

A través de los nueve ensayos que componen *Leer poesía*, Alicia Genovese sitúa el lenguaje poético en el marco de la época, lo contrasta con otros discursos y construye eficaces vías de acceso para precisar sus rasgos característicos y los recursos para su confección.

En primer lugar, destaca el carácter "inactual" del discurso poético, su introspección radicalizada y la figura del Funes de Borges le permite poner en relieve la percepción como experiencia primordial y genuina que recupera la singularidad del mundo. En la forma del verso libre la autora acude a la figura de la ola, la masa sonora en la que el poeta se desliza para hacer y rehacer su estilo.

Luego se detiene en aquellos aspectos que componen la poesía (el yo poético, la subjetividad, el imaginario, el tono, lo opaco en el lenguaje poético) a los que se agregan lo leve y lo grave como líneas de fuerza dentro del poema. Para ello analiza versos de Amelia Biagioli y Susana Thénon específicamente y también de Héctor Viel Temperley, Alberto Girri y Juan L. Ortiz. Recrea las mutaciones del yo poético a partir de la obra de Ortiz, Juan Gelman y Olga Orozco, y la contraposición de dos figuras antitéticas como las de Enrique Molina y Leónidas Lamborghini le sirven para verificar diferentes articulaciones de la figura del sujeto.

Finalmente, se ocupa del imaginario original de Marosa di Giorgio, un sutil análisis de lo aleatorio y lo azaroso en la poesía de Hugo Padeletti y una reflexión comprometida sobre la poesía de las últimas generaciones.

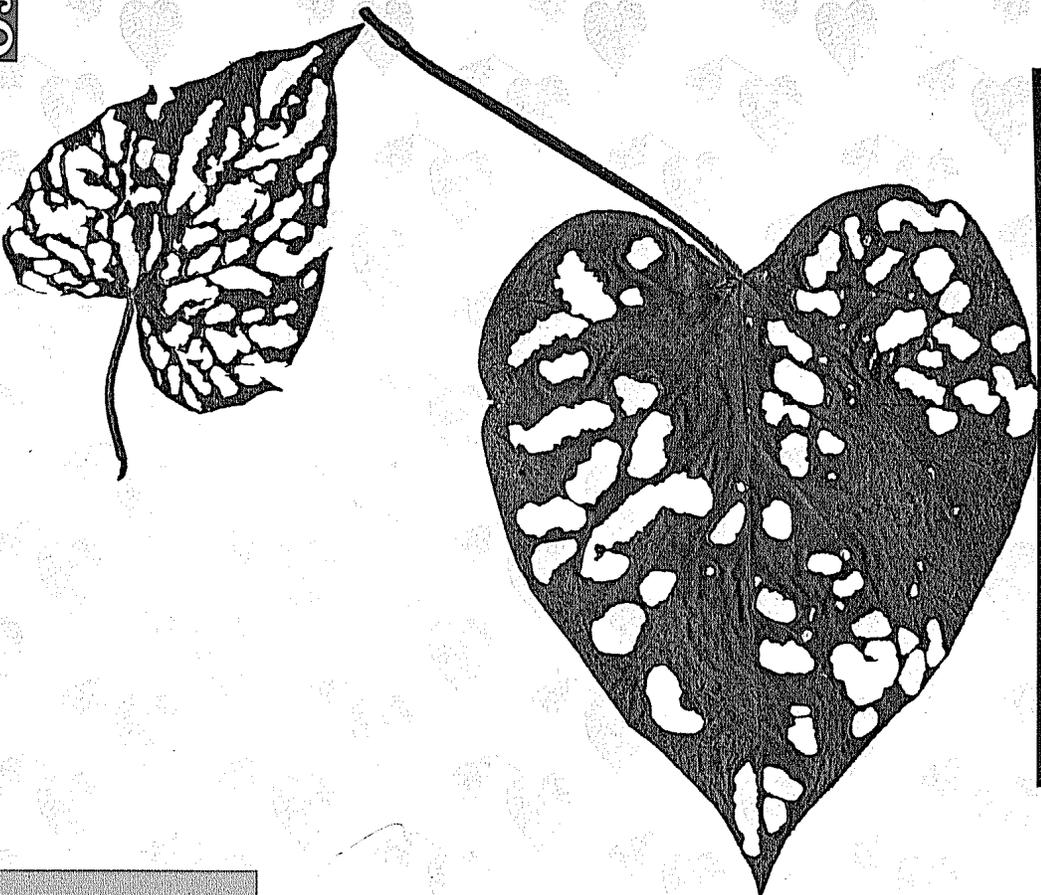
Con el aval de una obra poética que la sostiene como una de las voces más representativas de su generación, el de una larga práctica como formadora de poetas en sus talleres literarios y el de una sólida formación académica, Alicia Genovese compone un libro atractivo y estimulante, por fuera de hermetismos y jergas, que abre un espacio de diálogo con los lectores que buscan una aproximación teórica que permita leer y pensar la poesía.

Leer poesía

ALICIA GENOVESE

ALICIA GENOVESE

Leer poesía
Lo leve, lo grave, lo opaco



ISBN 978-950-557-875-7



9 789505 578757

ALICIA GENOVESE

LEER POESÍA

Lo leve, lo grave, lo opaco



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2011

Alicia Genovese

Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco. - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2011.

168 p. : 21x14 cm. - (Lengua y Estudios Literarios)

ISBN 978-950-557-875-7

I. Poesía Argentina. I. Título.

CDD A861

Índice

Preliminares	9
Primera parte. POESÍA Y MODERNIDAD	
I. Poesía y modernidad. La poesía como discurso "inactual" ..	15
II. Poesía y percepción. La utilidad de lo inútil	23
III. Surfear en el oleaje del verso libre	37
Segunda parte. LEER POESÍA	
IV. Lo leve, lo grave, lo opaco.	
Amelia Biagiotti, Susana Thenon, otras voces	47
V. Poesía, posición del yo y la visibilidad del shōji.	
Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco	77
VI. Poesía y subjetividad.	
Enrique Molina, Leonidas Lamborghini	97
VII. El imaginario del poema.	
Marosa di Giorgio	115
VIII. Lo accidental en el poema.	
Hugo Padaletti	127
IX. Marcas de graffiti en los suburbios.	
Poesía argentina de la posdictadura	143
Nota	165

Armado de tapa: Juan Pablo Fernández
Foto de solapa: Estrela Fares

D.R. © 2011, FONDO DE CULTURA ECONOMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-875-7

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Preliminares

ESTE LIBRO está compuesto por un conjunto de ensayos sobre poesía contemporánea que toman como referencia para su análisis, principalmente, autores argentinos o rioplatenses. No fue pensado con una argumentación central que pueda unificarlos, pero vistos en su recorrido mantienen un modo de leer poesía, que es también un modo de acercamiento al género. Buscan ubicar puertas de acceso al lenguaje poético, más allá de los textos y autores elegidos. Buscan pensar la poesía sobre el reconocimiento de la impronta, particular que cada poeta logra en sus poemas, pero asimismo, tratando de avistar anclajes, conceptos que puedan servir como puntos de apoyo para seguir leyendo otras producciones. En ellos, los textos y autores tomados no remiten solamente a sí mismos, sino que tratan de articularse en una reflexión más amplia sobre la poesía. *ejemplos de palabras*

En conjunto, estos ensayos aparecen atravesados por una tensión entre lo arcaico y lo moderno, que quizás ya sea recurrente cuando se habla de poesía, aunque a veces se enuncie dentro de una falsa opción entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y vanguardia, entre lo clásico y lo experimental. Esa tensión se hace muy presente en la primera parte del libro, donde se intenta situar a la poesía como discurso. Un discurso diferenciado frente a otros que circulan socialmente y que, a partir de una exigencia acendrada de transparencia y hasta de redundancia, entran en conflicto con el discurso poético. Frente a esos discursos, en uno de los ensayos surge la reivindicación de la figura borgiana de Funes, el memorioso, y de su poder de percepción, de su desmesura excedida de esos casilleros sistemáti-

cos en los que suele achatarsse la mirada, de manera ruinaria. Una reivindicación que se sostiene más allá de la crítica a su incapacidad de abstraer que se enlaza también con la crítica a su incapacidad de olvido. En una sociedad como la nuestra, en la que la necesidad de memoria confronta posturas políticas, su revalorización desde la referencia a la percepción poética que reclama lo abierto para construirse puede incidir con otro signo en esa tan fácil desautorización.

