

Un camino al azar: cinco poetas del siglo XX

Daniel Bencomo



I

No toda la poesía cabe en la voz de un poeta. Toda la poesía horada la voz de los poetas. La desajusta, la sobrepasa, la inunda y deja cualquier presunción de subjetividad como queda una bahía tras el paso de un tifón. Así pues, ¿cómo entender el siglo desde la visión justa, ajustada, angosta, de tan sólo cinco poetas? Cuestión harto difícil si es que la poesía excede de antemano la capacidad de lengua de todo individuo y lo invoca, desbocándolo, en un vértigo más amplio, una unidad más extensa, hecha de rizomas, huecos y estratos variados: forma de lo dicho, de lo dicho poéticamente. Tan sólo al comenzar esta breve reflexión sobre la poesía, se vienen a la mente una veintena o más de autores para elegir: ¿Apollinaire, Vallejo, Huidobro, Ungaretti, Ted Hughes, William Carlos Williams? ¿Borges, Pound, Paz, Breton, Eliot, Oswald de Andrade, Yves Bonnefoy? Podríamos citar otros tantos y la elección sería tan acertada como difícil. Cuestión quizá, de afinidades, de expectativas, de zonas de clarividencia

preferidas por el lector. De zonas de audiencia. Quien esto escribe se ha visto ante una serie de disyuntivas y ha terminado por decantarse no quizá por sus poetas favoritos, aunque sería mentira decir que éstos no lo son; ante todo, ha procurado trenzar, bajo un hilo medular invisible, las bitácoras y claroscuros de cinco poetas con una intención, buscando un destino: entender el siglo que acabamos de terminar desde un camino posible. Como he dicho, necesitaríamos leer una gran cantidad de excelentes autores, un altero de poesía para lograr fijar, por un instante, un espejo fragmentario que reflejara, bien transfigurada y en fisuras, una imagen de nuestra centuria. Y digo nuestra centuria, porque como seres humanos, como seres históricos vueltos al pasado vivo para invocar un destino propio —desde este instante donde cada individuo se arma un futuro—, algo de ahí nos pertenece. Nos pertenece, como herencia humana, la tierra y la presencia de los lenguajes, el aire y las tinieblas de una herencia que no está en los libros, pero quizá sí en las palabras. No como asentamiento lógico en los volúmenes de Historia, cual una sucesión de hechos elegidos con una subjetividad y un sentido. Sin embargo, sí una herencia contenida en las palabras, materia de lo que nos acoge y nos hace humanos, el lenguaje. El lenguaje, además que nos alberga y brinda un mundo, nos da la posibilidad de sentir un “afuera”: una diferencia, que se encuentra quizá junto a las palabras, reverberando en ellas y entre ellas. Quisiéramos decir Otredad, para afiliarnos emocionalmente al siglo que ha pasado; pero podemos plantearlo como una sensación de extrañeza, de una exposición, de un ponerse afuera de lo cómodo, simple y duramente para sentir. Los cinco poetas por los cuales transitaremos, bajo cauces diferentes de circunstancias e idiomas, comparten y nos comparten esta sensación, la de sentir la extrañeza. Una especie de hálito siniestro, extraño, no hogareño, secreto al que se está expuesto. Eugenio Trías en su indispensable ensayo *Lo bello y lo siniestro*, arriesga un sentido para el vocablo siniestro, a partir de la reflexión que hace Freud del término *heimlich* en alemán. *Heimlich*, que tiene su origen en el vocablo alemán *heim*, que remite originalmente a la patria, a la casa propia, al hogar: al mismo tiempo, ese sentido se tranfigura para remitir a *Geheimnis*, el secreto, lo íntimo, lo no expuesto: se habla de reuniones *heimlich*, cuando se

alude a una reunión íntima, secreta: el término *unheimlich*, siniestro, extraño, ajeno a lo hogareño, lo vemos solamente opuesto a la primera acepción de *heimlich*, pero no a la segunda; luego puede admitirse que esa extrañeza está mucho menos lejos de lo que creemos, mucho menos afuera (Trías, 1988). Quizá mucho más adentro, más al interior de nosotros mismos. La extrañeza, la diferencia que la Modernidad poética —y de pensamiento— en Occidente ha distinguido como Otredad, es probable que no esté más allá, sino mucho más aquí. Una exposición a lo más propio, que a fin de cuentas, es lo más impropio, de lo que menos podemos acusar propiedad. La poesía moderna alberga, en su amplia estela humana, la posibilidad de la inmanencia. No de la trascendencia en un sentido metafísico; sí de la inmanencia en su más amplio sentido. Así pues, los poetas que aquí se han elegido dan cuenta, de muy distintas maneras y alientos, de esta posibilidad de la extrañeza inmanente: Rainer Maria Rilke, Tristan Tzara, Paul Celan, Haroldo de Campos y Héctor Viel Temperley.

