

Experiencias de pasaje en Rilke y Veiravé

Mariela Blanco

Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET

Resumen

El artículo aborda las relaciones intertextuales entre Rilke y el poeta entrerriano Alfredo Veiravé. A través del análisis de ciertas figuraciones como el ángel y el mítico Orfeo, así como de motivos, temas y estrategias, emergen ciertas relaciones en la concepción de lo poético, que – como diría Borges– iluminan la lectura de ambas escrituras. Se analizan los poemarios de lo que la crítica especializada ha dado en llamar producción “tardía” de Rilke, compuesta por los *Sonetos a Orfeo* y *Las elegías de Duino*, y la etapa temprana del proyecto veiraveano, que comprende sus tres primeros poemarios, en los que la crítica reconoce el predominio de un tono intimista. Más allá de este corte elegido para caracterizar la escritura de Veiravé, el análisis de ciertas operatorias reveló que algunos desplazamientos en las figuraciones no implican un cambio radical en el modo de concebir lo poético a lo largo de su obra; lo cual abre una polémica con la crítica que ha atendido su poesía.

Palabras clave

Intertextualidad – figura del ángel – Orfeo – subjetividad

Abstract

This essay focuses on the intertextual relations in the poetry written by Rainer Maria Rilke and by Entre Ríos poet Alfredo Veiravé. Through the analysis of common figures, such as the

angel and Orpheus, as well as motifs, themes, and rhetorical strategies, certain analogies in the poetics begin to emerge, thus – as Borges would say– throwing light on both works. The analysis focuses on a comparison between what the scholars have called Rilke’s “late production”, namely the *Sonnets to Orpheus* and the *Duino Elegies*, and the early production of Veiravé’s poetic work, namely his first three poetry collections, where the critics usually recognize the prevalence of the confessional mood. The analysis of writing procedures reveals that the displacements of the figures in later poems, beyond the limits of this corpus, will not necessarily imply a radical change in the way poetry is conceived throughout Veiravé’s complete works. This hypothesis opens up a debate with the tradition of criticism that has examined his writings.

Keywords

Intertextuality – angel – Orpheus – subjectivity

El movimiento, ocupación de sitios distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo; asimismo lo es la inmovilidad, ocupación de un mismo lugar en distintos puntos del tiempo. ¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?

Jorge Luis Borges. Prólogo a *Historia de la eternidad*.

La idea del peligro de 'las influencias' es una paradoja que ahora veo resucitar en los poetas jóvenes con los cuales me comunico, temerosos y preocupados siempre por seguirlos, cuando el camino más seguro es habitarlas con seguridad y beberlas hasta agotar sus líquidos queridos. Esas 'influencias' son permeables a nuestra sed porque las necesitamos en un momento determinado.

Alfredo Veiravé "La poesía, crítica y biografía".

Este trabajo se propone indagar la concepción de poesía delineada en la temprana producción poética de Alfredo Veiravé a la luz de ciertas figuraciones cuyos núcleos de irradiación podemos rastrear en la poética de Rainer María Rilke. Se trata, por lo tanto, desde una perspectiva discursiva, de abordar la resignificación de cierta forma de delinear la subjetividad que dejó una marca indeleble en la poética veiraveana. Desde esta mirada es que inscribimos este trabajo dentro de una lectura de la experiencia y la intimidad, ya que coincidimos con la reflexión de Elisa Calabrese respecto de que la lírica es el espacio en donde, por antonomasia, se inscriben las marcas de la subjetividad moderna.¹

Para eso, abordaremos las concepciones de poesía operantes entre lo que Beda Alleman llama la producción

“tardía” de Rilke (1975: 54) y Heidegger, “la poesía válida de Rilke” – que comprende principalmente los *Sonetos a Orfeo* y *Las elegías de Duino*– y los tres primeros poemarios de Alfredo Veiravé, *El alba. El río y tu presencia* (1951), *Después del alba, el ángel* (1955), *El ángel y las redes* (1960). Nos centraremos principalmente en el haz intertextual que abre la reescritura de dos figuraciones transdimensionales como son la figura del ángel y la del mítico cantor Orfeo.

1. Figuración del ángel

La alusión intertextual con la poesía rilkeana es declarada por el mismo Veiravé en variados textos metapoéticos, entre los que sólo mencionaremos “La poesía, crítica y biografía” y “Pasa raro inventor, pasa adelante”.² Pero de todos los reconocimientos que se puedan rastrear, el más elocuente resulta esta reflexión de su puño y letra que reposa en la contratapa de una antología titulada *Poesías escogidas de Rainer María Rilke*:

A través de este ejemplar conocí por primera vez que la poesía no está en “las palabras”, sino en “la sombra” de las palabras, que lo “inteligible” de la poesía no procede de ellas, sino de cierta aureola (emocional, creo) que se da en algunos momentos, no siempre, solamente para algunos en ciertos momentos de concentración...

Este rescate de la intuición poética subyace bajo la concepción de poesía esbozada en los primeros poemarios. Coincidimos con Calabrese en que se trata de una aspiración al absoluto (65), de la cual trataremos de dar cuenta discursivamente.

Ya desde sus títulos, en los tres primeros poemarios se evidencian los ecos de la concepción poética rilkeana: *El alba. El río y tu presencia* (1951), *Después del alba, el ángel* (1955) y *El ángel y las redes* (1960).³

El primer poemario se destaca por la configuración de una subjetividad apegada a la naturaleza y al paisaje ribereño de Gualeguay: “Aquí estoy siendo./ En mi provincia acurrucada en el amanecido octubre,/ silenciosamente absorto,/ dominado en el rumor del río,/ callándose hacia el oeste.” (21).⁴ Este espacio de transición connotado por el uso del gerundio (“siendo”, “callándose”) y por la elección de los cronotopos indefinidos como el alba, la primavera o el atardecer, da cuenta de la pretensión de instalarse en un constante presente previo a la irrupción del ángel, de la búsqueda de la trascendencia. Estas imágenes introducen en el espacio poético la idea de pasaje que halla una de sus posibles realizaciones en el juego de conexiones entre el mundo de los muertos y de los vivos, tanto en el poema “Los muertos” como en otro texto emblemático del poemario como “El alba”.