Los trabajos incluidos en la segunda parte, sobre todo, intentan precisar y toman posición sobre ciertos aspectos que habitualmente se tienen en cuenta para la lectura de poesía (el yo poético, la subjetividad, el imaginario, el tono, lo opaco en el lenguaje poético). Y a esos aspectos podrían agregarse otros: lo leve y lo grave, como líneas de fuerza dentro del texto poético, o lo accidental que remite al momento de enunciación del poema. Subyace en esta puntualización, el intento de reactualizar ciertos conceptos y también de proponer herramientas simples que faciliten el acercamiento a los poemas.

Hay en estos ensayos momentos reactivos, que parecen esgrimir una defensa del género, como si seguir escribiendo hubiese significado enfrentar ciertas afirmaciones arbitrarias respecto de la poesía. Otros, son más calmos, mantienen su cercanía con el tono de la transmisión en los tramos expositivos de una clase o el de la réplica frente a una pregunta interesada que obliga a una nueva articulación. Además de intentar cierta objetividad, como en esas situaciones, también ha quedado puesta en juego aquí, una relación comprometida con lo leído, el *affectus* que genera un texto cuando ha logrado conectarnos como lectores en su círculo de deslumbramiento, que es su círculo mágico.

Sin pretensión de exhaustividad en la ejemplificación con poemas y autores, he tomado pasajes o textos que, por su densidad, por su carga de materia poética y lenguaje, me permiten cargar la pluma y estirar la tinta como en el trazo de una pintura china hecha de un solo aliento. Pocos ejemplos, pero que pudiesen dar perspectiva de la singularidad de una obra y ser suficientes para el desarrollo de algunas ideas. He tomado

conceptos de diversas fuentes, no sólo y estrictamente de la teoría literaria, intentando una dinámica de marco teórico abierto, que pueda ser usada para leer y pensar la poesía. En esa lectura se incorpora también la poesía como hacer, como proceso subjetivo de elecciones, como producción de una escritura, además de pensarla como producto acabado de ese hacer. He tratado de ser explícita, entiendo que hay demasiados lectores o potenciales lectores intimidados por el género, y el proyecto, en todo caso, sería dialogar con ese potencial lector.

PRIMERA PARTE POESÍA Y MODERNIDAD

Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar: ¿Y dónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, a la pinche modernidad.

ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*.

Los posmodernos tienen razón acerca de la dispersión –toda reunión contemporánea es politemporal–, pero se equivocan al conservar el marco y crear todavía en la exigencia de novedad continua que reivindicaba el modernismo.

BRUNO LAITOUR, *Nunca fuimos modernos*.

I. Poesía y modernidad. La poesía como discurso "inactual"

Language poetry

DESCOLOCADA FRENTE a las exigencias de la comunicación inmediata donde el lenguaje es instrumento para algo que sucede fuera, la lengua poética, la poesía misma, adquiere apariencia de distracción, de ineffectividad. Despreocupada de las preguntas básicas, pero obvias como preguntas, a las que responden los mensajes transmisores de información, la poesía enmudece, apenas responde. Frente a la eficiencia y a la locuacidad de otros lenguajes, la poesía es un *zapping* hacia otro canal, un corte de ruta frente a una economía comunicacional que exige ciertas reglas de exposición, una *dispositivo* fuera de cuya retórica acosa el fantasma del exilio. Pienso en el qué, el cómo, el dónde, el cuándo y el por qué que exige la noticia periodística para cumplir con el mandato de objetividad; pienso en el formalismo de la jurisprudencia como código saturado de redundancia.

Dice Jean-François Lyotard que la cultura posmoderna tiene a "una ideología de la transparencia comunicacional" y agrega, en relación con la circulación de los saberes: "La sociedad no existe y no progresa más que si los mensajes que circulan son ricos en informaciones y fáciles de decodificar" (p. 18). "Es sobre todo ese facilismo de la decodificación lo que asegura el mantenimiento de la fluidez de los circuitos dentro de la modernidad líquida, tal como la define Zygmunt Bauman. Pero la escritura poética se elabora fuera de esa ilusión de transparencia

* A lo largo del libro los números de página entre paréntesis remiten a las obras que se encuentran citadas al final de cada capítulo. [N. del E.]

cia y fuera también de esa transmisión exacerbada o sobrecargada de datos que pueden generar la ilusión de la captación, la ilusión del conocimiento.

Escribir poesía es negar el lenguaje como maquinaria que se coloca en piloto automático e impide acercarse a la compleja singularidad que plantea la experiencia con lo real. El lugar común, la metáfora congelada por el uso, el formato estrictamente codificado producen un borramiento de lo singular que tiende a tranquilizar la percepción en una secuencia repetitiva. La poesía desecha, o trabaja como inversión irónica, aquello que actúa normativizando la realidad dentro de casilleros donde el mundo es apenas algo más que lo de siempre. Lo poético exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales en la comunicación. José Ángel Valente menciona el "descondicionamiento radical de la palabra" como "la vía única que en la escritura lleva a lo poético" y donde se dejan de lado "los condicionamientos del lenguaje de la comunicación" (p. 15). En ese sentido, Umberto Eco, al hacer referencia a la redundancia dentro de los mensajes comunicacionales, reconoce que en ellos la previsibilidad los vuelve triviales.¹ Sólo la originalidad provocada por lo imprevisible constituye dentro del mensaje poético un aumento de "información". Su medida positiva, señala Eco, estaría ligada a un "desorden" a una cierta "entropía", la de lo imprevisible (p. 150).

Lo imprevisible, la entropía, se lee inmediatamente, por ejemplo, en el poema VI de *Trilce*. Dice César Vallejo:

El traje que vestí mañana,
no lo ha lavado ni lavandera:
lo lavaba en sus venas orlinas,
en el chorro de su corazón. (p. 88)

¹ Al tratar de precisar la redundancia, Umberto Eco dice que "el orden que regula la comprensibilidad de un mensaje fundamentalmente también su absorción de previsibilidad, en otras palabras, su trivialidad" (p. 146).

Se ha visto en este uso de los tiempos verbales una influencia de las lenguas indígenas de Perú, que es el que produce un desacomodamiento, un afuera del uso habitual del español, en el cual no es aceptado el pasado de "vestí" al lado del adverbio "mañana", indicador de futuro. Dentro del sentido que crea el poema de Vallejo, el tiempo real queda abolido; se convierte en un tiempo donde el suceso recordado -el tiempo en que su lavandera Orilia lavaba su traje- se repetirá como ausencia en el futuro. Su añoranza de hoy también ocurrirá mañana, y el tiempo "real", cronológico, se vacía de cambios. Vallejo mezcla los señalamientos temporales y el sentido se abre paso a través de la incongruencia sintáctica respecto de la normativa en lengua española, a través del desorden. El ayer puntual del "vestí" queda suspendido con el "mañana" en un tiempo eterno, el de quien ahora.

Enfrentar, como constantemente hace el poema, los condicionamientos que impone el lenguaje, desordenarlo de manera imprevisible con un habla mezclada, como hace Vallejo, implica en parte negarlo. La poesía en su práctica, en su hacer desplazado, recupera el silencio, como si fuese un grado cero de lo dicho, y, a la vez, ese silencio necesita el regreso a un grado cero de la normatividad lingüística. Un vacío creado para encontrar el propio ritmo, la propia sintaxis, la puntuación dentro de la cual respirar y el tono, esa cámara de resonancia de la subjetividad. En ese silencio, en esa introspección radicalizada, en esa mudéz, la inactualidad del discurso poético frente a los otros discursos. Frente a la valoración social de la elocuencia, la poesía acepta la mudéz.