II

Poesía y Modernidad. Si resulta difícil precisar el concepto de Modernidad, otro tanto resulta el de definir aquello que entendemos por poesía moderna. Quedemos en Occidente y sus fronteras geográficas, porque no hay fronteras conceptuales ni categorías que nos permitan conducirnos con facilidad. El ejercicio poético es tan antiguo como el rastro más antiguo del hombre: canto y ritmo: transfiguración de lo percibido en un gesto profundo, con la posibilidad única de ser transmitido. Si partimos de la convención de que la Modernidad es esa etapa del devenir occidental en la cual se privilegia con marcado énfasis el predominio del logos, del raciocinio —pensante, calculante, lógico— en todos los ámbitos de lo humano, entonces podemos acotar un poco más la zona. Si bien los siglos del Renacimiento y el Barroco lograron una inicial ruptura con los estratos medievales, donde todo crecía bajo la sombra y los abonos del dios cristiano, no es menos cierto que los hombres poseían un imaginario bullente y mezclado con disciplinas intelectuales aún no definidas a la perfección como ciencias. Entonces René Descartes abrió el camino de la filosofía moderna. Luego el Siglo de las Luces

perfiló en Europa un total dominio de la Razón ilustrada, de la duda metódica ante todo lo percibido, de la búsqueda de causas a partir de los efectos y de sus principios abstractos que “sustentarían” todo el mundo sensible. La Ilustración, bienvenida por Kant, sentó en definitiva los fundamentos para comprender el mundo a través de mecanismos bien aceptados por esta racionalidad absoluta y la búsqueda de la verdad a partir de ella y sólo de ella. Conocimiento y verdad, conocimiento y sentido común. La Razón alumbró —en apariencia— la existencia de los hombres y relegó la riqueza de la imaginación, de la intuición inmediata y no causal, al bajo fondo de las supersticiones. Bajo la presión de esa camisa encorsetada de fuerza, muchas de las fuerzas pensantes diferentes a las del raciocinio intelectual no tardaron en emerger: la poesía del Romanticismo se elevó como una aspiración diferente, una nueva forma de validar otros caminos para la inteligencia humana. Su búsqueda potenció una vez más el vértigo del instinto y de la emoción, y fundó sus esperanzas en un anhelo de volver al “goldenes Zeitalter”, a una época dorada y arcádica, que en muchos momentos también se identificaba con la época del cristianismo medieval. Había una necesidad de encontrar una nueva comunión, un nuevo vehículo que comunicara con ese ámbito de diferencia, con la extrañeza propia del principio divino. Los románticos se enfrentaban, con el ánimo y la vida que insuflaron en su poesía, al rígido régimen que la Ilustración había impuesto, pues lo consideraban demasiado árido, insuficiente para abarcar los anhelos de absoluto de todo individuo. Se buscaba entonces una reacción, el reestablecimiento de un orden diferente, no basado en una mentalidad calculante, basado más bien en la emoción y la espiritualidad. Novalis, en sus *Himnos a la Noche*, lograba la conjunción de tres aspiraciones en un solo símbolo: la Sofía que evocan sus cantos es, al mismo tiempo, la filosofía, la sabiduría espiritual cristiana y, además, aquella joven adolescente de la cual se enamoró con profundidad. Por su parte Jean Paul Richter, en sus *Sueños*, permitía que la poesía se inundara de las alucinaciones e imágenes propias de lo onírico, para clarificar una época terrible, devastada por la erosión de todo principio espiritual en los pueblos europeos. No sólo fueron ellos, si no todo un grupo de jóvenes osados que, en las comarcas alemanas pugnó por deshacerse

de los lastres del pensamiento dominante en su época: Herder, Schlegel, el primer Hölderlin, entre otros. El Romanticismo descreía de la representación dominante de la realidad, para fundar en su poesía una representación diferente, regida por principios distintos. De tal forma se convirtió en el primero de los movimientos de la poesía moderna —al que también podría llamarse reaccionario— y legó para los tiempos posteriores, ante todo, el gesto de una actitud.