La elección de estos espacios indefinidos da lugar a la configuración de una atmósfera propicia para el trasvasamiento de fronteras, para mantener abierta la brecha que nos separa de esas otras dimensiones percibidas como más lejanas, como un más allá; tal es el caso de la muerte o el sueño, el pasado (“llamados ancestrales”) u otras etapas de la vida como la infancia y la adolescencia.

Varios son los paralelismos temático-simbólicos que emergen entre esta escritura y la de Rilke. Comencemos por la imbricación entre la vida y la muerte, es decir, la consideración de la muerte como un anexo de la vida, concepción que para Angellos es el centro discursivo de los *Sonetos a Orfeo* y *Las elegías de Duino* (230). Esta cita de Rilke extraída de una famosa carta dirigida a W. von

Hulewicz resulta más que elocuente para dar cuenta del pasaje:

En las Elegías, la afirmación de la vida y de la muerte se revelan como formando una sola. Admitir la una sin la otra es – aquí celebramos el descubrimiento de ello – una limitación que termina por excluir todo lo infinito. La muerte es el lado de la vida que no está vuelto hacia nosotros, ni iluminado por nosotros; debemos tratar de realizar la mayor conciencia posible de nuestra existencia, que radica en los dos reinos ilimitados y se nutre inagotablemente de ambos... La verdadera forma de vida se extiende a través de los dos dominios, la sangre del más grande circuito rueda a través de ambos: no hay ni un más allá ni un más acá, sino la gran unidad en la cual los seres que nos sobrepasan, los “ángeles” están en sí mismos. (Con énfasis en el original)⁵

Y en esta unificación de ambos reinos, la mediación del ángel juega un papel protagónico. Por eso su invocación desde los primeros versos de la Elegía I:

*¿Quién, si yo clamara, me escucharía entre las
[jerarquías
de los ángeles? y, suponiendo que, repentinamente,
[uno de ellos
me estrechara sobre su corazón: yo sucumbiría
[ahogado por su existencia más poderosa.
Pues lo bello no es nada más
que el primer grado de lo terrible.⁶*

El mismo Rilke reconoce esta capacidad de transformación del ángel, que pasa fácilmente de lo bello a lo terrible, de lo visible a lo invisible; así, esta figura le permite configurar en el poema un espacio capaz de albergar otras dimensiones de la realidad.

Este aspecto de la poética rilkeana es analizado en

profundidad por Maurice Blanchot, quien explica – desde una visión deudora de la de Heidegger– esta conversión de lo visible en invisible como un creciente proceso de interiorización que es, al mismo tiempo, una traducción. En términos blanchotianos, esta interiorización invierte el destino de la conciencia, orientándola hacia la búsqueda de “significaciones más altas o más exigentes” (129). No se trataría solamente de orientarnos a nosotros hacia el interior, sino también hacerlo con todo lo que nos rodea. El crítico francés transfiere – creemos que certeramente– este ideario a términos poéticos para concluir que si hay alguien capaz de llevar a concreción esta función mediadora, ése es el poeta, y que el espacio en donde esto se concreta es el del poema, “donde no hay más nada presente, donde en el seno de la ausencia todo habla, todo entra en la unión espiritual, abierta y no inmóvil, sino centro del eterno movimiento” (132).

En los poemas que nos ocupaban de *El alba. El río y tu presencia*, no puede dejar de advertirse el entrelazamiento de la instancia de la muerte como una faceta de la vida, paradigmáticamente tematizado en “El alba”, a través de las sucesivas etapas de la misma por las que atraviesa la amada. La muerte no es, por lo tanto, más que otra etapa dentro de las transformaciones sucesivas que sufre el hombre: “Y la muerte es eso al final,/ la suma de todas esas pequeñas muertes/ concedidas a las tardes, a los otoños,/ a los espejos” (64).

El título del segundo poemario, *Después del alba, el ángel*, sugiere no sólo una sucesión temporal entre los poemarios y el reemplazo de una imagen por otra, sino también una continuidad en la adscripción a esta ideología estética del pasaje; en efecto, ya nos habíamos referido a la figuración del alba como un espacio de límites permeables, como una atmósfera preparatoria para la irrupción de algo

del más allá. Pues bien, en el segundo poemario, el lugar de privilegio lo ocupa la figura del ángel.

Este ángel veiraveano aparece – al igual que en el poemario anterior– asociado a imágenes de la infancia y de la adolescencia. Una de sus funciones resulta ser entonces la de compañero del hombre, que está esencialmente sólo, desamparado, y su cualidad de preservar esas etapas parece ser una forma de mitigar la existencia. Obsérvese en el siguiente fragmento de “Ilustres ciudades visitadas” el estado de indefensión del hombre, concebido en la misma escala que en las *Elegías duinesas*, es decir, alejado del estado de Abierto que habitan los dioses y los animales, lo cual despierta el llanto del poeta:⁷

*Ay! Hermanos, si pudiera estar ya
más allá de todas las promesas y de todos los pactos
de la sangre y del Olvido,
volvería cantando, cantando
con el pecho cubierto de sollozos por esta tierra
de América del Sur, y por sus constelaciones
de ángeles que despiertan.
Por nosotros hermanos, por nosotros que estamos
[solos
esperando la sabiduría de los animales, y de las
[plantas
y de los dioses de la aurora definitiva,
de pie sobre las montañas, sobre las pampas,
lloremos hermanos, lloremos y cantemos.
[...]
Un día el llanto será un sólo mar salado
y la brújula del Sur, y del Este, y de los árboles
[fructificados
dentro nuestro, y de los cielos estrellados dentro
[nuestro,
y los ángeles dormidos dentro nuestro
serán el mismo cántico que balbuceamos ahora,
sin la necesidad humana de derramarse en lágrimas
(101–2).*