Sin necesidad de un desacomodamiento gramatical tan marcado como en Vallejo, la poesía produce desplazamientos incluso en los textos aparentemente más sencillos, centrados en una imagen pegada a lo sensorial, por ejemplo. Dice Matsuo Bashō en un haiku, ese tipo de composición tradicional japonesa que por su manera de acercamiento a las cosas, al mundo de esas cosas, ha ejercido y sigue aún ejerciendo una influencia inusitada en la poesía moderna:

Etc.

¡Que van a morir!
Nada descubre
El canto de las cigarras. (p. 43)²

Bashō contrasta el canto de las cigarras y su destino en tres versos. La mirada sobre el mundo, un mundo animal aquí, devuelve en el espejo, aunque de un modo oblicuo, una realidad humana. En el valor otorgado a lo mínimo como punto de observación que ampliado rebota en otras realidades y otras situaciones, así como en la mudéz que se despoja de detalles y produce una composición tan escueta, puede leerse uno de los sentidos de este poema.

Dice Yosa Buson en otro haiku:

Oigo la nieve
rompiendo los bambúes.
La noche, negra. (p. 66)³

En la breve estructura del haiku, Buson traza un intenso contraste entre la nieve y la noche, entre lo blanco y lo negro. Crea una correspondencia interna entre la fuerza natural con su vitalismo ciego y una actitud subjetiva contenida frente a aquello que esa fuerza destruye. Ambos poemas, por su concentración extrema, exigen al lector detenimiento; requieren un tipo de lectura que expanda cada palabra y le dé la textura de objeto. Le dé la cualidad que en la composición tiene. Ambos poemas vuelven al lector hacia la breve sombra de sus palabras, lo empujan hacia su silencio.

La poesía insistentemente se sitúa en el descontrol que generan los discursos transparentes, más allá de esa prolijidad que bo-

²-Tres maestros del haiku: Bashō, Buson, Issa, introducción, notas y traducción de Osvaldo Svanascini, Buenos Aires, Torres Agüero, 1976. En otra versión, la de Antonio Cabezas, el mismo poema se traduce así: Sin un presagio/ de su muerte inminente/ chirrió de chicharras.

³ *Haikus inmortales*, selección, traducción y prólogo de Antonio Cabezas, Madrid, Hipertón, 1994.

tra lo ilegible; se sitúa en todo lo que esos discursos dejan fuera y que persiste como lo no dicho, como un silencio que es tachadura de sentido más que ausencia. En esa tachadura, la llaga sobre la que insiste el poema. Frente a la cohesión asociativa que es exigencia de los discursos transparentes, la poesía quiebra y yuxtaponer, deja hablar al espacio en blanco. Frente al horror vacui de la explicación y la justificación, la poesía utiliza la elisión, deja que los sentidos se armen con el gesto silencioso de las palabras obviadas. El poema no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa. Al poema no le importa sumergirse en el contrasentido, lo deja vivir dentro de su densidad, dentro de sus anttesis y paradojas. El poema tiende a relativizar o abolir el tiempo real, el tiempo histórico; valoriza más el presente de su enunciación. En ese presente se establece una nueva relación sujeto-objeto, sucede el lenguaje, la posibilidad de decir, de ver y de construir en parte la realidad. En la brevedad del poema, el sentido literal se abre, en su simbolización, hacia ese otro o esos otros sentidos que lo rondan en su espacio fantasmático. El enunciado del poema construye así su diferencia frente a los enunciados del mundo de la instrumentalidad comunicativa unidireccional. *La palabra como un*

El discurso poético a través de esa mirada, muchas veces sobre los mismos objetos, sobre los mismos temas, pero siempre tratando de alejarse de preconceptos, posee un enorme poder de negación de lo convencional. Algo que ha sido tomado y profundizado por las vanguardias. Pero el discurso poético no se conforma con ser sólo negatividad y ruptura. En su afirmación verbal y discursiva, la poesía posibilita un posicionamiento del yo, de la subjetividad, restablece relaciones perdidas entre subjetividad y objetividad, reacomoda el mundo con una percepción reactualizada. La palabra poética, por más radical que sea el descondicionamiento del lenguaje que su autor persiga, no deja de ser comunicante; una comunicación que es resonancia de la lengua instrumentalizada (objetiva) y también, o sobre todo, eco de un ensimismamiento, de un diálogo interno, de un exilio. El arrastre subjetivo del poema, que nada tiene que ver con el uso de una primera persona gramatical o una tercera, ni

está reñido con su búsqueda de objetividad, es aquello que el lector diferencia y que marca sus preferencias por uno u otro autor, por uno u otro texto; ese arrastre subjetivo es la resonancia que en la lectura, cuando se produce un encuentro o una empatía, quien lee recibe como deslumbramiento.

Al establecerse una relación entre poesía y modernidad, aparecen por lo menos dos aspectos problemáticos. El primero se centra en esa descolocación, en esa inactualidad del lenguaje poético, frente a una exigencia social de legibilidad y transparencia que tiende a hegemonizar y estandarizar la comunicación humana. La otra problemática se relaciona no sólo con el lenguaje poético, sino con una imprecisa y aletargada concepción de la lírica, identificada con una sentimentalidad confesional carente de sutileza y de conceptualidad.

Un libro de Martine Broda de fines de los años noventa observa el "violento rechazo del lirismo que ha caracterizado en parte a la modernidad" (p. 15). Dentro de la modernidad re-la doxa crítica que banalizó la lírica en una larga tradición reduccionista y que la circunscribe peyorativa o admirativamente a la expresión de los sentimientos del poeta. Según Broda, en medio de un pensamiento crítico que decretaba la muerte del sujeto y su correlato, la muerte del autor, la vanguardia literaria lanzaba "un verdadero terror contra el lirismo como género subjetivo". Broda vuelve entonces a centrar la discusión sobre la lírica ubicando lo que considera su cuestión fundamental: el deseo. El deseo, dice, "a través del cual accede el sujeto a su carencia de ser fundamental" (p. 27).

Aquella doxa crítica instaló, no sólo en Francia, la sospecha sobre la emoción. Sospecha que ha incurrido en la sobrevaloración de una poesía agotada de negatividad y de parodia, y habría que agregar también, situando una realidad más estrictamente local, la sobrevaloración del *dictum* epocal de un objetivismo que, bajo una legítima defensa de la sobriedad en la emoción, a veces ata un chaleco de fuerza sobre cualquier manifestación subjetiva. Como si la propia selección del campo observado, la propia elección de objetos (dentro de una realidad tan diversa)

no fuera en sí misma indicio y presencia identificatoria de una subjetividad. Como si la relación sujeto-objeto pudiese ser simplificada. El cinismo, la ironía, la parodia, la impersonalidad han actuado como factores presionantes y renovadores de la lírica. Así, el neobarroco y la marginalidad "sucia" de los años noventa reaccionaron contra un lenguaje poético tradicional, contra un sujeto poético estable y artificioso, contra una idea quizás agotada de lo lírico. Colocar nuevamente en el centro de la lírica el deseo, como hace Broda, es también colocar su enigma y a través de él la carencia, la pérdida, la necesidad, aquello que persiste apagado en un mundo de gestos pragmáticos.

Algo de todo esto, sumado a muchos otros datos de política cultural y dinámica de los mercados, hace que la poesía, por más que reciba formales elogios y respeto, no pueda más que esporádicamente acceder a los medios masivos o construir una presencia menos discontinua dentro de un proyecto editorial de mercado. Por más que lo logre, hay algo radicalmente inactual en su discurso que la lleva a tener que hacerse y proyectarse en un margen, a contrapelo de los otros discursos o de lo que ellos tienen de saturación reiterativa, de redundancia, de trivialidad que achata la percepción. El de la poesía es un margen que existe como discurso la economía de lo mismo. En ese margen crítico ha estado y está su posibilidad de resistencia; en ese margen inactual, su posibilidad de fiesta y de goce.