III

Uno de esos jóvenes identificados al inicio con el Romanticismo, filósofo y poeta, trazó un camino singular que se alejó paulatinamente de cualquier otro. Hölderlin es el autor que, anegado en la atmósfera de los griegos, anhelando encontrar lo Sagrado, aspirando diluirse en una comunión con las divinidades, asentó en una revelación esplendente la partida de esos dioses de este mundo, en la elegía “Pan y vino”:

Pero llegamos tarde, amigo. Ciertamente los dioses viven todavía,

pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto.

Allí actúan sin tregua, y no parece ser que les inquiete

si vivimos o no, ¡tanto los celestiales cuidan de nosotros!

Pues no siempre una vasija frágil puede contenerles,

el hombre soporta la plenitud divina sólo un tiempo.

Después, soñar con ellos es toda nuestra vida. Pero ayuda el error,

como el estar dormido, y las necesidades y la noche nos dan fuerza,

hasta que un número suficiente de héroes, crecidos en sus cunas
de bronce, sean valerosos, como acostumbran ser los celestiales.

Vendrán entonces como truenos. Pienso, mientras tanto,
mejor dormir que estar sin compañeros,
esperar de tal modo y qué hacer entre tanto y qué decir,
yo no lo sé, ¿y para qué poetas en tiempos de miseria?

Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los viñedos,
que de una tierra vagan a otra en la noche sagrada (Hölderlin, 1988, p. 117).²

Una intuición imprescindible se revela en este fragmento de Hölderlin: la yuxtaposición de lo divino —representado bajo formas apolíneas— con lo sagrado concluye, dejando a la poesía moderna el custodio de lo segundo pero, ¿bajo qué formas, entonces, irrumpe lo Sagrado en la tierra, si no es a través de la presencia divina? Sólo queda la errancia, el tránsito de una tierra a otra durante la noche sagrada.

IV

Serían los poetas franceses Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud quienes terminarían de acuñar, en su obra, los gestos definitivos y poderosos de la poesía moderna. *Las flores del mal* de Baudelaire nos asombran y nos siguen fascinando por la intensidad oscura que fulge en sus versos: la presencia, el hálito sagrado que Hölderlin buscaba y proyectaba desde el mundo de los dioses, Baudelaire lo trae hasta aquí y hasta ahora. Lo hace de este mundo. La extrañeza se funda en

la obra de Baudelaire a través de distintos elementos: la transgresión herética, la mofa de todas las convenciones ciudadanas y sociales, el vértigo ante lo sublime que termina por desgarrarse y caer, luminoso, sobre todas y todos los seres. Amor profundo de las cosas, maldad, y embriaguez — acontece ahí la energía dionisiaca—, mezcla explosiva. Lo demoníaco, lo mórbido y la ironía funcionan en la poesía de Baudelaire como un gesto para traer *aquí* la presencia. Lo sagrado estaba aquí, vivo y dentro de la vida. Se descubría desde la mirada voluptuosa el horizonte de la muerte, y con ello la vida y el hálito sagrado que brotan de cada una de las cosas. Bástenos para ejemplo poemas como *El cisne* y *La carroña*. En la poesía de Baudelaire, contingencia e ironía otorgan a cada uno de los entes evocados su absoluta individualidad. Por su parte Arthur Rimbaud conjuró en sus versos la alquimia de la imagen: su palabra no deja de transfigurarse y de transfigurar la belleza, proyectando la percepción evocada en centelleantes escorzos de una realidad vivida con rabia e intensidad adolescente. Por el lado de Baudelaire, la ironía, la ruptura de la aureola del poeta para permitir la negra aureola de las cosas; por el lado de Rimbaud, la poderosa analogía transfiguradora. Y es imprescindible mencionar a Stéphane Mallarmé, como el hito que pone final a las indagaciones poéticas del XIX y abre las puertas al siglo que nos ocupa. Mallarmé fue un buscador obsesivo; su obra alcanza una sola destinación: descubrir las palabras como portadoras de un vínculo, inefable y hermético, con el vacío que nos espera más allá de sus límites. “Un golpe de dados” dinamitó por completo toda concepción de la poesía. Cada uno de sus versos se expande hacia la fragmentación del sentido: las palabras flotan y se trenzan en múltiples posibilidades y lecturas posibles. La sintaxis del mundo de los quehaceres cotidianos y las relaciones que se fundan en ese mundo a partir de las palabras —y con ello, toda posibilidad de conocimiento desde una perspectiva racional y moderna—, quedan derruidas. En “Un golpe de dados” contemplamos a las palabras brillar en el vértigo del azar, imposible de ser abolido, que proviene además de más allá de las palabras, desde esa matriz poderosa de la Nada que es la página en blanco: silencio, vacío, quiebre de la presencia.