Estos versos iluminan la afirmación de Angelloz sobre el ángel rilkeano: “Es entonces partiendo del hombre que debe ser comprendido el ángel” (237); en efecto, no sólo porque es su compañero desde el “nacimiento celeste”, como reza el poema de Veiravé “Biografía de un ángel”, sino porque ha sido sometido al proceso de interiorización que Blanchot describía para la poesía de Rilke. En este caso, el ángel se configura como acompañante del hombre en una invocación a un despertar comunitario en un canto que, en su concepción genérica, también guarda estrechos vínculos con el cruce de lamento y celebración que caracteriza las *Elegías*. Y este proceso de interiorización, en Veiravé, no deja de remitir a un marcado intimismo en cuanto las cosas externas, el mundo, es percibido, pero la subjetividad es el epicentro del poema. De ahí la impronta neorromántica que la crítica atribuye a este período de su producción poética.⁸ Lo interesante a los fines de nuestro análisis es que dentro de esa interioridad, el ángel ocupa un lugar privilegiado en su función de guardián de los espacios en donde se refugia el poeta: el amor, la mujer, un “pequeño río de aguas íntimas”. Y, en la misma dirección que en la poética rilkeana, el ángel se delinea como un mediador entre dos dimensiones (vida–muerte) que conviven armoniosamente en el poema: “¿Vivir? ¿Morir? Dejar la cierta ribera del ángel/ que se mueve en el cauce profundo/ de nuestra propia vida?” (110).

Que el ángel ocupa una dimensión intermedia entre el hombre y la divinidad termina de definirse en el tercer poemario de esta etapa, *El ángel y las redes*, en donde la dimensión cósmica se instala de la mano de un nuevo dinamismo poético. El símbolo de la red alude al intento de los signos (fotografía, palabra, entre otros) de apresar la subjetividad en su completud, la unidad perdida, “algunas cosas presentidas en el alma/ como un ligero temblor/ en el

minuto fugaz en que el sol cae sobre nuestro rostro” (123). Se trata nuevamente de esa otra dimensión, aquella que para ser alumbrada necesita irremediablemente estar acompañada de la experiencia de la muerte; por eso, la ocasión en que resulta aludida es un poema–homenaje por la muerte del poeta Vicente Barbieri: “Y no despiertas ya, estás callado,/ conversando eternidades quietas,/ y un ángel de savias muy profundas/ te explica el otro lado de los signos” (154). Se consolida así la concepción trascendentalista del poema que conlleva la realización de eternidad a la que alude el epígrafe borgiano como aspiración de la palabra poética y que sólo se concreta luego del pasaje: “Aquí se aprende al lado tuyo que la muerte/ es un poema floreciendo en otro lado./ Que florece al fin cuando nos vamos/ a cortar la flor de un círculo constante” (155).

Si el objetivo del poemario es bucear por las invisibles redes de significados del mundo, no podemos dejar de advertir la armonía entre lo interior y lo exterior como materia poética; en efecto, el poeta dirige sus sentidos al mundo, es más, comienza a esbozarse una línea que se intensificará en una etapa posterior de su escritura, la del canto a lo autóctono y a las cosas de la vida cotidiana. Pero ese objeto poético externo siempre termina siendo sometido a la intensidad del sentir del sujeto poético:

*Afuera, es preciso decirlo, ocurrían todas las cosas
los árboles volteaban sus hojas carcomidas
en la tarde fría de mayo, la luz bajaba del cielo
y amarillenta, reposaba oscura y letal en las fuentes
de la plaza, un hombre esperaba el tranvía,
leía el diario, otro
pensaba en cualquier asunto, la sangre
seguía transportándose anónimamente
en el cuerpo de todos los seres de mi país;
[...]
Todas las cosas.*

*Y aquí adentro, también
todas las cosas estaban ocurriendo en ese momento,
era ese instante una gestación, era eso (134).*

El vuelco de los últimos versos hacia la subjetividad del poeta da cuenta de la intención de integrar ambos planos, el del adentro y el afuera, y creemos que esta reorientación de su poética hacia la búsqueda de equilibrio entre el mundo y el yo es la que marca la distancia con el subjetivismo extremo propio de la vertiente romántica.

Tampoco queremos dejar de señalar que esta nueva búsqueda entraña también el afán de descubrir el ser de las cosas, experiencia que orientó todos los esfuerzos rilkeanos desde su juventud, aspecto de su poética que no podemos dejar de advertir luego de la influyente lectura heideggeriana.⁹ Es por eso que la mirada crítica de Beda Alleman se concentra en rastrear las continuidades más que las interrupciones en los distintos períodos de su escritura, aunque lo más importantes para nosotros es señalar que en lo que este crítico denomina “etapa intermedia”, se trata de superar en el espacio del poema la barrera entre interior y exterior a través de la intensidad del sentimiento traspuesto a la obra de arte, dando lugar a la famosa concepción del poema–cosa, que se distingue por el ingreso de la cosa visible al poema.¹⁰ Pero el quehacer poético de ambos escritores parece signado por la búsqueda incesante (Blanchot: 81), y así como Alleman observa en la escritura rilkeana el pasaje de la concepción del poema–cosa hacia una exploración en los márgenes de lo ya no decible originada en una crisis del lenguaje (1975: 66), en *Veiravé* se advierten significativas interrupciones en cuanto a la forma de concebir lo poético, de procesar a través de la imaginación los elementos del mundo.

