

Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé.

Elisa Calabrese
Universidad Nacional de Mar del Plata

Alfredo Veiravé nació en Entre Ríos en 1928, y falleció en la ciudad de Resistencia, donde había residido los últimos treinta años, en 1991. Luego de una infancia y adolescencia marcadas por problemas de salud, aunque paradójicamente vitales y felices, egresó como profesor en Letras de la Universidad Nacional del Nordeste. En esa institución es donde desempeñó cargos de responsabilidad en la gestión y ejerció –hasta el día mismo de su muerte– la docencia universitaria en la cátedra de Literatura Latinoamericana. Pero era la poesía su verdadero mundo, la práctica que definía su identidad para él mismo y para quienes cultivamos su amistad, en la conversación interminable y en sus extensas, originales y a veces francamente cómicas cartas, una de las facetas de su escritura donde se ocultaba a la vez que se revelaba, desplazando el centro de su persona, sus problemas o inquietudes, para dar lugar a la respuesta justa, gracias al don de hacer sentir importante y significativo a su corresponsal; allí también, en el espacio de la amistad demorada por la

carta, como en la poesía, tenía un estilo donde destellaba el humor y una mirada sabiamente irónica, pero que evadía el sarcasmo, la voluntad de superioridad.

Veiravé fue reconocido como poeta por las instituciones canónicas; así, mereció la Faja de Honor de la SADE, el premio nacional en literatura que otorga el Fondo Nacional de las Artes y el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía, en 1983: también fue incorporado a la Academia Argentina de Letras, pero, con la clásica paradoja que implica “el equívoco de la fama” (si damos razón a Borges en una de sus célebres ironías), fuimos pocos los críticos argentinos que escribimos sobre su poesía, que fue más atendida en el exterior¹. Ha sido traducido y estudiado por críticos norteamericanos, que se interesaron por esta poesía singular cuando viajó a Estados Unidos representando a la Argentina en el International Writing Program de la Universidad de Iowa que administra la Beca Fulbright, durante el período 1968-1969, circunstancia que importa señalar, pues coincide con una bisagra de cambio en su producción a la cual no es ajeno ese desplazamiento por otro horizonte cultural. En octubre de 1991, apenas un mes antes de su muerte, fue invitado a México por el gobierno de ese país, para el encuentro de Poetas Latinos y quedaron sus originales allí, para el proyecto de una antología a editar por el Fondo de Cultura Económica.

Alfredo Veiravé logró lo que pocos alcanzan: un estilo, si entendemos por este término una voz reconocible, en el contexto de las llamadas “poéticas de los sesenta”, donde se distinguen dos grandes líneas, a veces enfrentadas de modo irreductible, otras, hibridadas y contaminadas entre sí, respecto de su respuesta a la implícita pregunta sobre cómo poetizar. La primera de ellas, exhibida de modo privilegiado

en la famosa revista *Poesía Buenos Aires*, bajo la tutela de Raúl Gustavo Aguirre, emerge en los años cincuenta, y reconoce como procedencia esa tradición que, inaugurada por los románticos alemanes, culmina en los simbolistas franceses. En efecto, tal tradición interroga ese límite que, surgido en los albores de la cultura occidental, consiste en la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, tan ligada a esos comienzos, que ya Platón hablaba de “una vieja enemistad”. La palabra se divide, así, entre un proferir que se admite caído del cielo o surgido del abismo del inconsciente, que goza del objeto de su conocer pues lo presenta como belleza, y otra palabra que tiene para sí toda la conciencia, pero que no goza del objeto de su conocimiento porque no puede representarlo con un lenguaje propio. El conocimiento, según lo que algunos pensadores llaman la “esquizofrenia” del hombre occidental, se escinde entre un polo estático, inspirado, y otro racional y consciente, sin que ninguno logre reducir al otro.

Si bien las vanguardias –que llamamos “históricas”, pensando en los movimientos de los famosos “ismos” de entreguerras- fueron declaradamente antirrománticas en su práctica, su búsqueda de una transformadora *tecné*, al trabajar con una nueva conciencia de su material, el lenguaje, en tanto campo de experimentación, de alguna manera exaspera el imperativo romántico de libertad frente a la tradición, culminando en lo que Octavio Paz ha formulado con una paradoja: la tradición de la ruptura². Por ello, la ideología estética que genera la continuidad de este aspecto que desciende de las vanguardias, exhibe rasgos dominantes aún hoy en algunas poéticas. De allí proviene el carácter casi excluyente del tema del sujeto o yo lírico y sus relaciones con la palabra, hasta el punto de que ese mismo sujeto tiende a tornarse evanescente y cede el lugar protagónico de la escena poética a la palabra,

tal como lo ha señalado en un precursor artículo, Walter D. Mignolo³. Bien podríamos llamar *trascendentalismo poético* a esta actitud que distancia el material de todo contexto extraestético y, por tanto, de toda dimensión referencial que remita al mundo reconocible, y una de cuyas consecuencias más importantes será la inestabilidad del sentido.