La poesía francesa del diecinueve logró abrir territorios inexplorados para la práctica poética y los dejó a medio desbrozar, dispuestos para las búsquedas del siglo posterior. Características imprescindibles: el gesto de ironía que cae sobre las cosas, la fuerza de transformación de la analogía, la explosión total de la forma y la aparición vibrante del vacío.

V

Friedrich Nietzsche también oteaba al abismo desde el lado del pensamiento especulativo. “Verdad y mentira en sentido extramoral” postula una aproximación afilada a los estamentos a través de los cuales suele enjuiciarse lo percibido: la idea de “Verdad” y la idea de “concepto”. Nietzsche advierte que la ficción de la “verdad” no es otra cosa que la repetición reiterada de una ilusión —similar a cualquier otra catalogada como mentira—, que funge cual camisa de fuerza sobre la potencia de conocimiento, mudable, instantánea y singularísima:

¿Qué es entonces la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se han olvidado lo que son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal (Nietzsche, 2010, p. 25).

Nietzsche se pregunta por el impulso hacia la verdad, y no lo encuentra a su vez sino en el impulso a vivir bajo convenciones y acuerdos de manera gregaria; los conceptos, artefactos a través de los cuales se articula la verdad, funcionan como designaciones que, desde el lenguaje, uniformizan el lenguaje, igualan lo no-igual de las cosas, de manera arbitraria, para formar un sentido. La verdad se funda entonces en el olvido del origen metafórico del lenguaje, de su esencia de

metáfora intuitiva, única e intransferible. El edificio conceptual que hemos construido sirve para establecer jerarquías, géneros categoriales: cielos conceptuales para una sociedad o una cultura —si seguimos a Nietzsche, el cielo conceptual de nuestras sociedades es su esperanza metafísica depositada en la ciencia y la religión. Los conceptos establecen una verdad tautológica, entre ellos se buscan y se encuentran. La verdad oculta en el olvido de su origen que toda relación entre un sujeto y un objeto es por ello, a lo sumo, un comportamiento estético. ¿Qué es lo que evidencia la fragilidad de estos constructos? Sustentando su vigilia en ellos, “El hombre llega a la creencia de que está soñando si, en alguna ocasión, ese tejido conceptual es desgarrado por el Arte”. Cuando acontece tal quiebre el intelecto,

ese maestro de la ficción, se encuentra libre y relevado de su esclavitud habitual tanto tiempo sin *causar daño* y, en esos momentos, celebra sus Saturnales; nunca es tan exhuberante, tan rico, tan soberbio, tan ágil y tan temerario: poseído de un gozo creador, arroja las metáforas sin orden ni concierto y remueve los mojones de las abstracciones que, por ejemplo, designa a la corriente como el camino móvil que lleva al hombre allí donde éste habitualmente va (Nietzsche, 2010, p. 35).

Asumiendo la potencia del mito arcaico y desde el vértigo del dios Dionisos, con afirmaciones de tal calibre que fisuraron de manera irremediable el edificio metafísico de toda la cultura occidental, el maestro de Röcken nos condujo hacia esa corriente, ese camino móvil que vincularía al arte y al pensamiento de manera tan íntima durante la siguiente *centuria*.