Obras citadas

- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BRODA, Martine (2006), *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*, Buenos Aires, Losada.
- Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo.
- CABEZAS, Antonio (selección, traducción y prólogo) (1994), *Jaiatus inmortales*, Madrid, Hipertón.

- LYOTARD, Jean-François (1998), *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- SVANASCINI, Osvaldo (Introducción, notas y traducción) (1976), *Tres maestros del haikai: Bashō, Buson, Issa*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- VALENTE, José Ángel (1982), *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus.
- VALLEJO, César (1966), *Obra poética*, Lima, Ediciones Perú.

II. Poesía y percepción. La utilidad de lo inútil

Lo cotidiano que se desfamilariza, un instante ínfimo que se privilegia, una escena que se vuelve a mirar desde otro lugar y se resignifica, un detalle que se enfoca para decir y adquiere ambigüedad, espesor u otra dimensión. Con actos perceptivos de este tipo se teje la escritura de poesía, más allá de las diferencias que pone de manifiesto, en ese hacer, cada autor o cada poética: cierta poesía puede permanecer pegada al mundo de los objetos, casi sin adjetivación, generalmente un reaseguro contra la sentimentalidad o la sentenciosidad; otro tipo de poesía puede superponer un plano imaginario o un discurrir reflexivo como una necesidad de transpolar lo observado a otro contexto, incluso al revés, partir de una imagen fantástica u onírica, donde los referentes del mundo material se distorsionan y aparecen apenas identificables. En cualquier caso, el hacer poético, la escritura misma, va enhebrando como cristales más o menos reconocibles, dentro de su composición, actos perceptivos que remiten a una subjetividad. En sus múltiples y posibles escenas de escritura, la poesía resiste el achatamiento de la percepción, la ruina de verlo mismo, y propone nuevos enfoques, nuevas versiones de lo real activadas por la carga o la descarga subjetiva de quien escribe. La resistencia del poema a un tipo de descripción, que más que ver, escuchar o tocar parece repetir algo que ya fue escrito, es también la reacción frente a un tipo de percepción automatizada que se reproduce sin el sentido crítico de la propia experiencia, un tipo de percepción alisada y planchada, en la línea de producción fordista.

La resistencia a esa percepción premoldada puede resultar "inútil" para una modernidad que precisa más el fluir hiperractivo, la transparencia comunicacional y un reduccionismo transmisor de mensajes. Pero la consideración sobre aquello que es inútil o útil es relativa. En un diálogo de Chuang-Tzu, traducido por Octavio Paz, le objetaban al maestro chino que sus enseñanzas no tuviesen ningún valor práctico. A lo que Chuang-Tzu respondía: "Sólo los que conocen el valor de lo inútil pueden hablar de lo que es útil. La tierra sobre la que marchamos es inmensa, pero esa inmensidad no tiene un valor práctico" (p. 25).

Al analizar una cierta degradación de "la experiencia" en el mundo moderno y contrastarla luego con el detenimiento en el lenguaje que exige la poesía, Terry Eagleton decía: "En un mundo de percepciones huidizas y eventos consumibles instantáneamente, nada permanece lo suficiente como para dejar que se asienten esas huellas profundas de la memoria de las que depende la experiencia genuina" (p. 17). En este sentido, en lo que se refiere a la permanencia de lo experimentado en la memoria, podría reconsiderarse el gesto de "Funes, el memorioso". Nada más opuesto a aquel achataamiento, a ese alisado de la percepción, que la memoria de Funes, aunque muchas veces haya sido considerada inútil. El personaje de Borges recuerda cada detalle de un objeto con una minuciosidad extrema, diferencia cada momento en el que esa percepción se produce y ubica cada objeto en su máxima individualidad. "Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado." Lo mismo ocurría "con las abortascadas crines de un potro, con la punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio" (p. 489). La percepción de Funes puede ser vista como la percepción poética en su *work in progress*.

Umberto Eco, en muchas ocasiones, ha comparado a Funes con Internet. Dice en un artículo: "Hoy día Internet es como Funes, como una totalidad de contenido, no filtrada ni organiza-

da". En esa comparación, el personaje de Borges se lleva la peor parte: "Funes es un idiota completo, un hombre inmobilizado por su incapacidad de seleccionar y descartar". Sin embargo, aunque la argumentación contra Internet sea inobjetable, el mundo de la información, de los contenidos mediatizados por el lenguaje, por sus canales de transmisión y sus soportes mediáticos, al que hace referencia Eco, no es el mismo que el mundo de la percepción directa de Funes, un mundo material en el que se halla inmerso. En ese mundo todo es verdadero y, en todo caso, lo que se pone en cuestión es por qué una hoja a las seis de la tarde y la misma hoja a las doce de la noche tienen que ser subsumidas en la misma hoja. Esa diversidad que en el plano del arte tantas veces se remarca para ampliar la mirada del concepto. Con la misma lógica se podría objetar que Monet haya pintado tantas veces la misma fachada de la catedral de Rouen y que no haya podido descartar y seleccionar la mejor de esas pinturas, o bien que uno de los personajes de Paul Auster en *Smoke* saque todos los días una foto de la misma esquina donde se encuentra la tabaquería y las colecciona en un álbum o que Stevens haya propuesto en un poema trece maneras de mirar a un mirlo.

La visión de Funes sobre las cosas, en su exceso, tiende a abrirlas y a expandirlas en su singularidad, nada más lejos de encasillarlas; su presente puede ser intolerable en su riqueza y detenimiento. Hacia el final del cuento, el propio Borges, a través del narrador, le reprocha a Funes su incapacidad para olvidar diferencias y generalizar. Este desdén final del narrador, que sólo mal ocultaba la atracción de Borges por su personaje, sumado al de ciertos críticos que le han reprochado a Funes su incapacidad para pensar, no consigue, sin embargo, opacar el asombro que produce su registro: esa mirada que es la más radicalmente opuesta a la de quien percibe la realidad anestesiado, a la de quien mira sin ver, oye sin oír o bien se dispersa y olvida inmediatamente lo percibido para colocarlo en un casillero dentro de un sistema. En cuanto a su incapacidad para el olvido, habría que considerar que no siempre el olvido es sa-

ludable, sobre todo si se concibe en términos de rápido des-
carte y tábula rasa, algo que podría analizarse desde muchas
perspectivas, tanto en términos psicológicos, en relación con
situaciones traumáticas que se niegan, o en términos políticos,
donde la historia reciente en Argentina y el cuestionamiento al
olvido por parte de las organizaciones de defensa de los dere-
chos humanos pueden servir de ejemplo. También podría ana-
lizarse en términos filosóficos: bastaría mencionar los trabajos
sobre tiempo y memoria de Henri Bergson o, más reciente-
mente, de Paolo Virno.

Como la de Funes, la percepción poética tiende a detenerse
más en los detalles, en el fragmento; percibe con una sensoriali-
dad directa, como si acercase un *zoom* constante sobre el mun-
do. El pensamiento abstracto, en cambio, aleja los objetos, sue-
le tranquilizarse al permanecer dentro de límites que le permiten
actuar pragmática y utilitariamente. La memoria de Funes es tan
amplia como la acumulación vivencial; es, como en otro cuento
de Borges, un mapa tan detallado y preciso que resulta igualable
en su extensión al propio territorio que el mapa intenta graficar.¹
Se podrá reprochar que ese mapa no sirve para orientarse en una
autopista, y es cierto. Su utilidad es más bien la de recordar que
los mapas son abstracciones y no la realidad, que permiten ver
en cierta escala e invisibilizan en otra. El mapa de Borges plan-
tea la imposibilidad de selección y jerarquización del espacio fi-
sico, la imposibilidad de un esquema riguroso que, *sin périda*,
pueda crear una geografía; en ese mapa, todos los lugares son
igualmente importantes. Acaso sea este tipo de infinitud la que
necesita la poesía para crearse.

