

La "poesía joven" es un oxímoron

El 26 de noviembre se presentó, en el ICI de Buenos Aires, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, con selección y prólogo de Arturo Carrera y presentación de Tono Martínez (AECI-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001; 207 páginas). Lo que se reproduce a continuación es el texto que Jorge Montealeone leyó ese día.

por Jorge Montealeone

En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro.

J. L. Borges

Juventud

Miro este libro y ya es antiguo: lleva consigo todo su pasado, este día y lo que vendrá. Es curioso: en la tapa hay una mano que escribe, pero también sus huesos: la carne es una niebla, fundida en la página blanca y comprendemos que ella también, como predicaba alguien de la radiografía, es "una fotografía que adelanta". Y en los interiores, las fotos de los poetas. Esas colgaduras sombrías que están detrás, y el blanco y negro puntual del tiempo pasado, tienen el mismo efecto mortal en las caras: los que allí miran con ojos jóvenes ya crearon el efecto de un daguerrotipo. No quiero ser dramático, sino simplemente elegiaco, acaso inspirado por este libro donde el término "poesía joven" es un oxímoron creado por los mismos poetas, que nunca lo funden con el vocablo "nuevo", en el cual, signifique por una heroica fe, algunos creen. Y otros, ni eso, como en el poema de Fabián Casas, donde se lee: "El hombre de campo mira pasar el río./ El hombre de ciudad mira pasar el tren./ Ambos reflexionan sobre el pequeño mecanismo/ de los acontecimientos./ Pero yo no.../ Yo estoy cansado de este mundo nuevo".

Acaso por su adhesión a ese cansancio, esta *Antología de la joven poesía argentina* describe, precisamente, de la juventud como hecho estético —aunque en algún caso, no de la infancia. Toda poesía es joven, o ninguna lo es, parecen decir. Y han invertido la noción misma de elegía: muchos de sus poemas no son un lamento por lo que se ha perdido, sino una queja por aquello que no se tendrá. Hay una paradoja temporal, como leemos en Roxana Páez: "miraba hacia atrás/ el puro presente sin respuesta". Es decir, hay menos pérdida que carencia y, por ello, menos juventud que este presente puro. Y aún ante la presencia inmanente de las flechas de Sagitario en este presente, Silvio Mattoni parece declararlo,

cuando escribe: "¿Quién podía saber que un gesto negativo, juvenil/ y violento, que esta cápsula, yo,/ me aboliría para siempre?".

Voluntad

No es el futuro lo que se espera, porque sólo cabe preguntarse, como escribe Gabriela Saccone, "si el tiempo que es detenido aquí/ será, en el más allá, el mismo". No es el futuro sino acaso uno de los atributos que puede convocarlo, girando sobre sí, para producir su efecto venidero: una voluntad. Todo puede esperar y a la vez todo se espera, pero lo que se aguarda es un efecto de lenguaje, esto mismo: el propio poema. "La voluntad de algo por escribir" —dice Andy Nachón. Por que "el poema acontece así en la búsqueda, en la espera".

Esa voluntad aguarda a veces la cristalización momentánea de un flujo de energías —como si la lengua fuera una

cadena de palabras en busca de un sentido posible que parece construirse en el momento mismo de su despliegue, lo que recorre muchas de estas poéticas. Una lengua en el movimiento de un puro presente que niega su juventud porque niega un futuro progresivo y se da en su inmediata situación comunicativa. Porque el poema, como asegura Walter Cassara, "ocurre antes de que podamos pensarlo". Y luego piensa en Endimión, piensa, como Mattoni piensa en la figura de Sagitario o Sergio Raimondi en el canto ameboso de los pastores Alexis y Corydon: es decir, piensan en una mitología. La función de esa mitología literaria es acaso la de suplantar el pretérito de la nostalgia por la presencia del mito, como sustituto o consuelo o enmascaramiento. Así, el poema ocurre antes, como el mito, en la ilusión de estar antes de toda historicidad, como si eclipsara el pasado. "Pienso en Endimión — escribe Cassara—, el inducido, que seduce a la luna con la última luz de sus ojos. Su deseo de la poesía es deseo de la vida".

