

Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos.

Ana Porrúa
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

En este artículo se abordan tres libros de la poesía de los '90 para revisar su articulación con la tradición. Como gesto contrario al de la *tabula rasa* y a la figura del bárbaro en términos benjaminianos -presente en gran parte de la producción de la década- éstos construyen ciertas figuras de lector ("cazador furtivo", "arquitecto" y "arqueólogo") que recuperan críticamente la tradición de la poesía culta, estableciendo nuevos vínculos entre lo culto y lo popular, entre tonos y registros, entre historia y escritura.

Palabras clave

Poesía de los '90 - Tradición - Reescritura - Figuras de lector - Raimondi - Díaz - Ortiz.

Abstract

In this essay, three books of poetry published in the 1990s are examined in order to assess their articulation with poetic tradition. In a gesture opposite to that of the *tabula rasa* and the Benjaminian figure of the barbarian—gestures that predominate in most of the productions of the decade—these poets create readers' figures ("the poacher," "the architect," and "the archaeologist") which critically recover the tradition of canonical poetry, thus establishing new relations between high culture and popular culture, tones and registers, and history and writing.

Key words

Poetry of the 90's - Tradition - Rewriting - Reader's figure - Raimondi - Díaz - Ortiz.

“Nunca leí el Quijote./ En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los huesos de Don Q. en el basural./ Las tripas de Sancho Panza/ vaciadas en la mandíbula de Alien./ Veo capítulos repetidos de Kojak/ durante el invierno sin chica”(56), rezan unos versos de *Punctum* de Martín Gambarotta. Se podría pensar aquí el inicio de una imagen de escritor/ lector que asume formas diversas en otros textos, pero que sin dudas, se disemina. El que escribe parte, o simula partir, de un lugar que no es el de la literatura consagrada, el de los clásicos. Los personajes de *Punctum* miran televisión, series como *Kojak*, *El Gran Chaparral* o *Las calles de San Francisco* y también escuchan rock, heavy metal, punk. ¿Se trata del ejercicio de la tabula rasa, aquél que Benjamin define en “Experiencia y pobreza” como una barbarie positiva?¹ En parte sí, sobre todo si se piensa la experiencia en términos de escritura; es decir, si se retoma la idea del escritor como aquel que construye a partir de sus lecturas y no desde la nada. La poesía entonces se inicia con lo dado (los productos de los medios masivos, por ejemplo) y no como reescritura u homenaje; la poesía no explicita sus deudas literarias. El escritor de *Punctum* lee una biografía de Sid Vicious y si bien en *La Raza* de Santiago Llach aparece algún poema que juega o se trama sobre un epígrafe de Perlongher, también abundan las citas del rock, de los Redonditos de ricota y, además, es justamente en este libro donde se lee con mayor claridad la instalación del poeta entre pares, como cuando dice en “Yunta”, “o hacer una y otra vez a pie, como Helder./ el recorrido hasta Huracán”, o bien, “En tu cabeza rapada tallaría poemas de Gambarotta” (46,49).²

En estos dos casos, sin embargo, lo que uno podría suponer es más que nada la construcción de una figura, la del bárbaro presente también en *Zelarayán* de Santiago Vega, que encuentra un punto de inflexión distinto en las propuestas del grupo *Belleza y Felicidad* que parece hacer de la nada poética su punto fuerte y, al mismo tiempo, su talón de Aquiles. Una poética que podría resumirse en los versos ya tan repetidos de Fernanda Laguna “Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas./ Yo creo en su corazón”. ¿Cuál es la positividad de esta barbarie? podría preguntarse uno, ¿cuál es el riesgo de ausentar la tradición al mismo tiempo que la escritura asume ribetes naïf exacerbados y parece no decir más de lo que dice? No es este el lugar para contestarlo, sino simplemente de anotar ciertos textos que parecen olvidar toda la escritura anterior. Paralelamente, habría que pensar los textos que se instalan de manera deliberada en un registro clásico, como *Juegos Apolíneos* de Walter Cassara. Pero en todo caso, aquí no podría leerse la tabula rasa (ni siquiera como representación de una imagen) sino más bien la tradición (con sus instancias, tal vez, de parodia a la tradición). Esta no aparece como un lugar del que se puede entrar y salir, sino más bien como un lugar dado, que no vuelve a procesarse.