Esta concepción de la poesía, representada en plenitud por los poetas llamados “malditos”, siente el arte como un modo de vida y al poeta como vate, un ser singular, que se constituye en la poesía misma y que atisba un universo diferente al de la cotidianeidad. Es así que la poesía se torna oficio sagrado, aunque maldecido con el anatema de la profecía, aspira a instaurarse como modo de conocimiento, es asimismo, un sustituto de la religión, es un estar en otra parte; por eso, hay que consumirse y consumarse en el fuego del que nada comprende el hombre de la calle. Rimbaud, Lautreamont, Artaud, -y, entre nosotros, Alejandra Pizarnik- son nombres que nos hablan de esa condición. Lo que se suele denominar *autorreferencia* se inscribe como rasgo capital, pero esta índole no proviene de una mera pretensión estetizante o formalista, sino del imperativo por erigir la subjetividad en el lugar del lenguaje mismo, en su práctica entendida como búsqueda absoluta y como lugar de la *diferencia*.

La segunda línea a la que me he referido, por su parte, se constituye en oposición a tal ideología estética. Para los “antipoetas” sesentistas, la poesía debe estar -está- en el mundo de todos los días. De allí los rasgos que primero fueron observados en su retórica: en primer lugar, el tratamiento de objetos que no parecen propios de la tradición poética —entendiendo el término en su sentido más amplio, como contexto de la cultura occidental- no la rosa, sino el sapo (léase, por caso, “Lamento por el sapo de Stanley Hook”, de Juan Gelman), no

la excelsitud de las cumbres de la intuición, sino la vivencia de la oficina como temas de la poesía, y en segundo lugar, el tratamiento de un lenguaje que trabaja sobre lo coloquial, que no teme al lugar común, a la “mala palabra”. Esta última característica determinó, en el contexto poético latinoamericano, que uno de los sinónimos de la *antipoesía*, (término, como se sabe, que surge del famoso libro de Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, de 1954) para la escritura de quienes pueden adscribirse de modo muy general a tales rasgos, fuera el de *poesía conversacional*, o en el caso de Ernesto Cardenal, el *exteriorismo* fue el nombre elegido para denominar a una poesía donde se presta atención privilegiada precisamente, no al sujeto lírico y a su palabra, sino al mundo.

Es característico, así, que se incrusten en la poesía por una parte, elementos que remiten de modo reconocible al mundo de lo cotidiano, y a la actualidad de los acontecimientos sociales; por otra, también los discursos que son ajenos a lo poético asentado en el prestigio de esa tradición sintetizada más arriba; son estrategias deliberadamente ideológicas, que no surgen de la ingenuidad estética; el discurso coloquial, por tanto, es así una imitación, que convive con lo épico-celebratorio, el discurso político y el argumentativo. Tales rasgos apuntan a una fuerte connotación política; se oponen a una concepción sublime del arte en tanto que separado de la vida, autónomo, y fraguan su identidad estética en oposición a la primera de las líneas señaladas, aunque ambas sean hijas de las vanguardias históricas, sólo que polarizadas hacia aspectos disyuntivos de la red de fuerzas contrapuestas en que se tensaban las experiencias estéticas modernas.

Es en este campo donde inscribo el proyecto de Alfredo Veiravé, destacando ciertas cuestiones: en primer lugar, me abstendré de la discusión sobre la pertinencia de algunas de-

nominaciones, tales como si preferir “poesía conversacional” o “coloquial”, o la pretensión de señalar rasgos distintivos efectuando una taxonomía, en principio, porque estos debates son conocidos y han sido abordados por críticos importantes; pero, además, porque mi mirada no es clasificatoria; pretendo, más bien, señalar los puntos nodales, los hitos que permitirían seguir un mapa de lectura. En segundo lugar, no me detendré en problemas que convendría desplegar en un espacio mayor que el aquí concedido, como serían la periodización de un horizonte cultural complejo, que se recorta precisamente en función de su riqueza de perspectivas, ni en cómo ha sido explicada la dinámica de la dialéctica entre poéticas en pugna. Así, por caso, Fernández Retamar, en un célebre artículo de 1976, distingue dos vertientes diferentes de este tipo de poesía: la antipoesía y la poesía conversacional, pero se preocupa por determinar tanto las generaciones de poetas que se inscriben en estas líneas, cuanto sus posteriores hibridaciones y los rasgos determinantes de este tipo de escritura⁴. Su argumentación es clara: para él, cuando se ha desgastado la retórica de un movimiento dominante en determinado período historizable, surge una reacción. Para el crítico cubano, entonces, frente a la estratificación expresiva de la retórica vanguardista, representada por el Neruda de las *Residencias...*, emerge una poesía cuyos rasgos constitutivos son el retorno a lo cotidiano, el humor expresivo, la parodia, la reposición de lo narrativo en el poema, la exclusión del lirismo hermético. Prefiero, por mi parte, observar, tal como ya consigné, las poéticas hijas de la modernidad vanguardista como un campo de tensiones que se imanta en cada caso, hacia una de las polaridades dominantes en las descendencias de las vanguardias históricas, por cuanto el espesor de los artefactos semióticos no permite homologar todos los aspectos de una poética particular y es en ese pliegue donde quizás se instaure el estilo, la voz singular, que en el caso

de quien nos ocupa, podría enunciarse con una paradoja: *el estilo es la impropiedad*.