Vida

La adividez de vida de estas poéticas parte de otra pregunta: ¿cómo reunir vida y lenguaje en el poema, cuando

mismo en las formas del mundo, formado a la vez con él — como en los poemas de Pablo Martín Betelu.

Hay también una presencia de la vida en lo real, que si no cede a las primicias de la mirada, se entrega, como a un ciego, a los tesoros que halla el tacto, como en los poemas-manos de Guillermo Piro, que aun cuando no alcancen el mundo, preservan su intención de alcanzarlo —el eco intencional de aquella voluntad de la que hablamos, que se vuelve así deseo de vida. La vida como amor a los objetos, en un gesto digno de Ponge, como en los poemas-cornucopia de José Villa, donde los frutos se suspenden, en la materialidad misma de la lengua, como si en ella pudieran, exiliados del mundo, sostenerse, mientras los atraviesa "el aire insustancial del tiempo". Es decir, como si toda la sustancia para persistir, fuera verbal.

No siempre hay una ilusión de sustancia. Tal vez hay destellos, ráfagas. En Gustavo Alvarez Núñez hay fognazos, texturas en fuga, encuentros, y si en el poema ya ha engeguado la mirada, al menos la vida reaparece en la voz telefónica, la voz que intima siquiera en la livianidad desoladora del acercamiento. Como en Pablo Pérez, donde el ensueño de la vida se confunde con "la po-



Monstruitos de la mano, de Frank Vega (Buenos Aires, 1974), sacados de su tira "Homogofóbocop", 2000.

totalidad eléctrica que produce sus relámpagos en el vocablo, súbitas reverberaciones de cuajada luz en el verso. O, como lo describe Santiago Pintabona: "una ordenación por cantidades de energía, identidad, una disposición espacio-temporal que satura los controles que ejerce la conciencia. Entonces, surge el poema, como la perpetuidad en el centro de un vértigo controlado". Flujos eléctricos, o flujos acuáticos, como en Gabriela Bejerman, donde la sonoridad e imagen de la lengua son fluidas: movimiento de aguas rumorosas, dilución de todo esencialismo del sentido en las analogías que vendrán. O acaso el poema es como la espera de una luna llena, que irrada un espacio donde las palabras sean, como el sujeto, un centro desplazado por su blancura concentrada —como se lee en Selva Dipasquale, donde "lo esencial se depura y toma fuerza en nosotros". Arte de metamorfosis, camaleónico.

Es ese efecto de la espera, es esta voluntad del poema que llega en el mismo instante de su extraña manifestación, lo que provoca las inmediatas imanta-

do ya se ha declarado el puro presente, es decir, la abolición de la duración, una temporalidad sin pasado y sin futuro? ¿Cómo sostener el poema en la vida, sino como deseo de vida?

Muchos modos se perciben para ejercer este deseo. A veces se busca la vida en una epifanía del mundo, una suerte de espera de lo real en el espejismo del poema. Como en Bárbara Belloc, que aspira a hallar "la verdad de la poesía en lo mínusculico", a recuperar una mirada idílica, a ver "una abeja como algo del otro mundo" y percibir un más allá del lenguaje —que no es necesariamente un espacio sagrado, sino el espacio mismo de la vida, como exterioridad. La vida en la representación milenaria de lo mínimo natural. En Teresa Arjón esa búsqueda suele hacerse en la huella feliz y pasajera, la voz oída, el festín inútil. Si no hay pasado, debe haber algo inscripto y oculto, una cifra en algún lugar, un reflejo, de todo lo cual el poema sería como la intermitencia de su paso. Obsidiana o mariposa negra, animal mítico — como en los poemas de Vivian Lofiego. O los retornos en el lenguaje de lo que el cuerpo memoriza de si

bilidad de devolver al mundo lo que el mundo [le] da", y las cosas parecen situarse en la libre disposición de un supermercado vacío, como en su poema "La isla", ávidas de ser poseídas hasta la irritación. O, como en la poética de Fernando Molle, para que el texto tenga "vida", caben en el poema el momento distorsionante del afuera, la exterioridad pura del clisé, la fragmentación de lo dicho al pasar: "retorcir, afear y despedazar lo dicho". O como en Marina Mariasch, podría decirse que toda vez que la vida reaparece en el poema como apuntamiento de lo inmediato, "la banalidad no existe". O tampoco existe la puerilidad, ese juego de la inocencia que ejerce la mente como "una perla adormecida en el fondo del mar", tal como escribe Fernanda Laguna.

