito de morir?, ¿la muerte de los otros, los antepasados, crea en los aún vivos la conciencia asumida –o hábito- de la mortalidad propia? Parece que la voz poética (nosotros, los mortales) rechaza las vanas ilusiones de pervivencia, tanto en el más allá como en el mundo de acá. ¿Qué nos queda de los muertos? El

¹¹ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985.

¹² *Entre dues espases*, Jardins de Samarcanda, Vic, 2004, p. 13.

cemento de la tumba y “*la sorra enganxada al mecanisme// que ha elevat l’home que m’ enterra.*”

Este poema, que quizás podría haber figurado como conclusión, ella lo coloca al principio del libro, ¿por qué? Tal vez no quiera o no pueda cerrar de manera definitiva la cuestión : “¿**Qué permanece, tras la muerte?**” Me atrevo a lanzar esta interpretación tentativa : la idea subyacente o “contenido de verdad” (W. Benjamin) de todo el libro *Entre dues espases* es el preguntarse acerca de si los mortales pueden dejar herencias y legados. Podríamos pensar que la poeta contesta a esta pregunta en la última sección del libro: nos queda un *Últim reducte*, es decir, la literatura.

8. 2. *Últim reducte*: la creación y el anhelo de transcendencia terrena

Es un hecho frecuente en la tradición, desde la antigüedad hasta los tiempos actuales, el que determinados escritores decidan romper deliberadamente con las convenciones literarias y acercar o destruir los límites entre los géneros. Lo que fue una revolución en obras emblemáticas como el *Quijote*, la *Vita nuova* de Dante o los *Ensayos* de Montaigne, hoy es asumido por numerosos espíritus creadores. ¿Por qué? Se me ocurre aventurar dos motivos, por **autoconciencia** y deseo de **libertad**. Después de las experiencias de las *Vanguardias* y las rupturas en todas las formas artísticas del pasado siglo, se ha abierto un espacio de libertad casi absoluta para la creación. Y la mejor expresión de la libertad es la autoconciencia de la experiencia estética del placer (o el dolor) de una escritura que asuma riesgos. Y creo que fundamentalmente es la búsqueda de una forma de expresión propia, que no haya de someterse a los cánones tradicionales.

Margarita Ballester asume su condición de mujer moderna, ilustrada y conocedora de la tradición. Su autoconciencia de contemporaneidad la muestra en *Entre dues espases*, en donde propone una *interfecundación entre poesía, género ensayístico y biografía*, es posible que con la intención subyacente de romper la línea que separa la *vida* de la *literatura*. Leyendo estos escritos poéticos y en prosa podemos creer que estamos asistiendo al proceso de la escritura en estado puro, ya que nos invita a visitar las corrientes de aguas subterránea en las que bebe (los

y las poetas, pintores y músicos de la tradición), sus influencias y lecturas, sus preocupaciones vitales y artísticas y su propia vida.

Si retomamos la pregunta que la autora se hacía, después del poema comentado sobre su propia muerte y las escasas pertenencias que dejamos los mortales: “¿Qué queda?” La Literatura, decíamos, pero oigamos sus palabras *in extenso*:

La literatura, com totes les arts, és un entreteniment. Així ens ho pot semblar i ho és de portes enfora, però també ho és com e ritme interior entre els temps segats d'allò que és el cos (semiòtic) i la possibilitat del llenguatge (simbòlic): allò que determina el lloc que ocupem. La diferència clàssica, kantiana, entre temperament i caràcter es converteix, en l' entreteniment literari en la recuperació del temps segat entre allò que som (a) i els caràcters de la nostra escriptura.

El que ens dona la literatura i totes les arts parteix de nosaltres mateixos i rebotja en un llenguatge determinat establint un espai d'entreteniment. Tenint entre tant (intra – tenere) una màtria, una matriu, el lloc, el joc, la mar, “l' aigua infantil”.¹³

Es un texto de teoría literaria que reflexiona sobre la pregunta originaria, esencial: ¿Qué es la literatura? Y contesta: *un entreteniment*, respuesta que desconcierta en un principio, pero que más tarde intuimos claves para interpretar al recurrir a los términos latinos que aparecen en el texto: *intra-tenere*, “tener entre”. No se si puede hacer referencia a un espacio *intermedio* entre los tiempos segados (¿por la muerte?) y la posibilidad del lenguaje. En ese espacio, poéticamente definido como “*una màtria, una matriu, el lloc, el joc, la mar, “l' aigua infantil”* se aloja la literatura. Ella permanece como *fundamento*, especialmente si la escritura adopta la forma de la poesía, porque como nos enseñó Hölderlin:

“Lo que permanece lo fundan los poetas”

Además de mezclar textos en prosa y en verso, podemos observar que se produce otro tipo de hibridación, que consiste en que al escribir teoría literaria usa un lenguaje metafórico, que evoca significados múltiples, como lo hace la palabra poética. Sus textos en prosa son teóricos, tomando este término en el sentido

¹³ *Idem*, p. 65

tradicional de la palabra “teoría”, que significa tomar una cierta distancia para la reflexión. El significado del verbo □ □ del que procede la palabra “teoría”, nos ilustra para nuestro caso. Aparte de los significados de “examinar”, “observar” y “contemplar”; *theoreo* era el término utilizado para nombrar la acción del espectador de los juegos olímpicos y también para contemplar el mundo desde arriba, como hacen los dioses. Así pues, podemos jugar con todas estas acepciones al aplicarlas a este texto. Ballester contempla con distancia su objeto de estudio, la literatura, pero a la vez con la implicación no sólo del espectador apasionado, sino con la responsabilidad aceptada de su tarea de poeta.

La misma idea de la **literatura como reducto** aflora en los siguientes versos, que expresan una idea opuesta al poema de su muerte; ahora parece alumbrar un cierto deseo de eternidad terrena, de perdurabilidad.

*He fet dels dies un passar discret
sobre mapes de la nostre joventut*

*He fet retaules de brodats vermells
sobre altars que derrueixen murs*

*He fet dels teus herois els meus
-actor que s' ha tornat rebec-*

*He fet escarni del sagrat que mira
que no hi hagi sacríleg sense fe*

*He fet rodar les copes d' un verí
que són paraules, només paraules*

ara i aquí

em trobo nua de tot allò que he fet

¿així em vols cruel i esbojarrada mort?

Així em tens

però...

alguna cosa s'escaparà de tu

i fugiré a ulls que m'han sentit prop

*a llavis que donaran la veu a l'eco d'un narcís trencat.*¹⁴

Las primeras estrofas de dos versos parecen referirse a la futilidad de las acciones humanas, hasta que nombra “*les paraules, ara i aquí*”. Entonces se produce una inflexión, que toma la forma de una imprecación a la muerte, un desafío: “*Alguna cosa s'escaparà de tu*” y permanecerá “*ara i aquí*” en los ojos de los lectores y en los labios de los recitadores de sus versos.

8. 3. Los *altavoces* de la memoria y los cantos al amor

Cada escritora o autor tiene una serie de temas u obsesiones que bullen en su mente y retornan una y otra vez en sus palabras escritas. ¿La creación es *repetir* o *recordar*? Para contestar a esta pregunta aceptemos la distinción entre goce y deseo de Lacan. El *gocce* tiene que ver con el dolor, la angustia y la muerte y nos empuja, por “compulsión a la repetición” (Freud), a tropezar siempre en la misma piedra. El *deseo* tiene relación con la memoria, que vela la angustia; por eso la cultura reclama memoria para no repetir los horrores de la historia y de esta manera abrirse al porvenir. Así pues se hace necesario ***recordar para no repetir***.

¿Qué uso hace Ballester con los rescoldos de su memoria histórica y cultural? Hemos hablado de algunos de sus recuerdos-homenaje a sus queridos poetas, a los que habría que añadir a Emily Dickinson, Lluís Izquierdo, Joseph Brodsky, Eliot, Auden, Spender, Puixkin y Leopardi, y tantos otros que formarían el *continuum* de la tradición; recuerdos-rescoldos que se transforman en las brasas encendidas de sus reflexiones y sus poemas. ¿Repite las ideas o las emociones

¹⁴ *Idem*, pp 71-72

expresadas por sus poetas emblemáticos? No, sino que los *recrea*, los varía con diferencia. Las interlocuciones con algunos de ellos, cristalizadas en obsesiones propias, reverberan en su cabeza y su pluma los transmuta en nuevos versos.

Quiero citar aún otro texto en prosa, que formaría parte de su teoría poética, pero que a la vez es *prosa poética*, si aún estamos atados a la necesidad de distinción entre los géneros literarios. Pero mejor aún sería denominarlo *Poema en prosa*, línea literaria innovadora, inaugurada por Baudelaire en *El spleen de París*, que en principio fue titulado *Pequeños poemas en prosa* (1869). En aclaraciones a su editor le dice que con este nuevo uso de la prosa ha podido superar las limitaciones del género poético de ritmo y rima. Los escritores posteriores seguirán estas sugerencias liberadoras, como es el caso de nuestra poeta.