Dos instancias disímiles despliegan la escritura veiraveiana: la poesía y la crítica literaria. Si bien, como ya dije, él privilegiaba y se identificaba con la primera, hay entre estos registros la relación que une a familiares próximos. Basta pensar en los textos escritos para la enseñanza de la literatura hispanoamericana para observar su afincamiento en ciertos momentos de la cultura de nuestro subcontinente; así, por ejemplo, su predilección por los cronistas de Indias que se exhibirá, puesto en clave poética, en varios de los libros de poemas, especialmente *El imperio milenario*, de 1973. También me interesa destacar muy especialmente el ensayo crítico sobre Ernesto Cardenal y el libro que dedicó a Juan L. Ortiz, sin duda, su maestro poético y personal⁵. El magisterio personal que ejerció la peculiar figura del enterriano, excéntrico a los usos y convenciones de las poéticas vigentes, a la vez que a los circuitos consagratorios, lo instituyeron en un modelo de rasgos casi místicos para muchos de los jóvenes que lo rodeaban, y que luego serían escritores consagrados, como es el caso de Juan José Saer. Pero, si bien nada podremos encontrar en común entre la escritura de Juanele (como era llamado por sus íntimos) y la de Veiravé, sí existió el aprendizaje de una ética de la literatura: la búsqueda permanente de la libertad expresiva.

En lo que a Cardenal respecta, no podía dejar de interesarle muchísimo por coincidencias ideológicas y estéticas. Hay un diálogo intertextual importante entre *El imperio milenario* y *Homenaje a los indios americanos*, que no pasa por lo que comúnmente se denomina “influencia”; nada hace reconocer, en los registros y procedimientos veiraveianos, las marcas del nicaragüense. Pero sí se intersectan en el intento

común por dar cuenta de otra versión de la historia latinoamericana desde sus comienzos, a partir de la reescritura de sus textos fundacionales, las crónicas indianas, asumiendo ficcionalmente la visión de los vencidos.

Por otra parte, si tomamos en cuenta dos operadores de escritura fundamentales para Cardenal, como son la *traducción* y la *reescritura*, podríamos entender la bisagra de cambio en la poética veiraveiana desde esta perspectiva. En efecto, si Cardenal aprendió, bajo la tutela de Coronel Urtecho, la importancia de la traducción —entendiendo esta operación como traslado cultural, no como mero pasaje entre lenguas— de los poetas de la New Poetry norteamericana, Veiravé incorpora, a través del nicaragüense, la productividad de semejante aprendizaje. Cardenal reconocía en Ezra Pound, pese a haber sido éste un filofascista, situado en las antípodas políticas del latinoamericano, a un poeta cuyo trabajo con la imagen fue el descubrimiento de una técnica insustituible para el exteriorismo de éste. Así, en un reportaje que le hiciera Mario Benedetti, el poeta reconoce tal descubrimiento en estos términos:

[...] Principalmente, en hacernos ver que en la poesía cabe todo; que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa y otros que sean propios de la poesía. Todo lo que puede decirse en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede, también, decirse en poesía [...] Otra de las enseñanzas de Pound ha sido la del ideograma, o sea el descubrimiento de que la poesía se escribe exactamente en la misma forma que el ideograma chino, es decir a base de superposición de imágenes. La de Pound es una poesía directa; consiste en contraponer imágenes, dos cosas contrarias o bien dos co-

*sas semejantes que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen.[...] Es también lo que hace el cine con los montajes de imágenes.*⁶

La palabra imagen es la clave que quiero destacar. Si este término, en una poética convencional, podría entenderse como el deseo por encontrar lo insólito, en la estética que ambos poetas comparten en este punto, la imagen responde a una mirada que, deteniéndose en el detalle, lo hace significativo por contraste iluminador con lo que es de orden general, produciendo así un saber. Tal asociación no es arbitraria, sino condensa, en la iluminación de la imagen poética, elementos lejanos, cuyo vínculo era secreto, pero no inmotivado. De esta manera, así como el exteriorismo cardenaliano se abre a una visión de mundo, la poesía de Veiravé se hace “centrífuga”, en un trabajo de *impropiedad*, al hacer de la cita, de la incrustación de los discursos-otros, del montaje, su modus operandi. “Fatalidad múltiple”, es uno de los nombres con que solía mentar a la poesía. Podría traducir esa metáfora pensándola como una red de múltiples relaciones entre citas, en las cuales el humor y la audacia de la fantasía asociativa convergen en un personal descentramiento. A esta condición escrituraria es que llamo “centrífuga”, por cuanto tiende al estallido de los márgenes convencionales del género lírico; escritura cruzada por huellas polifónicas, deliberadamente distorsionadas –como en un espejo deformante- de otras escrituras, otros discursos sociales, otros lugares o épocas.

Ya consigné la bisagra de cambio en la poética veiraveiana: está marcada por la aparición del libro *Puntos luminosos*, de 1970, donde es dable observar el movimiento de lo centrípeta a lo centrífugo, promovido por dos poéticas en disyunción.

Entre las juntas del sentimiento: el ángel rilkeano

Tomo prestado este título de una frase del poeta cuando fuera interrogado sobre la génesis de sus primeros libros; el símbolo del ángel que paradigmáticamente los engloba aparece en los títulos de estos textos: Luego de *El alba, el río y tu presencia* (1951), vinieron *Después del alba, el ángel* (1960) y *Destrucciones y un jardín de la memoria* (1965), que culmina este primer período.