Pero, al mismo tiempo, esa adividez de vida, en la recóndita sabiduría del poema, también se vuelve una decepción, o la conciencia de una atención amarga. El poema es, como afirma Marilyn Briante, una "forma inconclusa", así como lo son los bebés rotos de la infancia o Peter Pan, citado en su "Ars poética", el único niño que

no crece —Peter Pan como hipótesis malograda del sujeto lírico. O bien, como en Edgardo Dobry, hay una cierta objetividad que claudica antes de ser nombrada, donde las palabras se vuelven "cenotafios de las tardes muertas". Como Ofelia, la muerta del poema de Osvaldo Bossi, donde la búsqueda de su huella se interrumpe por el temor a encontrar un vacío. Poética del fracaso aliada a una espera de la voluntad, deseo de la vida en un desdibujamiento del existir.

Y si se buscan linajes, progenies o espacios familiares, la palabra misma es la que destruye, como el *agua negra* de Martín Rodríguez: "lo que la palabra/ hizo fue destruir, lo que el sentido/ que dimos a la palabra casa/ destruyó es lo que une", palabra de orfandad. Y si se busca la intimidad maternal, como un regreso al origen mismo de la vida, la condición de hija se vuelve un espejismo de la lengua materna, como en los poemas de Verónica Viola Fischer, donde el hermetismo de la familiaridad materna se vuelve a la vez amor y condena. O, en fin, en la soberana parodia de Guillermo Saavedra velando a la madre muerta, como Mersault: el velador que vela, es decir, oculta en ese acto la palabra huérfana de la lengua madre, la voz que nombra en primera persona el vacío: "en la intemperie, soy la intemperie". El sujeto como un narciso negro, desmadrado.

Relato

Dice Federico Novick que "es en el fracaso, en la discontinuidad, en la permanencia única de esos aparatos en repisas húmedas, en palieres y bauleas donde habita su encanto". Y es acaso el encanto de la discontinuidad lo que proporciona otra paradoja de estas poéticas monstruosas: su adividez épica, su adividez de relato, en un marco discontinuo, intermitente, fragmentado y disuelto. Por ello su vínculo con lo real, no es precisamente el relato realista, sino la crónica saturada de incidentes menores, donde cada verso es una circunstancia olvidable que *nunca quiere ser olvidada*. La experiencia así atomizada vuelve al poema un desmán ("Mi lugar de trabajo: el observatorio del desmán", escribe Martín Gambarotta) o el saqueo respecto del relato social, como asegura Santiago Llach, en cuya arte poética hallamos la descripción más ajustada de esa voluntad que "bombardea la gramática de la narración".

Esta narración es, también, una aparición de lo social y, en tal sentido, toda forma de su relato se vuelve una apuesta política, aunque con premisas muy distintas de la referencialidad propia de los años sesenta: como en el poema "Arnaut en Cachaca" de Llach, lo politi-

co no reside en la comparsa de nuestros días civiles, sino en la aparición de Arnaut Daniel, el poeta provenzal, en una representación del poeta como héroe épico extravagante. Ese mismo "héroe épico" que, como representación de un sujeto posible, reclama Ariel Schettini para dar cuenta de las encrucijadas de lo social y lo poético. Un sujeto que, para que esa encrucijada se realice, ya no puede ser un sujeto lírico. "La lírica ha muerto" escribe Alejandro Rubio, en cuyos poemas, sin embargo, se dibuja un spleen del todo baudelaireano cuando percibe la eternidad en la fragilidad de las imágenes—de nuevo la cruz de lo eterno y lo pasajero, pero ahora desde la ocultación de la modernidad—o cuando oye siquiera una única música del mundo en el ladrillo de un perro.