El ángel de las *Elegías* – siguiendo a Alleman– constituye el contrapunto del hablar poético, por lo que la

misión poética ya no consistirá en la alabanza del ángel, sino la de lo terrenal. Así, a la nominación de la cosa (ya presente en la concepción del poema-cosa), se agrega una nueva dimensión que contempla la presencia del silencio como su otra mitad; de este modo, el decir poético explora tanto lo decible como lo no decible.

En el marco de la poética veiraveana, esta indagación sobre lo no decible, lo invisible, más que clausurar una etapa, instaura una línea de continuidad que impregnará toda su poética posterior, aunque las modulaciones que adquiera esta exploración varíen. Nos referimos, concretamente, a la desaparición de esa especie de mediador que es el ángel, cuya figura resulta eclipsada, a partir del giro que inaugura *Puntos luminosos*, por la función del poeta.¹¹

Así, en esta primera etapa de escritura, la interiorización de las cosas externas deviene, en un grado mayor de abstracción, en la búsqueda de lo insondable del signo en el poema que da nombre al poemario:

*...y uno comprende que el mundo es
una infinita red de relaciones,
y que en todos nuestros actos
siempre estamos uniendo
y desuniendo
lentos y luminosos hilos, en el fondo de cuyas redes
hemos de encontrar algunos signos, la nervadura
de una hoja, o simplemente un rostro y un alma
en cuyo vórtice caeremos
hasta salir purificados en el dolor
por el otro extremo... (121-2)*

La acumulación de preguntas en torno del hombre, el mundo y las relaciones con la divinidad también distinguen este poemario en cuanto evidencia una intensificación de la veta metafísica. Al respecto, el poeta y crítico Rafael Oteriño propone que “en la relación oculta de las cosas, en

el mundo fenoménico [...] es donde se debe intentar otra lectura del ser” (131). Y en esta aventura de atisbar ese más allá del mundo, de la realidad, el ángel es la llave de acceso al absoluto: “A veces imploramos en medio de sus aguas/ a unos ángeles muertos y en sus cuerpos desnudos/ abrimos con secretas llaves, los signos/ de la Palabra única y perversa” (136).

2. Otra figuración del pasaje: Orfeo.

Ya demostramos que tanto en la poética de Rilke como en la de Veiravé, abundan las referencias a dos dimensiones opuestas: la de lo visible y lo invisible, la de lo decible y lo indecible, la de lo interno y lo externo; así como también que el quehacer poético de ambos se orienta a develar y a instaurar las relaciones entre ambos reinos. De ahí que ya podamos afirmar que se trata de concepciones trascendentalistas del arte, por más que atiendan a “las cosas de este mundo” en cuanto proponen la búsqueda del sentido de éstas fuera de las mismas, y adscriben a la aspiración romántica a la unidad, la eternidad y lo infinito.¹²

Si ambos poetas coinciden en elegir la figura del ángel como agente mediador, también lo hacen al optar por Orfeo como símbolo del canto, que es la vía privilegiada de salvación, lo cual entraña una concepción sacralizante de la poesía.

En la poética de Veiravé, dos son las líneas a partir de las cuales podemos analizar la fuerza irradiadora de la figura de Orfeo: por la concepción de canto esbozada y por la experiencia de límite con la muerte, de viaje entre el mundo y el transmundo que este cantor griego simboliza.

En cuanto a la primera, resulta de por sí transparente el corpus conformado por los poemas que abren *Después*

del alba, el ángel, pues todos presentan una dimensión metapoética, una reflexión sobre el propio quehacer, que ya se evidencia desde los títulos: “El poema”, “El poeta”, “Las cosas”, “La eternidad”. El primero de estos textos instala el proceso de ascensión, la ascesis inherente al canto, que se diferencia de las cosas de este mundo; en efecto, “El poema” “No tiene para empezar/ la consistencia del árbol/ – como una vaga melodía/ que sin embargo nos duele– / pero su rumor de voces escondidas/ sube y sube hasta colmarnos/ como una guirnalda de tiempos ofrecidos” (77). Más adelante, este paralelismo con la vía mística se intensifica a partir de la búsqueda de comunión con el más allá y con la cualidad de la soledad que distingue al que emprende este arduo camino. Pero el punto de llegada permite el acceso a un más allá que entraña el ingreso al ámbito de lo intemporal, de la eternidad: “Está en el centro de las melodías más secretas/ por donde se comunican los seres,/ en la unidad de voces acordadas./ (Es el centro y la unidad de esa Melodía eterna.)”

Ese más allá guarda estrechos vínculos figurativos con el concepto de “lo abierto” sagazmente analizado por Heidegger como “esa completa percepción a la que queda abandonado todo ente en cuanto arriesgado” (1946). Se trata del ámbito de lo ilimitado que aspira al infinito y se resuelve en la totalidad del ente.¹³

En búsqueda por definir esta función sagrada de develar lo que subyace tras los símbolos, evocamos nuevamente esas palabras de Veiravé que abrieron este trabajo sobre lo que la poesía de Rilke le reveló: “que la poesía no está en ‘las palabras’, sino en ‘la sombra’ de las palabras”, reflexión a partir de la cual los silencios del lenguaje se constituyen en un símbolo más a ser indagado, la única vía para nombrar el “olvido”. También resulta significativa la condición de fragilidad inherente al poeta, quien además de la soledad,

es comparado con un “convaleciente”, experiencia que –no casualmente– remite al límite con la muerte; se trata de “los más arriesgados” –en palabras de Heidegger–, los que se atreven a “ir más allá del ser de lo ente” (1946) para adentrarse en el Abismo, en la recuperación de lo que permanece relegado en ese “olvido”.