Para caracterizar sucintamente esta etapa que no es la más importante en la producción del poeta, rescato tres operadores que promueven la escritura: el paisaje provinciano de Gualaguay –aquí, de nuevo, la marca de Juanele, en una mirada que evade el regionalismo convencional-; el predominio del sentimiento evocativo que instaura la singularidad de un medio sublimizado y la poética neorromántica cuyas huellas se advierten en la escritura. Si para una tal poética el paisaje constituye y a la vez se impregna de la subjetividad del yo lírico, una vez abandonado tal registro, persiste aún la importancia del paisaje. Así, por ejemplo, ya en 1976, cumplido su viraje expresivo, el poeta ironiza con ternura acerca de su poética anterior en relación con la persistencia del paisaje provinciano. Así, como clara autorreferencia, se pueden leer estos versos de *La máquina del mundo* (1976), aunque haya cambiado el lugar y se trate de Resistencia, donde vivía a la sazón: “Vivo en el Chaco en la ciudad de Resistencia/ y conozco/ el quebracho, el algodonal y el viento norte/ en las siestas del verano”; el desplazamiento hacia esa poética humorística se advierte en el título de “Poema con color local”, donde se manifiesta la mediación del saber literario.

Por otra parte, hay nexos entre ambas etapas. Si en

sus primeros libros se iniciaba una metafórica *autobiografía lírica* donde el paisaje era el espacio que configuraba al sujeto lírico y los motivos dominantes que aparecían, se inscriben en el entorno y los sentimientos que promueve; por ejemplo, el deseo erótico corporizado en las muchachas que recorren, lentas o efímeras, la plaza provinciana, tales motivos se inscriben en una concepción de la poesía como aspiración al absoluto. A ello alude la imagen del ángel rilkeano, aunque debemos advertir que no se trata de una figura puramente abstracta, de estirpe literaria; sino que se vincula con el recuerdo de una estatua del cementerio de Gualeguay cuya visión impactó al poeta en su niñez. Era, para él, la imagen de la belleza absoluta que, como en Rilke, tenía algo de terrible. Así, esta poética primeriza, que adscribe a la ideología sacral del arte, se apoya, sin embargo, en una percepción sensible del registro de lo real.

Del último libro de esta etapa, *Destrucciones y un jardín de la memoria*, de 1965, me interesa recortar dos procedimientos que anuncian su escritura posterior; por un lado, comienzan a aparecer referentes que remiten a circunstancias reconocibles del extratexto, por otro, hay cambios formales: comienza el uso del versículo y la diagramación que corta la sintaxis para producir un efecto de montaje visual, característicos de la etapa posterior. El poeta tenía clara conciencia del cambio entre poéticas en pugna. Por eso hay un período, entre los cinco años que van de 1965 a 1970, donde los poemas que publicó en revistas no fueron luego recogidos en sus libros. En una entrevista concedida a la revista *Pájaro de Fuego*, Veiravé explica ese hiato con estas palabras:

En 1968, [...] sentí que había tocado fondo y escribí un poema que publique en La Gaceta de Tucumán, que nunca incluí en mis libros, una especie de certificado de defunción de los

*ángeles rilkeanos y un salto al vacío; se llama
“Angeología póstuma”....⁷*

En este poema-bisagra la irrupción del humor se erige como bastión de lucha contra lo consagrado, adoptando la modalidad de ironía hacia la retórica, aunque sea la propia, lo cual anuncia un procedimiento característico: la cita, -auténtica o apócrifa- la apropiación cortada o incompleta, construyen una red de intertextos, convirtiendo a los poemas en un mosaico de dudosa propiedad autoral. Retoma, así lo valioso de sus primeros libros; el ángel de Gualeguay no es ahora la belleza absoluta, su presencia será un resto literario que apuntará a una “cierta nostalgia becqueriana”.

Las asociaciones interminables.

Sintetizo la segunda etapa de esta poética con la frase de uno de los poemas autorreflexivos, donde el metatexto asume índole teórica, instituyendo aspectos fragmentarios de un “arte poética”. Hasta ahora, he procurado seguir con mi lectura la trayectoria del giro que demarca el movimiento de desplazamiento; ahora podría ver cómo las operatorias de escritura se concentran a la manera de una constelación en expansión, ello determina que la manera de captar esta condición pueda resumirse en la palabra multiplicidad. Multiplicidad promovida por la yuxtaposición de imágenes cruzadas, de procedencia discursiva heterónoma, cuya convivencia en el verso se produce por el libre juego de las asociaciones. Insisto en lo antes enunciado: aunque esta capacidad imaginaria –en su doble acepción, de “imagen” y de invención- tiene el poder de instituir vínculos entre campos distantes, no es inmotivada, ni pretende, como en ciertos procedimientos vanguardistas, el estallido del significante, pero sí exige un

alto grado de participación por parte del lector. Responde a una estética que piensa la poesía como emergencia instantánea, metaforizada en el título del libro que, en 1970, es el corte inicial de esta poética madura, *Puntos luminosos*. El primer cambio perceptible, ya insinuado en 1965, es de orden visual, y hace a la arquitectura de la disposición tipográfica. Los versos se disponen en forma versicular, cobran valor la línea inconclusa, el espacio en blanco, el peso y la textura de la palabra aislada en la línea, que no responde a su encadenamiento sintagmático. Leemos: “Podrías creer que el arte es como un espejo/ sobre la superficie del pulgar que gira/ pequeño entre ideogramas luminosos/ pero los gatos/ sentados entre las piernas de las hermosas/ modelos te contradicen...” La técnica del corte en el sintagma establece la separación de “gatos” acentuando el choque cultural de un giro sorpresivo; el arte como espejo, tópico de la poesía clásica, los gatos que connotan el famoso título baudeleriano, paradigma moderno, y la imagen publicitaria convocada por las modelos: convivencia de imágenes de la alta literatura y la cultura de masas.