La memoria de Funes quizá carezca de lo que Ezra Pound
definía como *logopeia*: esa danza del intelecto entre las imáge-
nes, esas asociaciones intelectuales que permiten sintetizar y
aglutinar experiencias o, en otras palabras, conceptualizar.² Pero

¹ El texto se titula "Del rigor en la ciencia", incluido en *El hacedor* (1974: 847).

² Ezra Pound, en un ensayo de 1927, "How to Read", diferenciaba tres
procedimientos que cargaban de energía la lengua poética: *logopeia*, *fanopeia*

la sobreabundancia de su memoria, esa desmesura, es lo que a
través de la ficción consigue perturbar. Su memoria es lo con-
trario de todo aquello en lo que nuestra cultura nos ejercita: la
especulación, la generalización, la abstracción; operaciones que
pueden conducir también a una reproducción mecánica de lo
percibido, a un olvido del mundo físico. "Pensar es", ya lo dice
el narrador de Borges, "olvidar diferencias"; y el mundo mate-
rial, en cambio, es la diversidad y la constante diferencia en la
percepción actualizada. Funes abre una herida en la transmisión
del conocimiento, que es más profunda a medida que avanza la
modernidad y los mapas se hacen más abstractos y todo se des-
conecta de los matices de la presencia y del cuerpo. Sin embar-
go, sin renunciar a la proyección abstracta, a la reflexión, a la *lo-
gopeia*, la memoria de Funes (o la percepción poética) podrían
terciar, quizás, en esa herida. En su experiencia límite, Funes
podría acercarse a la poesía de Francis Ponge e incluso a la de
William Carlos Williams cuando pedía "no ideas sino en las co-
sas". Ambos poetas, con escrituras diferentes, coinciden en el
enfoque poético del objeto individual, omnipresente, que con-
forma la carnadura de los textos: es como si el poema sucedie-
ra con los objetos y el lector tuviese que rehacer la experiencia
de su percepción.

Diferenciado de esa presión del objeto, pero en el mismo
sentido en que Funes sigue acumulando lo múltiple o aquello
que el sentido práctico suele a veces tornar innecesario, puede
leerse este fragmento de Edgar Bayley:

otros saben olvidar los hechos innecesarios
y levantan su pulgar han olvidado
tú has de volver no importa tu fracaso
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada (p. 39)

y *melopeia*. La *fanopeia*, relacionada con las imágenes visuales, la *melopeia*,
con los sonidos y la melodía que construyen las palabras; y la *logopeia*, con la
conceptualidad.

Lo inmenso y lo olvidado pueden no ser útiles desde una perspectiva demasiado pragmática. El discurso poético con su detenimiento en la captación, con su necesidad de enunciar siguiendo una pulsión que no se detiene fácilmente en los límites de la utilidad inmediata, tiende a ampliar la mirada, a abrir el mundo con la percepción olvidada. Volviendo de algún modo a Chuang-tzu, sería apresurado decir que ese detenimiento es inútil.

La percepción originaria

La figura de Funes puede verse como el resabio moderno de una percepción primitiva que ha perdido la necesidad de los actos para la sobrevivencia, pero aún permanece apegada a la singularidad de las cosas, aún busca a través de la percepción una experiencia genuina.

En el mundo primitivo, la poesía aparece como canto que acompaña una necesidad de sobrevivencia, de subsistencia a través de la procura o del relativo dominio de los objetos. El avistaje de la presa entre los pueblos cazadores, la fertilidad de la tierra y el cuidado de los cultivos, en los pueblos agrícolas. En la poesía primitiva, la descripción del mundo natural suele transformarse en diálogo con un espacio sagrado. En ese diálogo se vuelcan las reacciones y los sentimientos más primarios e institutivos: el miedo o la alegría, por ejemplo. El animal en la cacería, el trueno que traerá la lluvia, la tierra en la época de siembra provocan, en el diálogo primitivo con lo natural, distintas reacciones afectivizadas, que se manifiestan en los poemas. La celebración o el pedido, por ejemplo.

Un antiguo canto de los pigmeos en África ubica una escena de cacería. Se describe el bosque, donde la presencia presentada de la presa, que es un elefante, va transformando todo aquello que nombra, va conectando todos los elementos en una tensión emocional en la que se potencian miedo y deseo. El poema por momentos convoca a conjurar el temor ante el peligro ("¡Cazador de elefantes, toma tu arco! ¡Cazador de elefan-

tes, toma tu arco!") y en ese movimiento que busca contener el miedo y templanse ante el riesgo, el poema se convierte en celebración anticipada de aquello que saciará el hambre y traerá gozo: "la carne que camina como una loma, / la carne que alegra el corazón / la carne que se va a asar en el fuego / la carne en la que se entierran los dientes / la rica carne roja". Éste es el poema completo, con su demora en los detalles, donde pueden observarse mejor esas tensiones:

EL ELEFANTE

En el bosque lloroso, bajo el viento de la tarde,
la noche, toda negra, se ha acostado contenta.
En el cielo las estrellas han huido temblando,
luciérnagas que brillan vagamente y se apagan;
arriba la luna está oscura, su luz blanca apagada.
Los espíritus andan dando vueltas.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!

El árbol duerme en el bosque medroso, las hojas están muertas,
los monos han cerrado los ojos, colgados de las ramas
allá arriba.
Los antilopes se deslizan con pasos silenciosos,
comen la hierba fresca, aguzan atentamente los oídos,
levantan la cabeza y escuchan asustados.
La cigarra se calla, detiene su canto rechinante.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!

En el bosque azotado por la gran lluvia,
papá elefante camina pesadamente, *baou, baou*,
sin cuidado y sin miedo, seguro de su fuerza,
papá elefante a quien nadie puede vencer;
entre los árboles quebrados se para, y sigue otra vez.
Come, ruge, bota los palos y busca a su hembra.

Papá elefante, se te oyó desde lejos.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!

En el bosque donde nadie pasa sino tú,
cazador, ten valor, salta y camina,
allí tienes carne, el gran trozo de carne,
la carne que camina como una loma,
la carne que alegra el corazón,
la carne que se va a asar en el fuego,
la carne en la que se entierran los dientes,
la rica carne roja y la sangre que se bebe humeante.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco! (pp. 142 y 143)³

Así como en este poema el miedo ante el peligro domina toda la enunciación, un canto de los indios navajos celebra la llegada de la lluvia en un mundo animizado. La llegada del trueno se percibe a través de la creación de una metáfora: el trueno como voz que embellece la tierra.

¡La voz que embellece la tierra!
La voz de arriba,
la voz del trueno,
entre las nubes negras,
está sonando y sonando. (p. 123)

En la poesía primitiva, los poemas, así como el imaginario que reproducen y del que se nutren, se han transmitido por tradición oral. Los poemas suelen ser anónimos, suelen registrar muchas variantes, y a ellas se les añaden las traducciones de lenguas a las que es difícil acceder, que han quedado circunscriptas a pequeñas comunidades. El anonimato y la repetición en boca de diferentes intérpretes son aspectos que a simple vista separan

³ Este poema y el siguiente han sido recopilados por Ernesto Cardenal.

esta producción primitiva de la poesía moderna. Sin embargo, hay mucha poesía de autor que hace el camino inverso: se convierte en anónima por obra de unos versos que alguien trasmite, otro repite, y así sucesivamente, hasta borronear o incluso borrar el nombre del poeta. La poesía anónima, al perder la marca de autor, muestra más claramente una "fuerza emotiva impersonal", que es la que está ligada a una capacidad de percepción compartida por una comunidad que puede ampliarse en su conexión con lo más primario de los seres humanos hasta incluir a toda la especie. De esa fuerza impersonal hablan los filósofos italianos más recientes, sobre todo Paolo Virno retomando al filósofo francés Gilbert Simondon. Además de la importancia que otorga al lenguaje en los procesos de individuación, Simondon dice que, a través de la emoción, el sujeto se conecta con aspectos preindividuales, con un fondo biológico compartido por la especie. "La coexistencia de lo preindividual y de lo individual en el seno del sujeto está mediado por los afectos; emociones y pasiones señalan la integración provisional de los dos aspectos". En un proceso de individuación, así como en un proceso de culturalización, va quedando sumergida esa percepción originaria que aparece claramente en la poesía primitiva.