He aclucat els ulls amb aquell parpelleig del nen que no voldria dormir i ja somia

Sóc al centre d'una habitació tancada, asseguda a una cadira, derrotada pel cansament que produeixen les veus que surten alhora d' uns altaveus, quatre, un a cada cantó de les parets que formen un rectangle. En un dels altaveus Heidegger mussita els seus comentaris sobre l' essència de la poesia, la veu se li empasta però recita molt bé els versos de Hölderlin i una vegada més, recordo, recordo recordo, recordo. L' altre altaveu treu una mescla de sons que no em permeten aïllar les paraules, sembla una mescla de francès i argentí, alguna cosa sobre l' intercanvi impossible. El tercer altaveu deixa anar les notícies del dia, sempre les mateixes notícies, tot el dia; i el quart, fa fregidina, és l' altaveu del guardià que guarda avui, i posa en marxa els altaveus. Estic tancada, no puc sortir. Però m' escapo allà

aquest mar del mateix color que el mar amable-blau de Tarragona, una claror de calma i des de lluny el desfici per arribar a la platja i nedar i nedar fins a tocar la punta del Miracle.¹⁵

La primera línea y las tres últimas son correlativas y describen el estado de duermevela de un niño. ¿Es una alusión a la tercera metamorfosis del espíritu del *Zaratustra* de Nietzsche? La primera metamorfosis que sufre el espíritu en el más solitario de los desiertos es el *camello*, que asume la carga de la moral. La segunda

¹⁵ *Idem*, p. 47.

es transformarse en *león*, que se libera del oprobio de ese peso y es capaz de transmutar el “¡Tú debes!” por el “¡Yo quiero!” de los espíritus libres. Pero aún ha de sufrir una tercera metamorfosis en *niño*, que es “inocencia y olvido”, porque ha perdido el mundo para ganar su propio mundo. ¿Es este olvido el que reclama la voz de la escritora?

Después del espacio en blanco, hay un texto central presidido por la poderosa **metáfora de los altavoces**. Detengámonos en ella y aceptemos la interpretación lacaniana de la metáfora como sedimento de la memoria colectiva. En la habitación cerrada de la mente de Ballester resuenan dos altavoces internos: las voces de Heidegger y esa otra, no identificada, que habla una mezcla de francés y argentino. El tercer altavoz es externo a la mente y recita con monotonía monocorde las noticias del día. Pero aún hay otro altavoz, el del guardián que pone en marcha los altavoces.

¿Qué significado pueden entrañar los altavoces? Se me ocurre que los dos primeros son el poso de la memoria, contenidos en la pregunta: **Què en queda?** Es decir, ¿cuáles son las **huellas duraderas** que deja el hombre, tras la muerte? El tercero podría ser una crítica, elidida, pero sugerida a los sucesos del mundo y a los medios de comunicación. La conciencia política y social de la escritora catalana está presente en dos poemas de este mismo libro; los dedicados a *Kosovo, 1999* y a *África*, en los que se duele del mundo. Y la denuncia de los medios está sugerida en la machacona insistencia con la que intentan hacer digestible y así banalizar el mal. El cuarto altavoz podría interpretarse como metalenguaje, además con un deje de ironía.

Si aceptamos la metáfora de los altavoces como una evocación del sedimento de la memoria, que permite entender la interpretación de un texto como una interlocución con aquellas voces sabias y emblemáticas para cada intérprete; soy consciente de que también en mi cabeza han resonado las voces de mis maestros: Baudelaire, en primer término; en lugar privilegiado Nietzsche, y sólo en cuchicheo Lacan y Hannah Arendt.

En las tres últimas líneas del texto, la voz poética parece querer huir de toda esa barahúnda de voces, para recuperar la inocencia y capacidad de olvido del niño; y nadar y nadar hacia la punta del Miracle, en su doble significación, la

primera simbólica y la segunda como playa realmente existente de su añorado y amable mar-azul de Tarragona.

En una síntesis apresurada de lo dicho con anterioridad, nos hemos ocupado de los temas-obsesiones que pueblan el paisaje interior de la poeta, traducido en *el pes de le seves paraules*. Estos temas son: la memoria, el tiempo, la muerte, la reflexión sobre la escritura, la interlocución con la palabra poética de la tradición y la ¿necesidad? de una cierta transcendencia terrena, aquí y ahora.

Para finalizar, deseo ofrecer una serie de poemas sobre el tema del amor, el tema eterno de la poesía de todos los tiempos, ya que arrastra la paradoja de que es inactual, pero siempre presente. Les dedica los siguientes poemas en sus dos primeros libros y lo trata en dos versiones: amor ideal y amor terreno.