El giro de los ideogramas es una imagen visual en movimiento, que más adelante se vuelve a condensar en una nueva formulación autorreflexiva: “enumeraciones que no alcanzan jamás la concentración”; pero esta incompletud no es meramente una falta, es la condición de posibilidad de la dinámica expansión/condensación que permite la asociación imaginaria; si la realidad es en sí, fluyente pues la percepción superpone las imágenes, también en la escritura la fantasía y los datos de la información se entremezclan. Entre sus resquicios asoma la poesía, Ocurre, no es; no está dada ni conclusa; se desintegra y recompone a medida que los ojos leen.

El Imperio Milenario, de 1973, profundiza la explo-

ración en estas operatorias, pero el motivo que predomina como matriz semántica es el mundo americano, la génesis de su historia, que remite a los textos donde primeramente se referencian el Descubrimiento y la Conquista, es decir, las crónicas de Indias y las relaciones, familia textual de por sí discursivamente híbrida que por eso mismo, fascina al poeta. Además de lo ya dicho más arriba, al mencionar la importancia de Cardenal en el horizonte de lecturas del poeta, recordemos que las crónicas, escritas cuando no estaban vigentes los criterios epistémicos de la moderna historiografía, son textos donde la fantasía mítica, el entramado entre la fábula y la utopía les confieren la índole de palimpsestos.

Los poemas de este libro se tornan más fuertemente narrativos, pero desplegados en un discurso con ecos de “realismo mágico”, a la manera de García Márquez, donde el relato arcaico connota elusivamente episodios de la historia contemporánea del subcontinente. Los poemas se construyen como un complejo entramado de reescrituras superpuestas, cuyo espesor referencial siempre condensa otro(s) texto(s), aunque –de nuevo la impropiedad- no necesariamente una huella reconocible, en tanto atribuible a una legalidad puntual e identificable, sino más bien a un universo de sentido, a una atmósfera. Nos movemos, así, entre un arquetipo literario –Madame Bovary- que sustenta la banal historia de una muchacha provinciana seducida, hasta títulos como “Contaminación del aire en las ciudades”, “Fuera de la cápsula” o “La caída de los dioses del Imperio”. El discurso, tensado entre lo narrativo y lo lírico, mueve las imágenes que asocian materiales diversos, el “pastiche” entre la noticia periodística y el artículo de divulgación científica; la versión delirante o sonámbula de la historia con las alusiones literarias, cinematográficas, plásticas o musicales. Se justifica la comparación con los móviles de Calder: las asociaciones se disuelven y recomponen, como en un caleidoscopio. Esta palabra es

también una clave metapoética; aparece en un poema que, dedicado a sus lectores, ofrece, con su humor característico, “Ahora las explicaciones sensatas”. Transcribo algunos versos para observar la irónica “traducción” de una a otra imagen, que naturalmente, en vez de fijar sentidos, los diseminan rizomáticamente: “[...] a manera de diccionario a forma de imágenes/ a campos con puertas/ donde dice “Madame Bovary” debe leerse es obvio “la soledad/ de una muchacha provinciana”/ [...] donde dice “Imperio” debe leerse “los informes cubiertos de polvo/ radiactivo en los archivos de Indias”/... En ese muy extenso poema, la concentración de la supuesta explicación al lector se produce en estas líneas: “[...] y es necesario que comprendan que todas las figuras de los textos/ son imágenes pasajeras un caleidoscopio como el cuerpo de Justine/ los biombos chinos paneles corredizos pantallas de televisión...” donde no sólo el montaje dispersa una imagen en otra, sino que todas las figuras son artefactos en movimiento, ya sea que procedan del mundo mental, del imaginario literario, o de objetos técnicos productores de imágenes visuales pero nunca fijas, dinámicas. La complejidad de los universos semánticos en juego convive con un tono coloquial que apela con familiaridad al lector; tal vez esto explique otra singularidad de la recepción de Veiravé, pues concitó el interés de lectores no especializados, como lo demuestra la infinidad de cartas que recibía.

Los dos libros que siguen continúan por este camino. Los agrupo porque, tanto *La máquina del mundo*, de 1976, como *Historia Natural*, de 1980, coinciden, el uno con el final, pleno de violencia, del gobierno de Isabel Perón y el otro, con la dictadura posterior. Se ha dicho que la poesía de esos años yacía entre el anacronismo y la resignación, pero no es el caso de quien me ocupa. *La máquina...* acentúa la condición autorreferencial, exhibe así un repliegue sobre sí,