En el año 2000 apareció el primer libro de Mario Ortiz, *Cuadernos de Lengua y Literatura I* y en el 2001, su segundo tomo, junto a *Poesía civil* de Sergio Raimondi y *Diesel 6002* de Marcelo Díaz, todos editados por Vox de Bahía Blanca. Creo no equivocarme al leer en estos cuatro libros -a los que se podrían sumar las *Eglogas* de Raimondi, publicadas como suelto de la revista-³ una distinción e, incluso, una polémica con respecto al tema de la tradición. En principio porque en todos ellos aparece la lectura como operación expuesta. Y lo que se lee (aunque de distintas maneras) es “la literatura”. Es

más, se lee a los clásicos, a Estacio, Shakespeare o Valéry en Ortiz, a los barrocos españoles del Siglo de oro en Díaz y a los románticos ingleses en Raimondi. Pero lo que difiere o el punto de unión y diferenciación de estos textos es el modo de aproximarse a la tradición, o el modo de concebirla. No se trata de “la supervivencia del pasado”, (137) sino más bien, como dice Williams, de su carácter selectivo y activo, de sus recortes y de su puesta en producción en el presente. En estos casos no es válido pensar en el tratamiento de la tradición a partir de la parodia (como lo han hecho históricamente muchos de los textos de vanguardia a modo de manifiesto), ni como gesto de estetización extremo de una nueva materia.

En los dos tomos de *Cuadernos de Lengua y Literatura* podrían ponerse a prueba ciertas nociones que Michel de Certeau elabora alrededor de la práctica de la lectura: una de ellas es la de “ausencia impertinente” y otra, la del “ejercicio de ubicuidad” (250).⁴ El lector, o en este caso, el poeta que lee a los clásicos, no se instala morosamente en la tradición, en sus citas o tópicos, sino que se mueve como un nómada, como un “cazador furtivo” (tal la definición de de Certeau). Así puede ir del espacio de la cultura al de lo cotidiano, sin que exista una frontera entre uno y otro (ambos se leen de la misma forma):

*en los cuadros de Renoir
(de Monet, corrige Sagasti, Luis)
las flores tienden a evaporarse
por esos trazos cortos, nerviosos,
que recogen la impresión, a esa altura,
más de la mano que de una vista/ donde el límite
se ha hecho vapor
y no separa los nenúfares entre sí
en pincelada rápida de nubes ocreas
como vapores del atardecer*

*que difumina los límites de las cosas
y de las flores de plástico que ella,
por hábito, acomoda en la repisa
como formando un cuadro”.*
(Ortiz 2001: 9)

La ubicuidad consiste en este pasaje de un orden a otro sin validar, a su vez, uno de ellos. No lee el poeta “la alta cultura” como aquello que embellece la realidad, sino por decirlo de algún modo, como lo que está en la realidad, o como un modo de entrar y salir de ella; una camisa lavada y colgada en la cuerda, por ejemplo, permite el pasaje a las visiones o las mitologías clásicas, como ejercicio de contaminación y expansión: “la floreada camisa como pez/ los pibes como peces que se vuelven flores/ martínez y el juego tonto/ de arrojar palabras como piedritas// los límites frutales de una tarde con ninfas” (2000:25). ¿Se trata sólo de la lectura de la tradición como ejercicio de inmersión en otro mundo y, entonces, como “ausencia impretinente”? No exclusivamente: porque también es posible verificar en la poesía de Ortiz el proceso inverso, bajo una operatoria que podríamos denominar como reversión. La lectura de lo clásico, permite su transformación, su actualización:

*voy a ver si me sumerjo
para navegar
al fondo de Shakespeare
entre las valvas de la ostra
la perla de Julieta
su balcón en el río de los versos
navega y se enreda entre los yuyos
Shespir disfrazao de Romeo
se pone la capa y escribe para más amarla
y con patitas de rana*

*navega
hacia Verona
(...)
cuando más se levanta la mar
las vírgenes pulpas de los peces
más suben al muelle de Guaite”.*
(2000:28)

La transformación supone, de este modo, un traspaso de las fronteras doble. Hacia el mundo del relato icónico de *Romeo y Julieta*, como gesto de inmersión (“me sumerjo”), pero a la vez (y casi simultáneamente) de Shakspeare a Shecspir (en una grafía argentinizada del nombre clásico y en una atribución lunfarda, “disfrazao”) y de Verona a Ingeniero White (el puerto de Bahía Blanca) que también asume su nominación popular, Guaite.