VI

Pensamiento y arte o, para nuestro interés, pensamiento y poesía. Una vez fracturado el edificio metafísico, el pensador dirigió sus intuiciones al arte, pues encontró en él una veta de reflexión abundante. Martin Heidegger halló la

posibilidad de plantear asuntos imprescindibles para su pensamiento, a saber, la de encontrar en la obra artística el lugar donde se desoculta, de manera privilegiada, el acontecimiento que él piensa como Ser (Heidegger, 1997). De igual modo, Heidegger encuentra en la palabra de los poetas el signo de la Modernidad. A Hölderlin lo llama “el más grande de nuestros tiempos” por la revelación mentada más arriba y, siguiendo uno de sus versos, “y para qué poetas en tiempos de miseria”, confiere el calificativo de miserable, indigente, a la Modernidad, donde la estructura de la técnica ha llevado al hombre al olvido del Ser. En el ensayo “¿Para qué poetas?” se ocupa con suma atención de la obra de Rainer Maria Rilke, al cual considera un poeta imprescindible, pues ilumina en su poesía muchas de las intuiciones que resultarían tan caras para el pensamiento de nuestros tiempos. La poesía y el pensamiento (filosófico) se custodian en el siglo que nos ocupa. Pero hay que precisar: esta custodia no tiene el sentido de la glosa o de la mimesis. La poesía no está obligada a coincidir con ningún discurso filosófico; el discurso filosófico no puede exigir a la poesía que diga lo que tiene que decir en términos idénticos a los suyos. La fuerza de ambos ámbitos incide, indaga sobre lo que consideramos como Real; sin embargo, sus vías de aproximación a lo que especulamos como Real son distintas, acontecen de manera diferente.

Rainer Maria Rilke nació en 1875 en Praga, en el seno de una familia de lengua alemana. Su vida tuvo el carácter de un incesante ir y venir por las comarcas europeas, desde que viaja por primera vez a París, a inicios de siglo, para tener contacto con una atmósfera cultural que no tenía comparación alguna. Todorov nos platica que, a partir de su encuentro con Rodin, y el libro que le dedica, comenzará una búsqueda obsesiva por el poetizar y el camino a lo absoluto que esta, desde su concepción, resguarda. Relaciones afectivas intensas, intensivas, efímeras o sólo extendidas por correspondencia, lo caracterizan —la más famosa de ellas, la que sostuvo con Lou Andres-Salome. Su peregrinaje es constante — siempre buscando tranquilidad y soledad para ejercer el ministerio de la escritura— y lo lleva por estancias en casas de huéspedes o castillos de amigos a lo largo de Europa, hasta el final de sus días, en 1927, por causa de la leucemia.

Heidegger considera a Rilke como uno de los poetas fundamentales de nuestros tiempos de miseria, de este momento que él califica como la noche del mundo; afirma que sus dos libros de poesía “válida”, *Las elegías de Duino* y *Los sonetos a Orfeo*, alojan en sus versos una búsqueda por el rastro de lo Sagrado que se ha perdido desde la profética palabra de Hölderlin. Es cierto, en ambos libros se da una profunda meditación sobre el ser del hombre, que consiste en la existencia; en cada uno se encuentra, luminosa bajo diferentes estructuras y registros verbales, una reflexión sobre el anhelo del humano de alcanzar su ser completo. Pero en ¿dónde reside? ¿Dónde alcanza el hombre su comunión con la totalidad? ¿Es en la exposición a la extrañeza que sería, a fin de cuentas, lo sagrado? *Los sonetos a Orfeo* concentran en poderosas refracciones este ímpetu de búsqueda. Construidos en la forma tradicional del soneto, los poemas dan cuenta del camino de la voz poética en pos de esa totalidad. Heidegger afirma que “los poetas en tiempos de penuria deben decir expresa y poéticamente la esencia de la poesía”. En Rilke, la palabra poética es la portadora de la revelación. La esencia de la poesía es la esencia de la existencia (Soneto III). ¿Pero, en qué consiste a su vez la esencia de la poesía?

En los sonetos, la figura mitológica de Orfeo se constituye portadora de la respuesta. Orfeo es aquello que es capaz de sondear, a través de su lira, los reinos de la vida y de la muerte. Por amor efectúa la catábasis: el descenso a los reinos de los muertos y el retorno a la vida tras el fracaso de recuperar a Eurídice. Orfeo encarna en los sonetos esa doble naturaleza del canto: por un lado, es la exposición total a la muerte, a lo que se extiende, a través de la palabra poética, más allá de los límites del individuo, hacia lo abierto; por el otro lado, es el regreso a la vida conciente con la intuición revelada en esa apertura a lo desconocido. Es ahí en ese límite, donde se abren la esencia de la poesía y de la existencia, donde se abren como una misma flor el canto y la muerte. Orfeo es el canto y la existencia y al mismo tiempo, es “metamorfosis en ésto y en aquello” (Soneto V, Soneto XIII). La palabra poética quisiera abrir la esencia de las cosas; en ella podrían reposar las cosas vibrantes en su propia presencia. Es el instante de la alabanza de la vida, de la celebración de lo que se funda para consumirse. Pero