pero acentúa el tono irónico, ahora con matiz amargo. Así, por ejemplo, el poema “Vista al mar 1975” parte de una circunstancia autobiográfica muchas veces tematizada –vivir y escribir desde el interior del país- donde se alude a la centralidad porteña para, a su vez, metaforizar una situación abarcadora: la periferia latinoamericana en relación con los centros del poder. El título es ya una marca irónica, porque, en tanto paratexto, indica una negatividad que instituye, desde el comienzo, una polémica con el tópico poético: “El cuarto donde escribo/ no tiene vista al mar azul del Mediterráneo/ sino a las paltas del vecino [...]”, pero esa referencia a un árbol común en los jardines chaqueños le permiten concluir: “por el número de sus semillas/ se pueden calcular/ los crímenes políticos de este año...” Ese repliegue, irónico, corrosivo o melancólico pero siempre lúcido, se pone en escena literaria cuando se manifiesta como desconfianza hacia el lenguaje, en tanto una escritura expuesta a lo que ingresa desde el exterior se ve rebalsada por el acontecer. Así se lee en este pasaje: “[...] o sea la escritura el tiempo que lleva para componer/ un discurso un poema un tratado loable en las más raras circunstancias a saber:/ en una tumba como discurso de despedida del amigo ausente/ en el poema que todos leen muy ligero porque llaman al/ almuerzo del domingo/ en la protesta que se dibuja en los muros de la ciudad/ para convencer a los que quieren creer en la caída de los ángeles anacrónicos”...

Retomo lo expuesto al inicio de este trabajo, cuando me referí a la poesía de los sesenta, para resumir dos operatorias fundamentales que señalan la disyunción con las poéticas trascendentalistas; una sería el volver al diseño de un sujeto textual cuya figura, lejos de desvanecerse en aras de la palabra autoconstruyéndose, retorna, como estrategia ideológica, a la dimensión de un posible sujeto empírico; la otra sería la permeabilidad discursiva que da entrada a los discursos-otros,

ajenos al ámbito de la sublimidad estética. Si he procurado dar cuenta de cómo, desde sus primeros textos –continuidad en la diferencia- se construye una suerte de autobiografía poética, ahora, en estos libros, la figura del poeta, que anteriormente se dibujaba como alegre desafío a la poesía institucionalizada, emerge de modo menos humorístico y a veces sombrío. Así, se lo ve como “...un cuervo/ en el subterráneo imperio de las sombras”, mientras en otro poema se generaliza a un nosotros que comprende a los servidores de la poesía, que ahora está en desacuerdo con el mundo, en una imagen que deniega la excelsitud del poeta: “...no somos antenas de la raza (pararrayos celestes) sino/ una poca cosa falsificadora/ suave en los instrumentos/ corolarios innecesarios/ doctores de la vanidad personal/ incompatibles con el mundo.”

Historia Natural avanza audazmente en la imaginaria veiraveiana. El libro se arma como un catálogo que organiza la descripción de las especies vegetales y animales del Gran Chaco, a la manera de los incipientes naturalistas dieciochescos. El epígrafe que encabeza, en hoja aparte, el texto, indica con precisión su fuente, la crónica escrita por José Solís, S.J., de 1789. Pero esta estructuración se abre en una constelación de carnavalizadas variaciones del motivo clasificatorio, en un montaje que incluye desde deformadas citas de los bestiarios a incrustaciones de textos científicos y filosóficos contemporáneos. Esta supuesta clasificación deja entrever la paródica caracterización de tipos sociales y circunstancias extratextuales reconocibles para el lector contemporáneo.

Me interesa especialmente transcribir un breve poema, “Radar en la tormenta”:

RADAR EN LA TORMENTA
Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar
El poema aterriza en la pista, a ciegas

(entre relámpagos)
carretea bajo la lluvia, y al detener las turbinas,
descienden
de él, pasajeros aliviados de la muerte: las pala-
bras.

Es, de nuevo, un metapoema que conserva la idea de la poesía como emergencia instantánea, fruto del azar, iniciada en *Puntos luminosos*, pero exhibe otro procedimiento privilegiado por Veiravé, donde la autorreferencia es también matriz de la reescritura, que atraviesa transversalmente los poemas y también salta de un libro a otro. En efecto, así se llama el nuevo libro aparecido en 1985, y cada uno de estos versos será usado como epígrafe que separa las secciones.

Radar en la tormenta, de 1985, multiplica el diálogo con sus libros anteriores, inmerso en el juego con otros intertextos, pero aquí se incentiva la permeabilidad discursiva, expandiendo la idea de texto como cultura, no circunscripto a lo literario, pues la informática, la ingeniería genética, la biología, son otros tantos textos cuyos materiales, recortados y resemantizados, se inscriben en el poema. En algunos poemas, en cambio, se privilegia el discurso histórico-político. Así, por ejemplo, en “La conquista del desierto/ tu melena de novia en el recuerdo...”, se asocian las imágenes del western, mito del imaginario infantil, marcado por el cine y la historieta, con el criollismo literario y el tango, hibridando universos culturales que culminan en el motivo del exilio político. Si por un lado, el tono general ha recuperado el optimismo debido, sin duda, a la apertura democrática, por otro, esa misma situación da lugar a una reconciliable referencia a las duras circunstancias recientes; así, el horror de las desapariciones –tematizado en un poema cuyo título lo dice todo: NUNCA MÁS- y la evocación de la guerra de Malvinas, que

adopta el registro épico-elegíaco. Así, en el poema llamado YA NO HAY LUGAR PARA LA FRIVOLIDAD, conviven las referencias al pasado inmediato “cuando el trapeceista joven siente el miedo en las cárceles de pesadilla” con la descripción de los detalles de la vida cotidiana.