Del ejercicio de la lectura quedan, en los textos de Ortiz, fragmentos, pero sobre todo imágenes, figuraciones que parecen definir el hecho de leer como línea de fuga, como tangente oblicua para llegar al territorio de la caza y para que el cazador-lector salga del mismo.

El texto clásico en *Diesel 6002* de Marcelo Díaz aparece sometido a un ejercicio de presión múltiple. En principio y teniendo en cuenta los epígrafes hay un momento de equilibrio entre la literatura culta (versos del barroco español o neobarrocos contemporáneos, como Carlos Germán Belli u Osvaldo Lamorghini) y versos de canciones absolutamente populares en el mercado de los ‘60, como Ramón Ortega y Nino Bravo. ¿Por qué hablar de equilibrio, que no es lo mismo que equiparación? Porque se trata de un equilibrio sintáctico (de la sintaxis del poema) que instauro por un lado, la posibilidad del discurso “popular” (“Todo es

diferente gracias al amor”) que da lugar (o está amparado) en el relato que origina el libro, el episodio de una loca que escapó del Moyano y se robó una locomotora diesel para ir a ver a su novio maquinista, El Indio, y que Díaz toma de las crónicas periodísticas (cuyos titulares y copetes marcan las distintas partes del libro); por otra parte los epígrafes del barroco clásico -que no en vano abren y cierran *Diesel 6002*, con Francisco de Rioja y Luis de Góngora- habilitan el tratamiento discursivo de esta materia previa, su puesta en estilo barroco: “así de un muero mueve por el Indio;/ así del cruce voces apresura;/ y ni el metal, aunque piadoso,/ y ni la piña, aunque de amor,// nada pudieran” (17), e incluso el “bonus track” que cierra el relato amoroso con un perfecto soneto gongorino.

Seguramente, si los titulares sensacionalistas de los diarios no abriesen las distintas partes de *Diesel 6002*, se podría pensar llanamente en un ejercicio de estetización de una voz popular. Pero aquí se trata, por medio de una rigurosa construcción, de mantener ambos registros en el mismo nivel, ya que si bien el “estilo barroco” presiona sobre el discurso periodístico, éste también ejerce una tensión que es imposible dejar de lado en la lectura. Casi podría decirse que cada uno resalta la diferencia del otro. La propuesta no es de mezcla; no se trata de pasar de uno a otro registro -u a otro orden- sino de mantenerlos separados. Lo que los une, en este caso, es la intensidad del acontecimiento que puede leerse como drama policial o como canto del dolor amoroso. Hay una lógica común que los une, la de la grandilocuencia, la hipérbole y el “puro gasto” como dice Dubois con respecto al barroco. Más allá del acontecimiento espectacular, incluso, la dilapidación discursiva se ve en ambos casos, como gesto excesivo de la aparición informativa (que recorre los titulares de todos los diarios) y como hipérbaton, elipsis, pero también

como variación, una y otra vez, de lo mismo, en los poemas que retoman la historia.

El tratamiento de los clásicos, en *Diesel 6002*, supone la apropiación de un estilo que es, como dice Dubois “más que las ideas, lo que define al barroco”. Pero este gesto no instala a Marcelo Díaz como poeta barroco (o neo-barroco) que pretende ser obediente a un modelo, seguir las paternidades sin deformarlas, sino plantear un equilibrio entre lo “popular” (que ocupa de forma visible su primer libro, *Berreta*) y lo culto. Es, entonces, un uso político.

Por último, *Poesía civil* de Sergio Raimondi plantea la lectura de los clásicos como *indagación*; se podría pensar en los significados etimológicos del término latino como verbo y como sustantivo: así *indâgo-as* es seguir la pista, el rastro, pero también inquirir, averiguar, investigar, e *indâgo-inis* agrega una perspectiva interesante en tanto es un “obstáculo cualquiera para cercar la caza: trampa, lazo, redes”, o “foso, línea o serie de fortificaciones, línea de bloqueo”.⁵ Ambos sentidos están presentes en el poema que abre el libro, que se refiere a *Defense of poetry* del romántico inglés Percy Bysshe Shelley:

*Escrito está en tus páginas
que poesía y principio de propiedad
dos fuerzas son que se repelen,
pero escrito está también
que la poesía es infinita y divina,
no hay tiempo preciso ni lugar,
y el dominio que te concierne
verdadero es, eterno, único,
imperio sobre el universo todo.
Oh, legislador del mundo,
no fuiste ignorado en absoluto,*