En un sentido relacionable, Giorgio Agamben trabaja la cesura, la disyunción entre lo humano y lo animal en la sociedad actual. Expone la idea de lo abierto, que a su vez retoma la "Elegía octava" de Rilke, en la que el animal ve lo abierto "con todos los ojos", mientras el ser humano tiene los ojos "como invertidos" y puestos "como trampas". Para Rilke, el animal se mueve en lo abierto, "en ninguna parte sin no". Pero tanto Agamben como Heidegger, a quien cita en este punto, entienden que sólo el ser humano es capaz de ver lo abierto. El animal jamás ve lo abierto porque no puede develarlo ni referirlo. Agamben propone así un retorno a la vida biológica como "una tarea política" de los seres humanos (p. 141). Tanto Agamben como Rilke se sitúan en el interrogante de la separación entre lo humano y lo animal y elaboran una respuesta; uno, desde la filosofía y el otro, desde la poesía. Uno abre su reflexión a un acto pragmá-

tico, a una tarea social de alcance explícitamente político que comparte con otros filósofos como Foucault, a través de la idea de biopolítica. El otro, que es un yo poético, queda más cerrado, por así decirlo, en una cierta perturbación por lo pensado, en un cierto "aturdimiento" más pegado a lo instintivo.

Ese sujeto pegado a la experiencia, a la percepción necesitada de sobrevivencia en el mundo natural que aparece en la poesía primitiva, ese sujeto cerrado en la perturbación por lo pensado y observado, presionado por un aturdimiento instintivo, más cerca de lo oscuro e indiferenciado que de la claridad de la ilustración, es un sujeto que retorna como sustrato en mucha de la poesía contemporánea. Es observable incluso dentro del despliegue de las múltiples subjetividades y experiencias sobre el mundo, en las diversas construcciones de un yo poético en cada obra, en cada libro, en cada época. Pero ligada a la percepción, la poesía se halla unida a una fuerza emotiva impersonal que es su posibilidad de ser compartida, en medio del inabarcable flujo de información constituido por la diversidad cultural globalizada. En medio de la tecnología virtual que aparece como nueva mediación de la experiencia y nueva productora de imaginarios. Incluso en medio de la especulación y de la experimentación científica que a grandes zancadas transforma no sólo lo natural, sino también el mundo y el modelo de mundo que ella misma contribuye a construir y que constantemente se transforma.

Las relaciones entre objetividad y subjetividad que plantea el discurso poético pueden valorarse de otro modo teniendo en cuenta el paso de la modernidad en el discurso filosófico (Nietzsche sería una referencia ineludible), pero se hace muy notorio en el discurso científico, tradicionalmente considerado el reino de la objetividad, de la prueba y el error. La época contemporánea ha puesto en duda al sujeto neutral de la ciencia, ha desconfiado de su objetividad con principios de incertidumbre, con la evidencia de que cualquier observador proyecta perturbaciones sobre el campo observado y su sola presencia ya las implica. Una afirmación que dicha hoy parece de la prehistoria del mundo moderno, pero que continúa vigente en el socava-

miento que ejerce sobre la supuesta objetividad absoluta otorgada, en otro siglo, al discurso científico.

En un libro de divulgación, titulado *Física para poetas*, Robert March, un físico que enseñó su especialidad a estudiantes de ciencias sociales en Wisconsin, dice: "En cualquier campo la facultad de crear tiene una dimensión emocional" (p. 12) y agrega: "El creador de una idea científica abstracta pone en ella tanto de su personalidad como cualquier artista" (p. 13). Así March concluye que la ciencia no es tan ingenuamente empírica como muchas veces se la intenta presentar. Esta afirmación de March corrobora la existencia de un puente entre poesía y ciencia (que es también un puente entre arte y ciencia) al no descartar la dimensión emocional como una perturbación menor de la cual no hacerse cargo o considerarla innecesaria y prescindible.

El discurso poético se mueve como pez en el agua en ese socavamiento de los discursos estructurados y cerrados, obligados a prescindir de demasiadas cosas en su búsqueda estricta de objetividad. No deja de ser tranquilizador que frente a ellos también reaccione el discurso científico con la inclusión de lo singular, lo poco predecible del azar y las catástrofes en la teoría del caos. Al plantear una nueva alianza de la ciencia en la exploración de la naturaleza, Prigogine decía que "no son ya las situaciones estables y las permanencias lo que más nos interesa sino las evoluciones, las crisis y las inestabilidades" (p. 35).

El discurso poético ha seguido desde siempre las singularidades en su captación del mundo físico. Cuando Prigogine afirma que el conocimiento científico "puede también descubrirse hoy en día como una 'escucha poética' de la naturaleza" (p. 325), suscribe nuevamente el acta de defunción de un mundo estático, mecánico, newtoniano, y lo deja abierto. En esa apertura, en ese tambaleo del pensamiento, el discurso poético ha podido desde siempre engarzar, hacer confluir, llevar y traer, relacionar dos mundos que tendían a separarse en dos campos opuestos: lo objetivo y lo subjetivo, lo que puede probarse y lo que es todavía intuición. En el espacio poético pueden convivir y engarzarse zonas referenciales, fragmentos de relatos, escenas recono-

cibles que empujan dentro del poema lo concreto: pero ese mundo objetivo es arrastrado desde una captación subjetiva que lo aglutina, aun en su aparente desorden. En el poema, el mundo representado sale de la indiferenciación con la que se presenta en el mundo real, se mezcla con procesos subjetivos, se asocia con los contenidos inconscientes que todo poema lleva en su lenguaje, esa agna barrota y mezclada con sedimentos, empujada desde su energía compositiva.

"Nunca fuimos modernos" es el título provocador de un ensayo de Bruno Latour. Allí, desde una visión antropológica, este autor se refiere a las maneras en que en una sociedad a veces hay una búsqueda imposible de modernización, una aceleración imposible, a través de la ruptura absoluta con un pasado arcaico. En la visión sobre la poesía podría decirse que se produce algo similar cuando se trata de negar ese origen despojado, ligado al más primitivo dolor o a "la dulce alegría animal" que Pizarnik marcara como pérdida en uno de sus poemas.

No es que esto implique desconocer la contemporaneidad del discurso poético que se nutre y enriquece en los cruces y las mezclas con todo aquello que proporciona la cultura y la contemporaneidad, desde la tecnología, la ciencia o los nuevos lenguajes. No es que esto implique un regreso a las cuevas de Altamira, sin haber visto un edificio en torre o disfrutado la estética arquitectónica de una ciudad como Chicago, desconociendo el arte y el pensamiento, con sus sutilezas, sus diferentes matices o el potencial de sus cambios. Pero quizá sea necesario agregar un poco de cautela al observar el taponamiento que puede ejercerse en la búsqueda de un arte moderno o *aggiornado* a las novedades, a los reclamos acelerados en detrimento de lo más elemental implícito en la escritura como proceso de subjetivación. Ese residuo de base instintiva, que está por debajo de las decisiones de un autor, por debajo de la biografía y del yo autorial; un aspecto más impersonal, que quizás, por eso mismo, tenga más posibilidades de ser comparado. Ese residuo que hace a la escucha poética y a la escritura y que las conecta en un acto más arcaico.