Esa debilidad por los héroes épicos y sus aventuras, que años Laura Wittner, es el reverso de su épica mínima, que refiere la búsqueda del héroe en la penumbra de los cines, en las películas de acción, donde aquel *epos* legendario parece refugiarse, degradado y feliz. O reaparece como una discontinuidad en acto, en ese montaje de hechos nimios, en el límite mismo de lo anodino, de esas "Tomas para un documental" de Helder, a cuyo gesto debe agregarse como contenido que dichos fragmentos forman parte de un "libro desechado". De tales desechos un relato se vuelve posible o, mejor dicho, la voluntad de un relato. Porque estas poéticas, que buscan una épica donde el héroe sólo puede desfallecer, donde la comunidad no la escucha como no sea en el circuito tribal de los poetas mismos, producen, como en los minuciosos poemas de Martín Prieto, esa cadena de acontecimientos cuyo experiencia sensoria es la de la ausencia.

En esa tensión entre relato y discontinuidad, como otra forma de la avidez de vida que se representa en un puro presente, se conforman muchos de estos poemas. Y si no es el Yo el héroe que sostiene esa épica minúscula, si el sujeto lírico se ha eclipsado de sus liturgias, al menos hallamos, de tanto en tanto, mencionado como al pasar, su órgano metonímico, un cierto lugar corporal del sentimiento: el corazón. Épica del corazón, barrial o futbolera, como en los poemas de Santiago Vega, o "sólo el peso cardíaco" del tiempo sin idioma, como escribe Martín Rodríguez, o la "ilusión técnica de la pasión" que defiende Raimondi. Acaso porque, como afirma Prieto, "ha llegado la hora de obrar con el corazón". El corazón *delator*—mejor dicho: *la Tell-Tale Heart*—que literalmente es el corazón que revela las acciones criminales de los otros. El corazón revelador, órgano monstruoso de un sujeto lírico que aunque está muerto y sepultado, aún late, aún ritmo, ritmo, bate debajo del cuarto cerrado de este tiempo criminal.

Darío en sí mismo

Rubén Darío. *Y una sed de ilusiones infinita*, Lumen, Barcelona, 2000; 386 páginas

En un raptó de melancolía, Darío escribió: "Dos dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido". Sin embargo, toda su obra es una poderosa herejía contra esas divinidades. Lo que distingue esta antología de las muchas ya publicadas de su poesía es que recoge la selección realizada por el propio poeta. En su origen, fueron tres volúmenes que salieron entre 1914 y 1916—es decir, durante los últimos años de su vida—por iniciativa de la Biblioteca Corona de Madrid, bajo los títulos de *Muy siglo XVIII (1914)*, *Muy antiguo y muy moderno (1915)* e *Y una sed de ilusiones infinita (1916)*. Los tres títulos están tomados de la tercera estrofa del poema "Cantos de vida y esperanza", que Darío puso como preludio al conjunto: "Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita/ con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo/ y una sed de ilusiones infinita". La mayor parte del material seleccionado proviene de tres de sus libros originales: *Cantos de vida y esperanza*, *Prosas profanas* y *El canto errante*, todos ellos publicados durante la primera década del siglo XX. Seguramente Darío, que por entonces se hallaba en París empobrecido, alcoholizado y enfermo, aceptó seleccionar sus 150 mejores poemas para embolsarse los dos mil francos que la editorial madrileña le pagó por cada uno de los tres volúmenes. Pero el hecho de que esta selección se haya realizado al final de su vida la erige en un autorretrato crepuscular, una postrera evaluación y ordenamiento de su obra.

Lo más sorprendente es que Darío no haya incluido ninguna de las composiciones de *Azul* y abra la selección—que sigue un orden no cronológico, sino temático—con el mencionado primer poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905), del que sacó también los títulos de cada uno de los volúmenes. Ese poema estaba no casualmente dedicado a José Enrique Rodó, quien tuvo mucho que ver con la evolución de Darío desde aquel "ayer nomás" del "verso azul" hasta el de los *Cantos*... En estas líneas no sólo aparece su voluntad de superar el esteticismo de sus primeros libros, sino además la de incluir en el poema todo el abanico de preocupaciones propias de la época. En primer lugar, el incipiente panamericanismo y el reencuentro con España, después de que Darío entendiera el desenlace de la guerra de Cuba como un cambio de enemigo; ya no la vieja y angustiosa metrópoli, cuya herencia cultural tanto denostaron los modernistas en la época "azul", sino la sombra creciente del poder estadounidense cerniéndose sobre América Latina. Actitud exactamente opuesta, por otra parte, a la de Lugones, quien por los mismos años rati-

calizaba su nacionalismo argentino, atacando a España con creciente dureza y desentendiéndose del resto de América.