*es sólo que fuiste considerado
tal como exigías: se te dio el reino
preferido, el invariable, intangible
y perfectamente ideal;
el otro quedó para tus lectores,
dueños y destinados a regir
territorios más concretos del planeta
(11)*

En principio, aparece la figura de escritor como lector, el poeta ha leído un ejemplar del ensayo que Shelley publicara en 1821 (y el poeta también queda fuera del “reino/ preferido”, el “perfectamente ideal”, para transformarse en un lector más). Se podría pensar entonces, que Raimondi sigue el rastro de una ideología sobre lo poético, encuentra una de sus aristas y luego, también, indaga, inquiere, cuestiona, aquello que ha leído. Pero ¿cómo está presente en este primer poema, el otro significado del término latino? Desde el orden más puro de lo que se enuncia, el poema afirma que Shelley construyó una trampa, un foso, su propia línea de bloqueo. Sin embargo, lo interesante de *Poesía civil* (que está encapsulado en el mismo sintagma del título) es el desarrollo posterior o la elección que hace desde esta indagación el poeta.

Raimondi repone de algún modo, el debate poesía versus industrialización que se dio en la modernidad y que supuso la construcción de una figura de poeta enajenado de la sociedad (de lo civil).⁶ En este debate no es casual, entonces, que recupere a los románticos ingleses y no a los franceses. ¿Por qué digo que retoma ese debate? Porque hay una serie de poemas que eligen como objeto la descripción de aquello que dejan afuera los románticos ingleses (también se menciona a Keats y a Wordsworth): los residuos industriales, el mundo del obrero y las máquinas. *Poesía civil* propone un

corrimento doble, de los objetos de la tradición apelada y de su tono profético e incluso, pensando en las formas poéticas, del modo de la oda o la elegía. No hay lugar aquí para la subjetividad romántica, sino -por el contrario- una mirada objetiva y (por momentos) un gesto de reflexión sobre aquello que se mira, que a veces surge solamente del contraste o la equiparación de dos elementos: “Por eso es curioso que la métrica, considerada/ por el poeta como el elemento similar y constante/ que organiza un nuevo modo de componer,/ actúe tal como el regulador que por ese tiempo/ Watt introdujo en la máquina a vapor para darle/ velocidad de funcionamiento estable”.⁷ *Poesía civil* organiza relaciones impensables (no al modo surrealista, por supuesto) como ejercicio de investigación de aquellos textos de la tradición que lee. Y luego pone en práctica el ejercicio poético anti-romántico, del despojo de la mirada ante un paisaje industrial cercano, el de Bahía Blanca: “Anodo arriba, abajo cátodo y en el medio/ la capa de tres milímetros de mercurio/ que gira y gira y gira y gira/ luego de abrir las válvulas de la salmuera/ y de inyectarle la electricidad que gasta/ media ciudad en cualquiera de sus días.”⁸

Lo que importa, más allá de este gesto de desafío que supone unir poesía e industria, o la denuncia de las relaciones entre poesía y capital (denegadas en la tradición) es la posibilidad de leer el proceso de escritura como tal, en una homologación de materias literarias y materias primas (presente también en los poemas culinarios como “Para hacer una torta sin leche” o “Hoy cocina Matsuo Basho” o “La dieta de Dante”).⁹ El poeta, entonces, abandona la “distracción impertinente” que arma las escenas de lectura de Ortiz pero tira la red de caza (indaga) sobre la tradición y selecciona materiales, los expone, los observa incluso científicamente, busca las proporciones posibles y arma, en este ejercicio,

una nueva forma, como en el poema “Gramsci y Valéry en la biblioteca del Círculo de Estudios Sociales creado en Ingeniero White en 1899 por el grupo anarquista ‘Libres Pensadores’”: “Parte de lo que hay, en la estructura de los andamios/ que sostiene a los pintores de los tanques de la ESSO,/ es un problema de sintaxis: ni mucho más ni mucho menos.” (38).