ese límite dura un instante, en el que puede captarse la aperturidad; luego, vuelve el hombre a la conciencia y a la representación cotidiana. Esa presencia se constituye una ausencia. Vuelve el hombre a comprenderse como centro del mundo. Se aleja, en palabras de Rilke, de lo abierto. Las cosas y los seres vuelven a rodearlo y a constituir su entramado de significaciones profanas (Soneto IX). El olvido de aquello lo amenaza constantemente. Rilke entiende eso abierto no como una entidad trascendente, un algo más allá de este mundo. ¿Dónde se funda entonces lo abierto?

Tzvetan Todorov en *Los aventureros de lo absoluto*, menciona a propósito de la correspondencia que nuestro autor dirige a Magda von Hattingberg —amante a la que el poeta se dirige llamándola *Benvenuta*:

Las cartas de Rilke a Benvenuta buscan reformular la necesidad de reconciliar vida y creación. El don del poeta, al mismo tiempo su vocación, es la *Einsehen*, la comprensión del mundo, “la capacidad de verlo desde dentro”, hasta sus manifestaciones más humildes. Así sucede con un perro, el propósito del poeta no es atravesarlo a la manera de un sabio, sino instalarse en su interior, en el lugar en que se convierte en lo que es, sin olvidarse de sí mismo, ¡por supuesto, por que en ese caso sólo habría un perro de más... Lograr una inmersión semejante en el mundo y conservar la huella verbal es lo que Rilke llama “mi terrestre bienaventuranza” (Todorov, 2007, pp. 112-113).

Instalarse en el interior de los seres y de sí mismo, en el lugar en que se convierte en lo que es, lo cual es una terrestre bienaventuranza. Ahí podemos encontrar la clave de lo abierto. Rilke lo exterioriza en un poema no reunido, al que pone por título “Lo abierto”:

No es ni el cielo, ni el aire, el espacio, que también son para el que contempla y juzga aún objetos y por lo tanto opacos y cerrados. El animal, la flor, es todo eso sin darse cuenta, y de este modo tiene frente a sí, y más allá de sí, esta libertad indescritiblemente abierta que, acaso para nosotros, sólo tiene su equivalente pasajero en los primeros instantes del amor, cuando el ser se ve en la mirada del

otro, se encuentra en ese mirar que descubre, en el amado, su propia amplitud, o aun en elevarse a Dios (Rilke, 2002, p. 87).

Ese abierto absoluto se funda en lo que vive y no tiene conciencia. Es la inmanencia, el estado del animal que George Bataille describiría a la perfección, “el animal está en la vida como agua en el agua”. El hombre moderno se aleja del absoluto, porque habita en la mirada objetivante que lo distancia de los seres. En *Las elegías de Duino*, que llevan este nombre por haberse escrito en la localidad italiana de Duino, se refuerza esa intuición, de forma principal en la Elegía VIII. Ahora bien, acercarse a lo abierto también indica una exposición poderosa y terrible: sólo un ser con una naturaleza capaz de experimentar la muerte, y de moverse pendulante hacia ella y desde ella, puede iluminar ese sentido de lo abierto. En las *Elegías*, esa figura es el Ángel; aquí el ángel no debe interpretarse como una figura de filiación a religión alguna. Por el contrario, y al igual que Orfeo en la poesía rilkeana, el Ángel representa el ser de la poesía, del poetizar que es, por supuesto, arriesgarse desde el límite de lo humano en la búsqueda de aquello que vibra, de lo sagrado que es *aquí mismo*. En ese límite se encuentra la belleza, como dicen quizá los más famosos versos de la primera elegía: “pues lo bello no es más que el principio de lo terrible que aún podemos soportar”. Principio de lo terrible, de la belleza, de la inmanencia.