Nadie mejor que el filósofo alemán para reflexionar sobre esta concepción metafísica de la función poética. En efecto, en su búsqueda por definir el ser y el auténtico pensar como forma de acceder a él, encuentra en la poesía uno de los ámbitos privilegiados para recuperar la esencia del lenguaje. Por eso la misión del poeta está estrechamente vinculada con la del pensador ya que, como afirma Mario Presas, “ambos en verdad son los guardianes de esa habitación del ser: el lenguaje, donde habita el hombre” (1962: s/n).¹⁴

Pero, ¿por qué “recuperar” la esencia del lenguaje si éste se encuentra en pleno uso? En “Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía”, Presas diferencia entre esta dimensión del lenguaje vinculada al “mundo de la cotidianidad” en donde se privilegia su funcionalidad, dominante en esta era de la dominación técnica, y esa dimensión esencial cuya recuperación desvela al autor de *Ser y tiempo*. La primacía de la “visión pragmática” del lenguaje relega al olvido el lado misterioso del hombre, y de allí la importancia del silencio como signo de esa otra esfera perdida, que en términos veiraveanos reconocimos a través de la imagen de las “sombras de las palabras” que constituyen la esencia del decir poético.¹⁵ Y si el poema es el espacio en donde moran estos silencios, se comprende su concepción como la vía de acceso hacia el ser de las cosas.¹⁶

Nombrar lo sagrado implica entonces una restitución, ya que “la época de la imagen del mundo”, según Heidegger,

se caracteriza por la eclipsación de los dioses. Al respecto, Presas sostiene:

La oscuridad de los tiempos llega a su más profunda medianoche, cuando la época ya no es capaz de experimentarse siquiera como oscura. La falta de Dios ya no se siente como una ausencia. [...] Sólo en la dimensión de lo sagrado el hombre puede ser iluminado y así preguntarse serenamente y en soledad, si los dioses se alejan o se aproximan. (1962: s/n).

En “Poema final” de Veiravé, la elección del sujeto-poeta respecto de este espacio de la divinidad constituye un ejemplo del retrotraimiento necesario para habitar lo sagrado, para escuchar su sonido, atisbar sus figuras:

*Se nace a cada instante como así se muere
en el minuto anterior
y en las rosas que declinan su abandono,
por eso yo ejercito el cumplimiento de esperar en la
[música,
o irme por adentro de la melancolía
de los que sueñan en héroes y semidioses
de agrietados rostros vencedores,
donde todo es tan perfecto y simple
como el cielo del verano,... (96)*

Tan excelsa misión se encuentra condensada en el renombrado verso de Hölderlin “Y...¿para qué poetas en tiempos de penuria?”, que da título al ensayo heideggeriano, pregunta que el mismo filósofo contesta: “Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos” (1946: s/n). Y también fue el propio Hölderlin –siguiendo la lectura de Heidegger– el que se encargó de alertar metapoéticamente sobre los peligros de esta misión de cantar la eternidad, de instaurar lo permanente (1958: 106), ya sugerido por las imágenes de

soledad e indefensión unidas a las del poeta en la escritura de Veiravé, y llevado al extremo en la trágica confluencia de arte y vida de la que es víctima el propio poeta alemán y que se resumen en la frase “Apolo me ha herido”.¹⁷

Esta invocación heideggeriana para recuperar el lenguaje primitivo, el que nombraba los dioses, está simbolizado en la poesía rilkeana, según Blanchot, a través de Orfeo: “Cuando Rilke exalta a Orfeo, cuando exalta el canto que es ser, no es el canto que puede realizarse a partir del hombre que lo pronuncia, ni siquiera la plenitud del canto, sino el canto como origen y el origen del canto” (132). La elección rilkeana se sustenta en la estrecha vinculación de este personaje mítico con la experiencia de la muerte: “Orfeo es el acto de las metamorfosis, no el Orfeo que ha vencido la muerte, sino el que siempre muere, que es la exigencia de la desaparición, angustia que se hace canto, palabra que es el puro movimiento de morir” (133).

En los *Sonetos a Orfeo*, entonar el canto es pasar más allá; en efecto ya en el soneto III se le reserva al dios, a diferencia del hombre, la posibilidad de elevar el canto hacia lo divino: “Cantar, en verdad, es otro hálito./ Un soplo alrededor de la nada. Un vuelo hacia Dios. Un viento” (229). Y este proceso de ascensión deviene trasvasamiento de fronteras en el soneto V, en donde Orfeo consuma el pasaje casi como un destino: “En tanto que su palabra prolonga su paso./ él ya está allá donde no lo seguiréis jamás./ La reja de la mano no aprisiona sus manos./ Pasar al más allá, para él, equivale a obedecer” (231). Sólo la experiencia del pasaje garantiza el acceso a la eternidad. Es interesante señalar que la poesía de Veiravé explora esta tensión entre dos mundos en ambas direcciones, es decir, no sólo la posibilidad de elevar la voz para llegar a la muerte o lo divino, sino también prestar la voz para los del más allá; tal es el caso del poema “Monólogo para después”, en donde es un muerto el

que canta su nostalgia por el reino de los vivos. Y más que significativo resulta que el desencadenante de este canto sea otra experiencia bidimensional como el sueño: “Anoche he vuelto a vivir con ustedes porque alguien/ sin quererlo me ha soñado...” (143). Sin embargo, lo más significativo de este poema es la instauración de una dinámica de ida y vuelta, un *feedback*, que involucra la experiencia del sujeto tanto en el reino de la vida como en el de la muerte; en efecto, si bien esta voz invoca en el arranque a los vivos, como observamos en los primeros versos, luego recuerda los llamados del más allá en sus repetidas experiencias juveniles de enfermedad:

*Yo también como ustedes había soñado
y quería vivir. Quise vivir siempre, siempre,
contra las enfermedades que abrieron mi juventud
en abanicos de lucidez y me dieron durante
tenaces noches y madrugadas, con inmensos abrazos,
la conciencia de estar en el mundo
luchando por vivir, siempre hostigados por espectros,
por hechiceros de la fiebre que en las tardes
volvían a mi cuerpo con temblores extraños
y conocidos. (143–144).¹⁸*