Tres poetas bahienses vuelven, ya se ha dicho, de forma productiva sobre la tradición. Cada uno de ellos ingresa a los clásicos “persiguiendo una forma” y “encontrando un estilo”. La forma no será, como en los versos darianos parafraseados, el ideal, sino un espacio concreto: el de la ubicuidad y el desorden en Ortiz, que arma la figura del lector como cazador furtivo; el de la complejidad de la estructura que une órdenes dispares en Díaz, que podría delinear una figura de lector-arquitecto, y el del que busca, rescata una materia ausente en la superficie y vuelve a darle una sintaxis, presente en Raimondi, que pareciera tejer la figura del lector-arqueólogo.

Notas

- ¹ . Leemos en la página 169: “¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa.”
- ² . Es interesante destacar que en varios poemas de este libro aparecen sin encommillar alusiones concretas a *Puctum*, como la mención de Iggy Pop en “Yunta”, o ciertos versos de “Joda y espiral” que repiten la idea central del libro de Gambarotta: “(...) Ni aspiraciones ni sexo ni virtud/ ni trabajo ni política: faltan tambores verdaderos. Único gesto: un punto” (77), o bien: “el espacio entre un pensamiento y otro” (78).
- ³ . Otro fragmento de las *Eglogas* ha sido publicado recientemente en la antología

de Arturo Carrera.

- ⁴ . Estas citas están tomadas a su vez de Guy Rosolato, *Essays sur le symbolique*, París, Gallimard, 1968; p. 288.
- ⁵ . Las definiciones están tomadas del *Diccionario latino-español* de Agustín Blánquez Fraile (855).
- ⁶ . Sobre este debate, que ha dado lugar a múltiples textos, destaco la lectura de H. G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, y, sobre todo su “Prefacio” a cargo de Isaiah Berlin, así como también Paul Bénichou.
- ⁷ . *Poética y revolución industrial* (13). Esta propuesta de homologación y, a la vez, de contraste, está presente también en “Los talleres de Vulcano”, cuyos primeros versos son: “De establecerse una analogía entre los galpones/ de mecánica del ferrocarril y los talleres de Vulcano,/ habría que destacar la continuidad estruendosa/ de una oscuridad interrumpida por chispas y llamas,/ las instancias diversas con las que los versos de ayer/ y hoy establecen su relación con imágenes del poder”, y cierra con los siguientes: “Rayo como riel: a un rayo sólo otro rayo lo elimina./ No. A veces se lo elude también con indiferencia,/ ya meditada, ya inevitable. Un cualquiera se acomoda/ contra el vagón incendiado y duerme mientras arriba/ el barullo olímpico amenaza con hacer caer el cielo.” (20).
- ⁸ . *Paisaje de Induclor con uno o dos operarios* (23).
- ⁹ . Al respecto ver la interesante reseña de Marcelo Díaz sobre *Poesía civil*, “El paladar de los comensales”.

Bibliografía

- Benichou, Paul (1984) [1977]. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, México: F.C.E.
- Benjamin, Walter (1982) [1972]. “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Carrera, Arturo ((2001). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires: FCE/ICL.
- de Certeau, Michel (1990) [1980]. “Lire: un braconnage”, en *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, París: Gallimard.
- Díaz, Marcelo (2001). “III Dificultad en retratar la enamorada que fuga del retrato y perseguida es”, en *Diesel 6002*, Buenos Aires: VOX.
- Díaz, Marcelo (2002). “El paladar de los comensales”. En *www.bazaramericano*.

com, agosto-septiembre.

- Dubois, Claude-Gilbert(1980) [1979]. *El Manierismo*, Barcelona: Península.
- Gambarotta, Martín (1996). *Punctuna*. Buenos Aires: Libros de la Tierra Firme
- Llach, Santiago (1998) “Yunta”, en *La Raza*, Buenos Aires: Siesta.
- Ortiz, Mario (2000). “(coda)”, en *Cuadernos de Lengua y Literatura I*, Buenos Aires: VOX.
- Ortiz, Mario (2001) “1. En los cuadros de Renoir....”, en *Cuadernos de Lengua y Literatura II*, Buenos Aires: Vox.
- Raimondi, Sergio (2001). “Ante un ejemplar de *Defense of poetry* con el sello ‘Pacific Railway Library, B. Bca., nº 815 (to be returned within 14 days)’”. En *Poesía civil*, Buenos Aires: VOX.
- Rosolato, Guy (1968). *Essays sur le symbolique*. París : Gallimard.
- Schenk, H.G. (1983). *El espíritu de los románticos europeos*. México: F.C.E.
- Williams, Raymond (1980) [1977]. “Tradiciones, instituciones y formaciones”, en *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.