Darío, entonces, selección de su poesía aquella que abarca todo el ámbito de la lengua: en sentido geográfico, pero también histórico y literario. Por aquellos mismos años, T. S. Eliot escribía: "La tradición literaria implica, en primer término, la posesión del sentido histórico, algo casi indispensable para quien se proponga seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica la percepción, no sólo de lo pasado del pasado, sino también de su presente; el sentido histórico constriñe a escribir no sólo con la propia generación en la sangre, sino con el sentimiento de que la entera literatura de Europa desde Homero... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. El sentido histórico, que es tanto el sentido de lo temporal como de lo intemporal, y de lo temporal y lo intemporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor". Palabras que podrían servir de pórtico a esta antología, porque nadie como Darío, en nuestra lengua, poseyó en más alto grado el sentido histórico y el de la tradición.

Darío hizo prístina la entera historia de la poesía castellana, rescatando todas las posibilidades de sus metros. A su taller llega una poesía balbuciente, achata por la carencia de un romanticismo significativo, arruinada por los siglos de medianía que siguieron al esplendor barroco. A lo largo de esta antología—volvemos a volver, a oír—cómo su portentoso oído contribuyó definitivamente—sin olvidar el impredecible antecedente de Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva y Gutiérrez Nájera—para sacar adelante esa modernización del verso, esa sincronización con la poesía europea. Por eso, en la estrofa citada, están Hugo y Verlaine. De éste imitó Darío todos los relieves de "las sensaciones del sonido", como escribe Navarro Tomás; o todas las posibilidades de la sinestesia, como prefiere Octavio Paz.

En Darío, el sonido y el ritmo tienen un alto valor simbólico. La riqueza de su modulación nos recuerda que, en poesía, los recursos rítmicos o fonéticos son más amplios y variados que los semánticos, a los que con mucha frecuencia se limita la poesía actual. Quizás sea el momento de releer a Darío, con ese "sentido histórico" al que se refiere Eliot. Porque al principio, creemos que Darío nos resulta lejano por su superpoblación de niñas, cisnes, princesas tristes y viejos califas. Pero hay algo más: esa grandeza en la arquitectura de la estrofa que, no distanciada de nosotros por los siglos que nos separan de Quevedo o Góngora, nos produce una paradójica sensación de extrañeza. El mundo de Darío es ya el nuestro, pero su representación es muy diversa. Como si, cerrado ya el arco de las vanguardias, se nos apareciera en

su lectura el arqueo de los procedimientos poéticos que se han quedado por el camino. Darío se nos figura hoy como una suerte de Moisés para el pueblo de los poetas en castellano del siglo XX: lo guió en la travesía del desierto, pero no quiso o no pudo pisar la tierra prometida. Hoy, que el versibilismo ha dejado de ser rebeldía (es decir: vanguardia) porque la ley de las formas se ha perdido, el recuerdo que Darío registra en este libro nos plantea muchos interrogantes, y nos pide algunas respuestas. No se trata de usar a Darío como bastión de posiciones reaccionarias, sino como eje de una reflexión a la que será difícil sustraerse.