Viaje de ida y de vuelta cuyo umbral es abierto por el sueño, como repiten los versos finales: “...y vuelvo a vivir/ porque alguien sin quererlo me ha soñado” (146).¹⁹ Esta inversión de la direccionalidad del canto –de la elevación al descenso al “reino de este mundo”, como diría Carpentier– también entraña un cambio de perspectiva, ya que si –como mencionábamos más arriba– el ser para la muerte conlleva la búsqueda de la unidad perdida y el afán de acceder a lo absoluto, la escritura de Veiravé erosiona ese ideal a través de la subversión. No se trata de un gesto deconstructivo con respecto a la versión rilkeana ni mucho menos, sino sólo de mostrar la bidireccionalidad del proceso, el pasaje

de ida y vuelta, del que no se puede obviar la impronta órfica. Así, si como sostiene Blanchot, “nosotros, que soportamos la perspectiva de una vida limitada y mantenida entre límites, `no vemos más que la muerte’” (136), en el poema de Veiravé, se trata de mostrar cómo el muerto reelabora la experiencia de la vida. La direccionalidad, como es lógico, también irá en otro sentido, por lo cual no resulta de extrañar que los procedimientos no tiendan a la aglutinación como camino para alcanzar la unidad perdida, sino a la dispersión.²⁰ Por eso abundan las enumeraciones en donde se yuxtaponen elementos de distinta procedencia, de modo que se superponen la infancia, la vida de provincia, con las imágenes de los libros de viajes y las constelaciones estelares, entre otros.

Así, el pasaje se vuelve bidireccional en la poesía veiraveana, tal como los procedimientos puestos en juego para dar cuenta del cruce de dos órdenes. De hecho, la aspiración a la unificación es una impronta que nunca desaparece de su escritura, aun en los poemas que más parecen acercarse a la propuesta surrealista de escritura automática, ya que en general el sujeto se erige en un factor aglutinante. Lo mismo ocurre con la dinámica de la dispersión que, como recién observamos, comienza a operar – aunque tímidamente– en esta etapa de su escritura para luego adquirir otras modulaciones.²¹

A modo de coda

Si bien esta concepción sacralizante de la poesía en la escritura de Veiravé después decae, como él mismo se encarga de manifestar, creemos que en su totalidad, su poética constituye una modulación vernácula del trascendentalismo poético, con caracteres propios. De

hecho, este afán por cruzar las fronteras de distintos órdenes evoluciona de la búsqueda por entablar lazos con el más allá (y su dimensión inversa), hacia una exploración del espacio cósmico, delegando en la poesía la función de restablecer los vínculos perdidos con esa dimensión estelar.

Este trascendentalismo entabla relaciones con la poética rilkeana principalmente a partir de la compartida concepción de la poesía como espacio que permite atisbar otra realidad, ese universo condensado en la metáfora que utiliza el poeta alemán de lo “invisible”, al que sólo se accede a través de la “visión puesta en obra por la imaginación” (Presas 1997: 124). Desde esta perspectiva, “la misión del artista es la de mantener despierto en el hombre esta última participación en la vida y en la realidad” (Presas 1997: 126). Es que tal objetivo entraña una nueva forma de contacto con el mundo, una que sólo puede concretarse por medio de la metáfora, es decir, a través del lenguaje poético.²²

Es ese ponerse “a la obra de la verdad” que Martin Heidegger reclama para el arte en *El origen de la obra de arte* y que explica con estas palabras en “Hölderlin y la esencia de la poesía”: “La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y sin embargo es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad” (1958: 111). Este adentrarse en las redes de lo indescifrable constituye una de las constantes de su poética; por eso, en el poema “Radar en la tormenta” se deja traslucir una concepción de la poesía como forma de acceso a una realidad que se ubica más allá de los sentidos:²³

*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 sus turbinas,
[descienden*

*de él, pasajeros aliviados de la muerte: las
[palabras.*

Esa realidad subyace entre los recovecos (“a ciegas”, “entre relámpagos”) y la escritura poética no es más que una invitación a iluminar esas zonas, un relámpago, un resplandor efímero. Por eso en “Pasa raro inventor, pasa adelante”, describe la tarea del poeta en estos términos:

...la poesía es un “llamado en la noche” y la energía de ese llamado, como las aguas profundas, se abre y se cierra detrás del que se sumerge en ellas, de manera que el sumergido, cuando saca la cabeza a flote y vuelve a contemplar el mundo, sabe que debe recomenzar y perseverar en un movimiento infinito, incesante, interminable como el mito de Sisifo.

Para terminar, más allá de todas las afinidades, nos gustaría destacar la del rescate de la experiencia como una de las fuentes del quehacer poético, concebida como contacto con el ser (Blanchot: 79), como búsqueda de la definición de su propio quehacer; en otros términos, ambos se proponen realizar el ideal romántico de unificar poesía y verdad en su afán por alcanzar una unidad que trascienda los límites de lo que el lenguaje enunciativo puede comunicar, abriendo vías de exploración en pos de un lenguaje “abierto” a otros umbrales que constituyen vías de acceso a otros confines.

Notas

¹ Cfr. en este volumen su artículo “Joaquín O. Giannuzzi o el horror de lo cotidiano”.

² El primero, publicado en *Obra poética*, tomo 3, y el segundo texto permanece inédito; fue cedido para nuestra investigación generosamente por la viuda Pía Rizzotti de Veiravé.

³ La crítica coincide en señalar estos tres poemarios como la primera

etapa de su producción poética, diferente de la instaurada a partir de la publicación de *Puntos luminosos* (1970), que se caracteriza por una mayor apertura del sujeto a su entorno. Cabe destacar que el mismo Veiravé adscribe a esta postura crítica en variados textos autorreferenciales, de entre los cuales elegimos esta cita: “Creo que el pensamiento de esa llamada por Leibniz ‘filosofía perenne’, una metafísica que siente y reconoce una Realidad divinizadora, se entrecruza o entreteje más adelante, con otra visión más mundana como dice Husserl del horizonte histórico, y que entre ambas confrontan la dicotomía entre la máquina del mundo, la imaginación y el hombre que reflexiona”. En: “Pasa raro inventor, pasa adelante” (inédito). (Subrayado en el original).