Obras citadas

- AGAMBEN, Giorgio (2002), *Lo abierto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
BAYLEY, Edgar (1976), *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor.
BORGES, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
CARDENAL, Ernesto (1979), *Antología de la poesía primitiva*, Madrid, Alianza.
Eco, Umberto (2010), "La falibilidad de la ciencia", en Los Andes, Mendoza, 20 de junio. Disponible en línea en: <<http://www.losandes.com.ar/notas/2010/6/20/opinion-497450.asp>>.
EAGLETON, Terry (2007), *How to Read a Poem*, Malden (MA), Blackwell Publishing.
LATOUR, Bruno (2007), *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI.
MARCH, Robert H. (1995), *Física para poetas*, México, Siglo XXI.
PAZ, Octavio (1998), *Chuang-Tzu*, Madrid, Siruela.
PRIGOGINE, Ilya e Isabelle Stengers (1997), *La nueva alianza. Memorias de la ciencia*, Madrid, Alianza.
VIRNO, Paolo, "Multitud y principio de individuación", en *Multitudes*, núm. 7. Disponible en línea en: <http://www.sindominio.net/arkitizar/multitudes/virno_multitud.html>.

III. Surfear en el oleaje del verso libre

Ritmo y tono en una oscuridad inicial

El inicio (último verso) - Fin

El inicio del poema, ese primer momento de palabras asociadas que se reconocen como apertura, lleva en sí la singularidad de un ritmo y de un tono por donde se desliza la posibilidad de realización completa del poema. Una primera nota como una exhalación, una bocanada que se empapa con matices más reflexivos o más emocionales, más conversados o más reactivos, más analíticos o más impulsivos, pero con un tono y un tempo identificables. Como una catarata intempestiva o una lluvia lenta, como un golpe y el hueco que lo sigue, como una ola que empieza a vibrar a lo lejos, el poema se inicia en esa secuencia. Es un instante de primera verbalización, de primera grafía, no necesariamente lo que luego quedará como primer verso, pero donde la significación completa del poema permanece apretada emocional e intelectivamente como un magna apegado a su deseo y aún sin demasiada dirección; una aleación de sentidos que encuentran movimiento y deciden una línea temporal para el poema, más recurrente y encantatoria, más quebrada y disonante. Incluso aunque esa línea varíe, al desviarse en un *excursus* o al ensayar cambios y contrastes de registro, entiendo que el poema alcanza su realización cuando logra mantenerse como una emisión única de la voz.

Una pregunta, una réplica, una simple declaración o un largo discurso, una burla, un sinsentido, una afirmación grave, una queja pueden visualizarse en el habla como emisiones úni-

cas de la voz. El poema, más allá de la extensión que adquiriera, es comparable a estos actos de habla, es también enunciación particular desde un *hic et nunc*. En la continuidad de tono y ritmo, el poema desmadeja su motivación primera, la despliega en la corriente del lenguaje que es su agua. En esa corriente corpórea de su grafía sonora y sus referencias, el poema sigue y a la vez, construye su deseo mientras va absorbiendo con la sutileza de sus percepciones todo lo que toca: la diversidad de lo concreto abarcado, de lo pensado y de lo conmocionante, que se vuelven, en esta línea temporal, su arrastre de sentido.

RITMO

Entiendo el ritmo del poema como la línea de tiempo inconscientemente abierta y creada luego, en su apego y remisión al instante inicial. Una línea en la que sería imposible desbrozar fondo y forma. Una línea quebrada y digresiva o más regular y previsible, una línea que galopa o que resbala, que salta sin aliento o saborea sus silencios, una línea curva que se cierra en una síntesis o que permanece ondeda, pero que en cualquier caso se va abriendo y complejizando a través de oposiciones y de asociaciones, con todos aquellos recursos que el poema precise enlazar para empujar sus materiales. En las estructuras abiertas de la poesía contemporánea, no métricas en el sentido de la regularidad tradicional, el tono y el ritmo aparecen asociados principalmente con componentes inconscientes. Hay algo en el sentido que tono y ritmo transmiten por sí mismos en el tránsito del poema, que lo sostienen y empujan en su significación y que exceden lo planeado por quien escribe.

Sometido al ciclo de las revisiones, al ciclo de los ajustes y correcciones, el ritmo y el tono de un poema se resienten fácilmente. Suelen quedar agujeros donde hubo un tachado o puentecillo que el poema quede desbalanceado por una frase extendida hasta lo inabarcable después de un agregado. Sobreviviente de las reescrituras y hasta de los estragos ultra correctivos, en su versión final, el poema no será más que la ilusión de su emisión única, la ilusión de su dicción espontánea. Su ritmo, aunque suene natural, será parte de su hechura y si se quiere de su fingimiento en el sentido de Pessoa. El poema lo-

grado despliega en la construcción ficcional lo que fue en su inicio instante de encuentro, verdad pulsada por movimientos inconscientes, vivencia primaria con el lenguaje y memoria de la lectura ya involuntariamente albergada. Más allá de la elección estética de quien escribe, de la destreza que haya adquirido en el manejo de procedimientos literarios, donde distinguir el tono y construir el ritmo son parte de su práctica y su arte, hay en la creación poética un sentido de afinación que se enlaza a una subjetividad, a su capacidad de entrega y a la relación siempre única que cada persona establece con las palabras.

En la poesía contemporánea, el ritmo y el tono del poema reproducen subjetivamente (lo contrario de mecánicamente en este caso), ritmos y tonos de transmisión imprecisa, alojados en la memoria y en el inconsciente. Una memoria que recoge desde los cantos de cuna o las frases recibidas cuando aún no se había entrado al uso sistemático de la lengua hasta la última palabra de una jerga usada con complicidad por un grupo de adolescentes. Esa reproducción de ritmos y tonos en el poema tiende puentes en muchos sentidos, por ejemplo, entre lengua poética y lengua coloquial; permite salir de la oposición entre lo artificioso y lo comunicacional. Un puente en el que persiste la desfamiliarización, una característica que los formalistas rusos otorgaban a la lengua poética, pero que se destraba del fetichismo arquitectónico que pareció darle interés al poema sólo en tanto estructura y sistema excesivamente consciente y métricamente planeado. En relación con los movimientos del verso libre, el poeta es más un surfista que un arquitecto, está más pendiente de lo azaroso, más aliento a una circunstancia de desequilibrio y de equilibrio inestable que posibilita el poema, que a un encofrado con límites precisos para ser llenado con los propios materiales.

Entiendo que en la producción contemporánea persisten las formas cerradas, las formas arcaicas del canto, los metros y las estrofas de la poesía clásica. A veces explícitamente por ejemplo se escribe un antísoneto, se transgrede la forma fija o incluso se la sigue con rigurosidad; pero mucho más frecuente es que

esas formas permanezcan como una imprecisa huella social, como impronta de lo que fue placenteramente escuchado u obsesivamente escandido y que resurge en el horizonte del habla poética propia. En la apertura de la producción contemporánea se asimilan no sólo esa huella de las formas cerradas sino también rumores familiares, voces callejeras, el *sotto voce* de una conversación, modos personales del habla, un susurro erótico o una invectiva explosiva. Esa lengua recogida por el oído es lectal, en tanto contiene los modos y la entonación que confirman su pertenencia a una comunidad situada y, al mismo tiempo, íntima y personal, también es un idoloteo que imprime los propios tonos y los propios silencios. Esa lengua escuchada y transmitida se afina en el texto a través de los giros que sigue la secuencia del propio pensamiento, más bruscos o más suaves; un encadenamiento contagiado de sensaciones en el agua calma o tormentosa del lenguaje transformado subjetivamente.