Dos palabras sobre el prólogo, debido a Alberto Acereda, profesor de la Universidad del Estado de Arizona: intachable en su primera parte, en la que resume la historia textual de la antología, se empobrece visiblemente cuando emprende una semblanza del poeta y de su influencia a lo largo del siglo. Sus solecismos harían frotarse las manos a Lázaro Carreter: "La preocupación política de Darío surge de la desesepación a nivel racial y continental"; "la poesía de Bécquer se distancia de aquellos por su tono interiorizante"; "un extraordinario cultivo de poesía hispánica de derechos humanos". Pero además, partiendo del hecho de que Gerardo Diego incluyó a Darío en sus famosas antologías de los años treinta, como referencia obligada para entender todo lo que vino después en la poesía española, Acereda limita su persecución de la influencia dariana al ámbito peninsular. En cambio brillan por su ausencia los nombres de cualquiera de los grandes poetas hispanoamericanos del siglo. Como si, por otra parte, fuera posible hablar de algún poeta importante de nuestra lengua que no haya recibido la influencia de Darío, aunque sea para negarlo y romper su metrónomo (como hizo, por ejemplo, César Vallejo en *Trilce*). En *Los hijos del limo* (1972), Octavio Paz esbozó una comparación entre los caminos que siguió el influjo de Darío en América y en España. Este prólogo pierde una excelente ocasión de actualizar ese panorama.

Edgardo Dobry

El hilo de la trampa

Denise Levertov. *Antología poética*, Alción Editora, Córdoba, 2001; 120 páginas.

Las vanguardias históricas europeas se caracterizaron por la deformación, abstracción o inversión de los fundamentos objetivos y realistas del arte burgués. Paralelamente, en Estados Unidos, la renovación poética es liderada por el movimiento imagista, cuya premisa era, además del verso libre y el uso de la lengua cotidiana, la exactitud. Su

manifiesto, publicado en 1913 en la revista *Poetry* de Chicago, nos dice que exacta debe ser la palabra y exacta debe ser la imagen particular representada. Ni aproximación, ni decoreación, ni generalizaciones imprecisas. Alrededor de estas ideas escriben por entonces Ezra Pound, Amy Lowell, Wallace Stevens, William C. Williams, quienes imponen los rasgos más consistentes de la poesía norteamericana moderna: su pragmatismo, su objetividad. El contraste estético entre Europa y Estados Unidos se corresponde, obviamente, con los momentos de crisis y expansión de sus respectivas burguesías; pero también se trata, en un caso, de romper con la tradición, y en el otro, de crearla donde no la hay. Ya Hawthorne se quejaba, en el siglo XIX, de la dificultad de escribir en un país "donde no hay sombras, ni antigüedad ni misterio".

Nacida en Inglaterra en 1923, Denise Levertov se radica en Estados Unidos en 1948. Ya había publicado su primer libro de poemas, pero debieron pasar nueve años de transición, lectura, adaptación a la cultura norteamericana y adhesión a los principios objetivistas de Williams, para publicar, finalmente, en 1957, *Here and now*. Aquí y ahora será desde entonces la consigna de su obra, sobre la que, además, ha escrito numerosos ensayos en los cuales defendió, fuertemente, el valor de la forma en la poesía. "La forma—dice, modificando apenas una frase de Robert Creeley—, nunca es más que la *revelación* del contenido" (o, como también le gusta decir, con otro término cargado de misticismo, su "encarnación"). A esta unidad indivisible la llamó "forma orgánica" (ver su artículo traducido en *Diario de Poesía* Nº 57, otoño de 2001). Esa forma debe ser percibida, pertenece al objeto del poema; por eso Levertov rechaza el pensamiento, sentimiento o percepción "no experimentado como forma", que recurre al uso de una métrica preexistente, como en la poesía tradicional, o a la ausencia de toda métrica, como en el verso libre. La música de un poema, decía, no es sólo una cuestión sonora, es el resultado de la relación, más compleja aún, entre sentido y sonido.

¿Cuál es el objeto que Levertov guarda en ese estado de contemplación y meditación que precede al poema? La vida. No su registro documental, no la imitación que sólo produce banalidades (como les reprocha a los equivocados epígonos de Williams), sino el descubrimiento de una vitalidad que se encuentra—lo dice ella citando a Proust—"debajo de los pequeños detalles" (y nótese en la cita los tres niveles de aproximación). Resulta así que su poesía es el dominio de la fragilidad. En el leve temblor de las hojas, en el lento balanceo de una mecadora, en esos mínimos movimientos hay una

(sigue en pág. 34)