⁴ Las citas de poemas pertenecen a *Alfredo Veiravé. Obra poética*, editada por Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano en 2002, que estuvo al cuidado de María Pía Rizzotti de Veiravé.

⁵ Citado en Angeloz, J.F. (1956) *Rilke*. Buenos Aires: Sur, pp. 232–3.

⁶ Las citas de los poemas rilkeanos pertenecen a la traducción de E.M.S. Danero. (1980) *Rilke. Obra poética*. Buenos Aires: EFECE.

⁷ No podemos detenernos en este interesante aspecto, que implicaría la apertura de una nueva línea de análisis tan extensa que excedería los límites de este trabajo. Para el análisis de lo Abierto en Rilke, pueden consultarse distintas propuestas, desde la de Heidegger, en “Y para qué poetas”, hasta la de destacados críticos cuyas obras ya fueron mencionadas como la de Blanchot, Beda Alleman y Angeloz.

⁸ Algunos de estos críticos hablan de “el predominio del sentimiento evocativo que instaura la singularidad de un medio sublimizado y la poética neorromántica cuyas huellas se advierten en la escritura” (Calabrese: 64). Rafael Felipe Oteriño también reconoce la impronta romántica y elegíaca en los primeros libros (122), mientras Jorge Monteleone alude a un “aire melancólico, que deshabita al sujeto en un confin último de suave vuelo provinciano” como característica de los primeros poemarios, que responde a la ya anacrónica poética neorromántica en la década del ‘50 (107).

⁹ Demostrar que lograr la apertura de lo ente en su ser es uno de los objetivos de los poemas del último Rilke es la finalidad de “Y para qué poetas”. Y hablamos de “influyente” lectura porque resulta evidente la impronta heideggeriana en la crítica poética posterior, entre la que resulta paradigmática la obra de Blanchot.

¹⁰ Recordemos que especialmente en esta etapa, la crítica señala la profunda influencia que tuvo en Rilke la interacción con Rodin (Alleman 1975: 59). También resulta elocuente para la traslación de esta categoría a la lectura de la poética de Alfredo Veiravé, la composición de *Después del alba, el ángel*, que comienza con un poema titulado “El poema”,

seguido de “El poeta” y “Las cosas”, dando cuenta de la estrecha relación de estos tres componente esenciales del espacio poético en el poemario.

¹¹ “El poeta es un hombre que trata de desocultar lo invisible de la realidad”, propone Veiravé en un escrito personal inédito en el que explora las relaciones entre “Poesía y ciencia”. Resulta de por sí evidente el reemplazo de la imagen del ángel por la del nuevo redentor. Se observa así también que por más que el propio poeta se esfuerce en marcar el corte en su poética, las continuidades son también numerosas y significativas.

¹² Sobre los fundamentos filosóficos del romanticismo, cfr. *El espejo y la lámpara*, de M. H. Abrams, especialmente el capítulo “Variedades de la teoría romántica: Sheleey, Hazlitt, Keble y otros”, en donde se expone el desarrollo del concepto de trascendencia desde el platonismo hasta su reelaboración en este fundamental período estético que significó una revolución copernicana por las modificaciones que introdujo en el género poético. Aun más interesante resulta la indagación de las reflexiones sobre el arte de Goethe en *Poesía y verdad*, verdadero manual de la poesía romántica. En sus páginas, el poeta alemán declara su incesante búsqueda de la trascendencia a partir primero de la comunión del sujeto con la Naturaleza, luego, de lo poético y lo religioso, para concluir con la exaltación de la interioridad (211), todas líneas que se condensan tanto en la poética rikeana en general, como en esta etapa de escritura del poeta argentino.

¹³ A partir de este concepto de lo abierto, el mismo Heidegger se encarga de destacar que Rilke no penetra la esencia del ser, que se encuentra –al igual que Nietzsche– atrapado en las redes de la metafísica moderna (Olasagasti: 138). Por eso homologa la figura del ángel de Rilke con el Zarathustra de Nietzsche (“¿Y para qué poetas?”, en línea).

¹⁴ Este artículo, cuya versión electrónica nos fuera remitida por el autor vía e-mail, fue publicado en *Revista de Filosofía*, La Plata, N° 11 (1962), pp. 66–87.

¹⁵ Esta diferenciación es reelaborada a partir de los aportes de la lingüística, especialmente de la mano de las reflexiones de Wittgenstein, por Carlos Pereda en su artículo “¿Qué es un poema?”, en donde distingue entre proposiciones de la metafísica y las pseudo–proposiciones valorativas, cuya función sería “arremeter contra los límites del lenguaje”, según el propio Wittgenstein (258–9).

¹⁶ Gianni Vattimo analiza profundamente esta concepción del silencio en el pensamiento heideggeriano sobre el decir poético, algunas de cuyas implicancias podemos resumir en la siguiente afirmación: “A través del silencio del poeta habla algo Sagrado que es la naturaleza como crecimiento, como temporalidad vivida”, de modo que la palabra poética se acerca a la esencia cuanto más se acerca al silencio, que guarda

vínculos con el decir originario (79).

¹⁷ Cfr. el paralelismo que traza Mario Presas entre la experiencia estética de Hölderlin, Paul Klee y Van Gogh en “Vincent Van Gogh: la imagen casi sonriente de la muerte”. En *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto, 1997, pp. 15–33.