La poesía rilkeana anhela y celebra ese instante de amor, esa aspiración de dilución con todo, el instante de estar en el fundamento de todos los entes, a saber la naturaleza en la que, al igual que todas las otras formas vivientes, nos encontramos en el riesgo y bajo riesgo. Porque no somos más que seres arrojados al mundo y a la existencia, y la única seguridad que podemos encontrar es, paradójicamente, la (in)comprensión de tal riesgo. Comprender exponiéndose a lo abierto, a lo que no comprende. Pero, ¿qué nos hace olvidarlo? Para Heidegger no cabe duda: la causa es la mirada objetivante, desertificadora del ser humano moderno, que ha puesto toda su certidumbre en el mundo de la técnica. La técnica que no concibe a los entes sino como objetos puestos ahí para ser utilizados, emplazados en alguna actividad humana. La técnica no concibe límites

para su desarrollo y sin embargo es lo que cerca, limitante, la existencia humana. La técnica es la causa de la noche oscura del mundo.

Esa es, de forma muy resumida, la lucha que se efectúa en la poesía imprescindible de Rainer María Rilke. Heidegger considera que se da en ella una batalla por abolir la metafísica occidental, pero en términos aún propios de la metafísica. Ahora bien, ¿deberíamos exigirle a la palabra poética establecer sus verdades en términos que también sean consecuentes con la médula de un discurso filosófico? No lo sé. No soy partidario de esperar que la sentencia poética alumbre de manera inmediata su sentido. La palabra de Rilke es reveladora, y es, en la medida en que esto pueda ser posible, clara en los derroteros que persigue. Si bien las *Elegías* son uno de los poemas más complejos y oscuros que se crearon durante el siglo pasado, también es cierto que alojan en su interior un sentido iluminado. Sentido de sabiduría e inteligencia, pero aún cercano, íntimo con el lector. A fin de cuentas la búsqueda obsesiva de Rilke, no es sino encontrar “la causa más profunda y más íntima, el ser desaparecido que suscita esta apariencia”. Pero quedémonos con las palabras que sobre él expresa su íntima amiga, la gran poeta rusa Marina Tsvietáieva:

Es imposible descubrir la esencia si se aborda desde fuera. La esencia sólo puede descubrirse únicamente con la ayuda de la esencia misma; de dentro –hacia dentro; no es una investigación, es una penetración. Una penetración mutua.

Permitir ser penetrado y –así- penetrar. Como un río que se une a otro río (Tsvietáieva, 1990, p. 154).

Todo lo que nos resta encontrar en Rilke, está por supuesto en la lectura atenta e intensa de su obra poética.

Resulta significativo sondear el mito de Orfeo y encontrar que, en algunas de las versiones que se cuentan, Orfeo muera despedazado por las Bacantes, que poseídas por el espíritu del dios de la embriaguez, Dionisos, lo atacaron. Una de las causas probables fue que Orfeo se negó continuar celebrando los ritos del dios, razón por la cual éste solicitó su vida. Orfeo, coinciden algunas de estas variaciones del mito, murió por el espíritu de Dionisos, por la fuerza terrible de embriaguez y desindividuación, que implica todo contacto con la naturaleza del dios.

Rilke hizo venir a su poesía todo el anhelo del absoluto inmanente, lo hizo vibrar en su palabra y tras ella. Si bien a su lenguaje no se le puede decir “metafísico”, es cierto que su poesía acude a un discurso que distingue con definición aquello a lo que evoca. Su poesía procura la presencia a todos los entes del mundo; hace al lector *intuir* esa presencia. Nos pone a las puertas de lo que él distingue como lo abierto. ¿

Coincidiendo en épocas y en tránsitos por las distintas comarcas de Europa, se daban junto a la gran poesía rilkeana algunas formas bullentes que, desde otros mecanismos, pugnaban por convertirse en revulsivos para la cómoda conciencia moderna. Se trataba de la más grande aventura artística que conoció el siglo XX bajo el calificativo de vanguardias artísticas.

Quizá los movimientos de vanguardia obedecieron todos a un impulso común, furibundo y optimista: transformar por completo la forma de representación, —representarse el mundo—, que creían, anquilosa al ser humano moderno. Así, se expusieron de maneras osadas y muy distintas entre sí, a la búsqueda de otras “lógicas” que refundaran el intelecto del hombre, que ya daba, desde su perspectiva, señales de podredumbre. Hugo Ball, fundador del movimiento Dadá, opinaba: “Este es el aspecto que presentaban el mundo y la sociedad en 1913: la vida está totalmente encadenada a un entramado que la mantiene cautiva (...) La pregunta última que se repite día y noche es ésta: ¿existe en alguna parte un

poder fuerte y, sobre todo, con el vigor suficiente para acabar con esta situación?” (Ball, 2005, pp. 9-10).