Tono y ritmo tienden también, o sobre todo, un puente hacia lo que María Zambrano consideraba como ese "oscuro fondo originario" (p. 73), reserva humana sin desciframiento, lugar de las preguntas que no tienen una única respuesta. Un fondo que es origen de lo sagrado a través de los tiempos, muchas veces manifestado en el canto y la danza ritual, y sobre el que la razón cartesiana no ha dado demasiadas respuestas. Zambrano ubica en ese fondo indiferenciado, al que los presocráticos daban el nombre de *dpeiron*, el lugar en el que conflúan filosofía y poesía. Pero mientras la filosofía respondía metódicamente y se alejaba, la poesía permanecía más cerca, alimentada de ese fondo primitivo donde la mirada sobre las cosas se mantiene recubierta de ambigüedad. Zona de lo indescifrable donde lo humano parece renacer o cuestionarse, que convive con la congoja de las pérdidas, con la atracción que trae felicidad, con el miedo ante el peligro, con la enfermedad y la apatía, con el desenfeno y la ira, con el goce y el dolor. Un *dpeiron* que nutre y sostiene a la poesía y que suele resonar en ella como el sentido más elemental, como lo preverbal manifestado en la disposición que crean ciertos sonidos. Una resonancia como golpes de un tam-

bor, como un silbido de viento entre los árboles, como los rugidos de un animal, como agua de deshielo entre las piedras, en el tono y el ritmo del poema.

El ritmo del poema es un pulso, un sistema nervioso armado con el lenguaje. Es movimiento y como tal, una dinámica; el tono, en cambio, es una química, una densidad que permea las palabras, un aire, una atmósfera: un vapor o un fluido. El poema realizado logra crear un enlace muy difícil de modificar sin que se lo destruya. El ritmo es esa línea temporal que recorre su escritura cristalizada y que la lectura reproduce. El tono es la densidad de ese tiempo. Tono y ritmo se asocian a una oscuridad inicial del poema que persiste en su realización.

Un oleaje de repetición y diferencias

Más que la opción por la métrica o por el verso libre, reconozco en la escritura de un poema una sonoridad que se resuelve en una tensión de diferentes fuerzas sonoras, no necesariamente opuestas. Por un lado, la voz familiar más cotidiana y, por otro, una voz oscura, desconocida y a la vez íntima, que se abre paso; por un lado, la entonación melódica dialectal y personal de la lengua y, por otro, las formas estructuradas, fijadas en una es- cañón acentual que le es propia y que también resuenan aunque más lejanamente. En las "formas abiertas", como las llama Levitov, que caracterizan a la poesía contemporánea, los versos avanzan en oleadas. El volumen y la fuerza de esa oleada establecen desde el comienzo una matriz rítmica que busca sostenirse a través del despliegue del poema.

Simetría y asimetría, recurrencia y ruptura, armonía y disonancia, repetición y diferencia conforman el trayecto de un poema: su oleaje; construyen los movimientos de avance de su masa verbal y los matices de su sonoridad. En ese hacer, evitar la rima es un trabajo como lo es buscarla o aceptarla. En un esquema de verso libre, evitar una rima es también parte de una búsqueda de regularización, de simetría, diferente a la que re-

gula la métrica. Y, en ese mismo esquema, el uso de la rima (generalmente una rima interna) puede ser portador de caos, ser disruptivo y, a veces, resultar en un efecto buscado. La poesía tradicional también utilizaba un tipo de efectos similares; preveía la aparición de lo disruptivo, por ejemplo, en la denominada copla de pie quebrado. Decía Manrique:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando. (p. 120)

Esos versos de cuatro sílabas o tetrasílabos, que alternan con los de ocho, octosílabos, quebran el verso, son asimétricos dentro de una estrofa simétrica. La diferencia es que el quiebre en esta forma tradicional estaba fijado dentro de su esquema, era esperable, había sido normalizado. La poesía contemporánea, en cambio, se abre al imprevisto, al accidente, de otro modo en el recorrido del poema.

Desde una perspectiva más abarcadora que la de métrica o verso libre, como puede ser la de considerar en la sonoridad poética el juego entre simetrías y asimetrías, entre repetición y quiebre del ritmo, la diferencia entre verso libre y verso medido no es tan tajante como suele pensarse; no quedarían delimitados como términos necesariamente opuestos y antagónicos. Ambos exigen una construcción ya sea dentro del molde fijo o en el surfeo más atado al devenir circunstancial del lenguaje. La libertad del verso libre podrá ser mucha, pero queda restringida, en esa primera oleada de sentido, a esa salida que es su inicio y que actúa como diapason, como referente rítmico y tonal del poema.

En ese sentido, Eliot decía que "el verso libre no se define por la ausencia de patrón o ausencia de rima [...] tampoco por la no existencia de metro, desde que aun el peor verso puede

ser escandido" (p. 519). Del mismo modo, Tomás Navarro Tomás, famoso por sus manuales de métrica y de prosodia en la poesía española, sostenía: "no ha habido verdadera ruptura entre la versificación libre y la regular". Y agregaba: "lo que sin duda hay que reconocer es que la percepción del ritmo en el verso libre requiere un ensanchamiento de los conceptos y moldes comunes en la métrica ordinaria, un sentimiento más suelto y flexible respecto a la medida y al compás" (p. 87).

Sobre esta idea del verso libre, sobre una idea más desconstruida respecto de su fraseo melódico, de sus periodos rítmicos y sus apoyos acentuales, puede decirse que todo poema en algún momento canta; es, en ese sentido, lírico. Ya sea que reavive el fraseo arrastrado de asperezas de un cantante de tangos como Roberto Goyeneche, siga los resbalones de neumático de un *rochero* como el Indio Solari o la voz ardiada de Tom Waits; ya sea que juegue con el corte inesperado de agudos nítidos como Billie Holiday o lance el grito visceral y sucio de Janis Joplin. La poesía contemporánea puede ser vista como la interpretación de una partitura que lejanamente fue armonía limpia.

La música del poema ha dejado de estar ligada a la melodía perfecta y a la poesía pura tal como la concebía Valéry, aunque su idea de la poesía entendida en "la indisolubilidad del sonido y del sentido" (p. 95) mantiene vigencia. Él recogía los principios del parnasianismo ("*De la musique avant toute chose*") y del simbolismo francés que tanto influyeron sobre los modernistas hispanoamericanos, pero también hablaba del "fragmento vivo". Se refería a un verso o grupo de versos con el que aparece un poema y que supone otros, todavía no escritos, por encima o por debajo; un fragmento que de esta manera anticipa la escritura futura. En la escritura de "El cementerio marino", el fragmento vivo, según su relato, fue marcado por la regularidad del verso de diez sílabas. Sin embargo, como Valéry y sus antecesores, dejar que el centro formal del poema ubicada en la métrica se deslice de manera más fluida hacia la musicalidad fue algo que actuó como impulso hacia la experimentación con el verso libre.

En la poesía contemporánea, el patrón métrico estricto ha desaparecido y su "Fragmento vivo" lo constituye una rítmica alejada del metrónimo. Los fraseos, las oleadas avanzan con mayor libertad exploratoria, con mayor flexibilidad de movimientos, a través de espacios ensanchados. ¿Qué queda de las estructuras cerradas de la poesía tradicional fuera del desafío de volver a ellas para seguirías, ejercitarlas o transgredirlas? Tonos, cadencias, una rítmica que se independiza de sus moldes para abrazar zonas más extensas y variadas donde se recogen las voces sueltas de la calle y se escucha el pulso propio, a veces desmarcado y aritmico. La poesía en verso libre plantea la construcción de una masa sonora que busca estabilizarse en su avance de sentido, sobre el agua del lenguaje: crear un oleaje rítmico y tonal exige a cada poeta poner en ejecución su habla, hacer y rehacer su estilo, surfear sobre la línea de cada poema.

Obras citadas

- ✓ Elior, Thomas S. (1917), "Reflections on Vers Libre", en *The New Statesment*, 8, pp. 518 y 519.
- MANRIQUE, Jorge (1974), *Poesías completas*, Buenos Aires, Kapelusz.
- ✓ NAVARRO TOMÁS, Tomás (1970), "En torno al verso libre", en *The-saurus*, t. xxv, núm. 1, pp. 84-87.
- ✓ VALÉRY, Paul (1990), *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, col. La balsa de la Medusa.
- ✓ ZAMBRANO, María (2002), *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica.

SEGUNDA PARTE LEER POESÍA

El poema es una venturosa excursión por lo ignorado.

SUSANA THÉNON