Alforja III

*L' amor és conversar amb els déus
a l' ombrós paradís de móres i pomeres
on els barrancs et porten
les humides olors d' antigues llunes
- degotadís aïret de branques molles -
sense pols ni petjades
fora del temps, fora del temps.¹⁶*

Este poema está dedicado al amor ideal, en un tiempo mítico. “*fora del temps*”. Al comienzo podría parecer que la escena sucede en el Olimpo, en feliz conversación con los dioses; pero no es tal, ya que ni en Homero, ni Hesíodo, ni en los autores de tragedias hay descripciones de los paisajes donde habitan los dioses. Sin embargo, en este poema el escenario, que aparece como un lugar de ensoñación, esta descrito con una serie de detalles, que nos permite imaginar un huerto o jardín, “*amb pomes i pomeres*”, un lugar solitario, sin rastros humanos, “*sense petjades*”. En cuanto al título, *Alforja III*, podría aludir a las cosas que se guardan, para transportar de un lugar a otro, ¿los recuerdos, tal vez, a los que se recurre cuando hay necesidad de ellos?

¹⁶ *Els Ulls*, p. 41.

El poema siguiente está dedicado al amor puro o platónico. ¿El *altavoz* de Platón reverbera en estos versos? Creo que sí, ya que habla del amor a la *forma*, que es otra manera de traducir el término griego *eídos*, que habitualmente se traduce por *idea*.

Era la forma l'arc

*Si la forma perdura
perdura la imatge de saviesa;
i si decau, s'ensorra
la fingida nuesa d'aquell vers.
¿Era la forma l'arc
de la natura? ¹⁷*

En el *Banquete*, Platón describe un proceso ascendente del alma enamorada, que se conoce como la “escalericilla dialéctica”, ya que va subiendo tramos, comenzando por el amor a un cuerpo, para seguir amando a todos los bellos cuerpos, después a todas las bellas almas, hasta concluir en el amor a la idea pura: “ese eterno mar de la Belleza”. Ballester lo recrea, situándose en el final de la escalericilla, puesto que en el primer verso habla de la *forma*, que perdura, en referencia a la eternidad, que es una de las características de las *ideas*; pero sustituyendo la idea de belleza por la idea de *saviesa*. Pero, sigue diciendo, si esa forma no perdurase, sino que decae, desaparecería también la *fingida nuesa*, entendida como pureza-sabiduría-belleza “*d'aquell vers*”. Al final, se pregunta por la *forma* o idea de la naturaleza, con la metáfora del arco, la forma lineal más sencilla, que para los griegos era símbolo de belleza; así pues, se trata de una naturaleza idealizada, la que expresa en estos versos.

Ha cantado al amor, siguiendo el impulso hacia lo alto, al “más allá”, hacia las ideas platónicas y al amor puro, “*fora del temps*”. Pero ahora está guiada por el impulso contrario, hacia el “más acá”, hacia el amor terreno; y más abajo, hacia la zona oscura, en que el amor está vinculado inexorablemente con la muerte.

¹⁷ *Idem*, p. 49.

Ofreceré otros dos ejemplos de poemas amorosos, pero ahora se tratará de un amor concreto y terrenal, con un componente de perversión, en el sentido de entrega radical, de sumisión, que ella expresa con la tremenda expresión “*vora l’ amo*” .

*He perdut l’ esma i la dolça son
I la gana d’ asseure’ m a taula.
Sóc de fràgil salut
quan del amor es tracta,
i el cos se m’ esparvera tant
que perd el ritme dels costums
aprosos per la mida.
Tinc desig de jeure al teu costat
amb l’ aplom de l’ animal que expressa
l’ únic lloc possible vora l’ amo.*¹⁸

El siguiente poema es muy breve y expresa la radicalidad del amor-pasión, emparentado con la muerte

*Què té el cos de l’ amant
que sense ser el més bell
et venç
i et tomba?
Té la mort imminent,
la que voldria ara!*¹⁹

Hemos ido espigando en sus tres libros las metáforas y las ideas-fuerza (Kant) que nos han transportado a un tiempo de celebraciones y ofrendas, agradecimientos e identificaciones; hemos escuchado con ella el eco de sus altavoces internos, sus débitos literarios e interlocuciones. Y en la trayectoria, hemos disfrutado con esta plétora, pasada por el filtro lírico de sus experiencias vitales,

¹⁸ I M. p. 20.

¹⁹ *Ibidem*.

sentimentales e intelectuales. Mi deseo final, y el de todas vosotras (estoy segura de ello) es poder seguir acompañándola en un tiempo de creación futuro.

JULIA MANZANO

Barcelona, primavera, 2010