En otra de sus fragmentarias “artes poéticas”, reaparece la figura del poeta, inscrita en una paródica mención de la escuela literaria a la que pertenece (y de la cual es único representante), a la que llama “repentismo”, donde el escritor es “un ebrio momentáneo que después corrige sus (alcoholes)”...tarea de corrección que era minuiciosa y paciente, y se contradice sólo en apariencia con la ebriedad momentánea, con la noción de la poesía como iluminación instantánea. ¿Por qué digo que sólo en apariencia surge tal contradicción? Creo que la idea de la emergencia poética como suceder intermitente se remite a la conciencia de la productividad significativa como fluencia siempre en movimiento, en una poética que intenta no coagular, sino seguir el fluir en la dinámica de las asociaciones que degluten intertextos yacentes en el imaginario del escritor e incorporan -deliberadamente- discursos-otros; no significa, en cambio, adscribir a la idea romántica de “inspiración”; el poema, en el previo de la escritura, -según él confesaba a sus amigos- se podía gestar a partir de una incitación externa cualquiera, por caso, el eco súbito de una frase recortada en su imaginación, que desataba las “asociaciones interminables”. Luego, lograr que las imágenes se aproximaran, produjeran sentidos, incorporar los materiales, y procesarlos. Por otra parte, quienes conocíamos su modo de trabajo, sabíamos que dejaba los poemas descansar en un cajón para lograr la distancia necesaria para luego corregir, eso determina que, si bien su producción es abundante, haya dejado gran cantidad de originales inéditos.

Su último libro, *Laboratorio central*, aparecido póstumamente, es una muestra de esta tarea de depuración, porque, si bien tuvo el privilegio de leer los originales ya dispuestos para la imprenta, encontré en la publicación nuevas modificaciones. Leído desde una perspectiva posterior —el saber que es su última obra— no puede evitarse el efecto de que es una síntesis sutilmente elaborada de sus textos anteriores, leídos por la propia escritura. Es perceptible que se decantan algunos aspectos de las operaciones y procedimientos veiraveianos, acendrando su concentración, a la vez que la diseminación se vuelve menos abrupta, quizás menos sorprendente. Las entrelíneas asociativas, las imágenes que aproximan y distancian las referencias culturales se vehiculizan en connotaciones extremadamente sutiles, menos ostensibles y brillantes, tal vez, pero más selectivas en el detalle, haciendo patente la madurez de quien transita cómodamente su propio discurso. En la primera parte, se recortan motivos dominantes en sus textos anteriores, a veces concentrando en un poema la temática de muchos otros que ya conocimos. Por ejemplo, en el poema HERNÁN CORTÉS, los viajes imaginarios en la relectura de las crónicas y relaciones de Indias se puntualizan en la voz del personaje. Como en el borgeano “Poema conjetural”, el personaje histórico se autodefine, sustituyendo a un esperable yo lírico; este registro instituye a la vez la historia, el delirio, el mito y la reescritura con ecos de Dante cuando concluye así su relato: “Desde entonces vago por estas tierras/ como una sombra del Infierno/ y no puedo regresar a sus orillas porque al quemar/ las naves/ pasé del reposo a una inquietud desolada”.

Algunos títulos permiten advertir la insistencia en los juegos humorísticos y en el cruce discursivo, así, por ejemplo “Arte poética como ciencia de la naturaleza”; “Poesía y lingüística”; “Palabra cazada al vuelo” o “Poesía europea

contemporánea”. Pero aparece una nueva modalidad de la autobiografía poética bajo la forma de los poemas-cartas, que ocupan la sección II del libro, cuyo subtítulo es, precisamente “Cartas y poemas”. Las cartas están dirigidas a poetas con quienes lo ligaba un vínculo afectivo, como es el caso de la extensa misiva a su maestro, Juanele, o la que dirige al poeta Rafael Oteriño, a quien nombra con el apelativo de “Príncipe de la fiesta”, por ser éste el título del libro premiado de Oteriño que Veiravé prefería. Es interesante ver cómo expone aspectos de su poética a un amigo cuya escritura es profundamente diferente de la suya, justificándose con humor de andar por otro camino, pues “he bebido de la mandrágora del prosaísmo”, ironiza. Su búsqueda inventiva consiste, así, en “un género de escrituras con capacidad de transformaciones/ oblicuas/ bizcas/ antinormativas”. Y, en efecto, no hay duda de que esta escritura es subversiva, en tanto somete a corrosión sus materiales estéticos, cuando los obliga a convivir sin respetar afinidades, citando “de oído”, (según sus propias palabras), cuando la cita, lejos de incrustarse para refrendar, lo hace recortándose de su contexto propio, desdibujándolo al diseminarse por asociación de imágenes con otra imagen que reescribe, a su vez, un discurso impropio por el dominio del que proviene, y con todo ello, logrando un efecto de “verdad” poética, de un saber propio del arte.

Es así que esta escritura antinormativa insta un estilo; hay imágenes que permanecen en el lector, generan un eco y vagan, después, por la memoria; este efecto que -Borges dixit- produce un placer casi físico es, tal vez, la belleza. Así, en una nueva descripción metapoética, los versos que reescriben la tradición gauchesca de esa manera tangencial, desviada, típica de Veiravé, donde la huella no es tal o cual significativa, sino una atmósfera evocativa:

Mudez, tartamudeo, registro de las angustias

*/de una conversación
que nadie escucha, la poesía.
Conocimiento desbocado y loco, como un
/galope tendido hasta que el
caballo
se cansa y al rodar
arroja al jinete como una perdiz muerta de
cuyo
/pico
surge
el último silbido.*

En dos breves epigramas, “Calímaco I” y “Calímaco II”, el yo poético escribe su propio epitafio. Si en el primero pide que lo busquemos en las tardes de verano, en el jardín, el segundo, registra, con humor, la posibilidad de su propia muerte, dejando “entre los dientes de la antigüedad” una breve frase como testamento poético: “[...] buscadme en el jardín de las sombras/ y como consuelo pensad que yo atravésé al fin el túnel/ y lo supe todo mientras llegaba a la luz del otro lado”. No me fue posible evitar, cuando pensé en que esto fue escrito poco tiempo antes de su muerte, que tal vez el poeta, según lo escribe en uno de sus poemas, haya “comido del fruto del inconsciente”.