¹⁸ Si bien este trabajo no se propone una lectura biografista, no podemos dejar de mencionar las largas convalecencias que sufrió el poeta en su juventud y que, como él mismo refiere, lo obligaron a deambular innumerable cantidad de veces por hospitales de provincias, a raíz de sufrir Mal de Pott, lo cual le dejó consecuencias que lo acompañaron hasta el final de sus días. Estos versos citados dan cuenta de su lucha incansable por aferrarse a la vida, gesto que –según coinciden en afirmar quienes lo conocieron– marcó su actitud vital para siempre.

¹⁹ Esta configuración del sueño como umbral que permite acceso a otra dimensión, lo sublime, aparece ya en la famosa elegía “Pan y vino” de Hölderlin: “...y el hombre/ no soporta más que por instantes la plenitud divina./ Después, la vida no es sino soñar con ellos. Pero el yerro/ es útil, como el sueño...”. Albert Béguin también alude a esta facultad del sueño de permitir el contacto con el más allá exaltada por el romanticismo, especialmente a través del análisis de la escritura de Jean Paul. Cfr.: “Jean Paul y el sueño”. En *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 23–53.

²⁰ Esta dinámica de la aglutinación y la dispersión que rige el ritmo poético es tan compleja que no podemos profundizar más en el tema. Basten para señalar sus implicancias las palabras de Octavio Paz en su reflexión sobre el hombre, el mundo y la divinidad: “La experiencia de la *otredad* abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión, presente en todas las manifestaciones del ser, desde las físicas hasta las biológicas. En el hombre ese ritmo se expresa como caída, sentirse sólo en un mundo extraño, y como reunión, acorde con la totalidad” (269).

²¹ No queremos ahondar en detalles con respecto a los derroteros tomados por la poética posterior de Veiravé, pero creemos insoslayable marcar algunas líneas de continuidad, ya que la crítica no ha reparado suficientemente en éstas, más abocada a las disidencias temáticas que a las afinidades retóricas, como diría Paul de Man. Por esta razón, señalamos que así como en estos poemarios advertimos el cruce entre mundo y trasmundo, en los siguientes continúa esta modalidad de hibridación de órdenes disímiles, como es el caso de distintos ámbitos, como naturaleza y cultura (metaforizado ya en el título del poemario *Historia natural*, de 1980) o de distintos órdenes temporales, cuyo ejemplo excluyente es el de la superposición de los tiempos de la conquista y los convulsionados

'70, entre otros.

²² Otorgamos a la metáfora el significado que maneja Presas en el último capítulo de su libro dedicado a contraponer la verdad de la ciencia con la que instaura la ficción (1997:143–158).

²³ Poema publicado en *Historia natural*, que también da título al siguiente poemario de 1985.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- Alleman, Beda (1975) [1973]. “Rilke”. En: *Literatura y reflexión. I*. Buenos Aires: Alfa, pp. 51–71.
-(1978) [1976]. “Rilke y Mallarmé. Desarrollo de una cuestión fundamental de la poética simbolista”. En: *Literatura y reflexión. II*. Buenos Aires: Alfa, pp. 110–149.
- Angelloz, J.F. (1953). *Rilke*. Buenos Aires: Sur.
- Béguin, Albert (1986) [1973]. *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice (1992) [1955]. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Calabrese, Elisa (2002). “Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé”. En: Rizzotti Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 55–75.
- de Man, Paul (1990) [1984]. “Tropos”. (Rilke). En: *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- Goethe, J.W. (1999). “Poesía y verdad.” En: *Antología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Heidegger, Martin [1946]. “Y para qué poetas?”. En: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/rilke.htm consultada el 30 de octubre de 2005.
- [1938]. “La época de la imagen del mundo”. En: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/rilke.htm consultado el 30 de octubre de 2005.
- [1958] (1936). “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En: *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958, 1º edición, pp. 99–115.
- (1936). “El origen de la obra de arte”. En: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/rilke.htm 30 de octubre de 2005.
- (1977) [1936]. *Introducción a la metafísica*. Buenos

- Aires, Nova, 4ª edición.
- Hölderlin (1982). *Obra poética completa*. Traducción de Federico Gorbea. Barcelona: Río Nuevo, 5ª edición.
- Monteleone, Jorge. (2002). “El jardín veloz. La poesía de Alfredo Veiravé.” En: Rizzotti Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 103–120.
- Olasagasti, Manuel (1967). *Introducción a Heidegger*. Madrid: Revista de Occidente.
- Oteriño, Rafael (2002). “Para una introducción a la poesía de Alfredo Veiravé”. En: Rizzotti Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 121–176.
- Paz, Octavio (1967) [1956]. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereda, Carlos. “¿Qué es un poema?”. En: *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XXX N° 2, primavera 2004, pp. 249–269 .
- Presas, Mario (1997). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.
-(1962). “Re: Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía”. Correo electrónico enviado a la autora. 26 de agosto de 2005.
- Rilke, Rainer María (1980). *Obra poética*. Traducción, biografía y notas de Danero, E.M.S. Buenos Aires: Emecé.
- Sobrevilla, David. “El problema de la muerte y de la existencia según las *Elegías duinesas* de Rainer María Rilke.” En: *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XXX, N° 2, Primavera de 2004, pp.199–224.
- Vattimo, Gianni (1992). “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje”. En: *Más allá del sujeto. Nietzsche, heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 2ª edición, pp. 67–84.
- Veiravé, Alfredo (1991) “Los sonetos a Orfeo de Rilke”. En: AA.VV. *Proyección del mito de Orfeo y Eurídice en la literatura*. Resistencia: Instituto de Letras. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Nordeste, 1991.
-(2002). *Obra poética*. Argentina: Nuevo Hacer.
- “Pasa raro inventor, pasa adelante”. Discurso pronunciado al recibir e Gran Premio de Honor de 1981, de la Fundación Argentina para la Poesía. Salta, 22 de octubre de 1982. Inédito.
- “Poesía y ciencia”. Apuntes personales. Inédito.
- “Viaje alrededor de la poesía”. Inédito.