Notas

- ¹ . Puedo mencionar, de los trabajos que dediqué a su obra, “Encuentro con la poesía de un antipoeta: Alfredo Veiravé”, aparecido en la revista *Scriptura*, Nos. 8/9, Universitat de Lleida (número coordinado por Paco Tovar).
- ² . La categoría de “lo nuevo” como ideologema nuclear para las vanguardias, no es ya objeto de debate, desde las reflexiones de Theodor Adorno, quien la entiende como el resultado de un proceso histórico que disolvió la tradición

específica y después cualquier clase de tradición. Escrito en sus términos: “La experiencia de lo nuevo dice mucho, aun cuando su concepto, por muy cualitativo que sea, está siempre trabajando en el terreno abstracto. Es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva”. (Adorno [1970] 1984: 36). Este pasaje implica la reflexión que, en cada corte efectuado y según los contextos culturales en juego, tal condición “privativa” requiere la operación de situar; ello admite su constante reformulación y resignificación, tal como puede verse en cómo lo piensa Octavio Paz, por ejemplo, al seguir las huellas de lo que para él se resemantiza en una paradoja; la tradición de la ruptura, estudiándola en el contexto de la cultura de Hispanoamérica. Véase, de Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral, 1979.

- 3 . En su trabajo “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” (Revista *Iberoamericana*, Nos. 118-119, enero-junio de 1981), Mignolo advierte que, hasta el Modernismo, la figura social y la figura textual del poeta coinciden en el estatuto de un posible sujeto empírico. Por el contrario, con las vanguardias, esta coextensión se ve afectada y desarticulada, hasta el punto de desdibujar sus contornos y ceder su lugar al proceso mismo del lenguaje haciéndose.
- 4 . Aludo a “Antipoesía y poesía conversacional en hispanoamérica”, que recoge una charla pronunciada para Casa de las Américas, en febrero de 1968, sobre “Situación actual de la poesía hispanoamericana”. Esta conferencia, reelaborada, aparece en el libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas: 1976, que es la que he consultado.
- 5 . El trabajo mencionado en primer término es “Ernesto Cardenal. El exteriorismo. Poesía del Nuevo Mundo”. En: *Ernesto Cardenal. Poeta de la liberación latinoamericana*. Bs.As.: Fernando García Cambeiro editor, 1975, (Coordinación e Introducción de Elisa Calabrese). Colección Estudios Latinoamericanos, dirigida por Graciela Maturó. El segundo es *Juan L. Ortiz: la experiencia poética*. Bs.As.: Carlos Lolh , 1984, que fue un estudio pionero en un momento en que no había bibliografía alguna sobre el más importante de nuestros poetas “menores” (en el sentido de Deleuze) y tampoco se había fijado ni se conocían la mayor parte de sus textos. Veiravé era depositario de ellos, que permanecieron en su archivo privado hasta que fueron generosamente cedidos por su viuda para la edición de la obra completa de Ortiz.
- 6 . “Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución”. En: *Casa de las Américas* N  63, nov-dic. 1970.
- 7 . “La poesía, una fatalidad múltiple”. En: *Pájaro de fuego*, N  2, junio-julio de 1982.

Bibliografía

- BELLI, Germán, “Veiravé, poeta descifrado”. En: *La Nueva Crónica*. Lima, 24/09/1973.
- CALABRESE, Elisa, “Buscamos la poesía guiados por el radar”. En: *La Capital*. Mar del Plata, 28/12/1985.
- _____, “La poesía de Alfredo Veiravé”. En: *La Gaceta*, Tucumán, 17/12/1989.
- _____, “Encuentro con la poesía de un antipoeta: Alfredo Veiravé”. En: *Scriptura*. Revista del Departamento de Filología Española, Lleida, N^{os} 8/9, septiembre de 1992.
- CASTAGNINO, Raúl, “Juicio crítico”. *Poesía Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la poesía, 1978. Tomo I, Parte Segunda.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, “La poesía de Alfredo Veiravé”. En: *Vuelta Sudamericana*, N^o 1, 1968.
- GIARDINELLI, Mempo, “Nota introductoria”. *Alfredo Veiravé*. (Antología). México, UNAM, 1987.
- RUNNING, Thorpe, “Códigos y lenguaje en la poesía de Alfredo Veiravé”. (Ponencia). Congreso de literatura Argentina, Salta, 1987.
- SHIMOSE, Pedro, *Diccionario de autores iberoamericanos*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982.
- SOTO, Luis Emilio, “Sobre *Destrucciones y un jardín de la memoria*”. *La poesía en Buenos Aires*. Buenos Aires, Pleamar, 1968. (Antología a cargo de Horacio Salas).