Me he referido a Hugo Ball y a Dadá pues hablaré del poeta más conocido del movimiento, Tristán Tzara. El dadaísmo fue un movimiento efervescente que, como toda vanguardia, estaba destinado a extinguirse en tanto movimiento organizado. Su impulso se originó en Zürich en 1916, con la reunión de un grupo de artistas que, animados en la búsqueda de ese poder refundante, cometieron algunos de los más deliciosos atentados en contra de lo que conocemos como hombre moderno. Era entonces plena la Primera Guerra Mundial y sí, Dadá ocurrió hasta cierto punto como reacción al estado de inestabilidad política, social y de hartazgo cultural que privaba en Europa. Pero no sólo eso, Dadá buscaba una ruptura total con todas las convenciones sobre las cuales se sustenta la cultura occidental: la moral, la consideración del arte como objeto de revelación de lo Sagrado, la lógica y el sentido heredados desde la filosofía socrática griega. Se añoraba una ruptura total con todo, sin un plan por seguir, un corte de cabezas de todos los elementos. Más allá de los epítetos de nihilista y de anarquista del Arte que se le confieren, considero que Dadá involucraba una aspiración positiva: hallar nuevas formas de pensamiento y visión del mundo. En uno de sus manifiestos dadá, Tzara se expresaba: “¿O acaso se ha hallado la base psíquica común a toda la humanidad? Quedan, bajo las alas anchas y benévolas del intento apocalíptico: el excremento, los animales, las jornadas. ¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre?” (Tzara, 1987, p. 14), y en otro momento:

Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprensibles para siempre. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia (p. 22)

El Cabaret Voltaire, lugar creado para las celebraciones y manifestaciones de Dadá, fue el centro fundacional de esta aventura. Ahí se presentaron entre otros

Jean Arp, los poemas sonoros de Hugo Ball, y emergió el propio Tzara. Si bien muchos de los experimentos dadá pueden considerarse como vanas frivolidades o absurdos, es importante reflexionar sobre sus búsquedas principales. Los poemas sonoros de Ball, por ejemplo, daban cuenta de una indagación sobre un lenguaje primordial, basado sólo en los sonidos de palabras apenas creadas y sus ritmos, palabras que no aprehenden un objeto, aún, en su sonido. Es un anhelo por estallar el sentido y además, por reconquistar una lengua primigenia, original, previa a todo mito y a toda categorización del lenguaje.

Los poemas de Tristán Tzara están concebidos como pequeños artefactos que desactivan cualquier revelación conocida. Todo arde en una nueva concepción de la voz y del uso de las palabras. Poniendo al lenguaje contra sí mismo, inhabitándolo para habitarlo en las orillas de toda comunidad, el lenguaje retoma un brillo más que peculiar. En los poemas dadá de Tzara asistimos a una extrañeza total, a veces dura, a veces exquisita y libre como aquello que postulaba el joven rumano. Cada construcción verbal pugna por quebrarse a sí misma y ahí, en los escorzos de toda posibilidad, la destrucción funda una nueva alegría, eco de las alegrías de aquél hombre que no sabía reconocerse como tal. Si Tzara pensaba que “la lógica es el esqueleto inmóvil del pensamiento”, deseaba recuperar para sí, la sangre y el movimiento muscular del lenguaje. Sus puros canto y ritmo. El desgarrón afásico del velo de la representación habitual que hemos adquirido por repetición.

Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes por la palabra o por la fuerza sobrevivirán, pues son vivos en la defensa, la agilidad de los miembros y de los sentimientos chamusca sus flancos labrados (p. 24).

Desgarrón violento de esas verdades de las cuales Nietzsche, en su *Verdad y mentira* ya había dicho que eran una ilusión gastada y sin potencia. No había dentro del plan ningún plan, ninguna deidad, ningún rito que oficiar. Era necesario destruir para, quizá, fundar: “Libertad : DADA DADA DADA, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA.”¹⁶

PELAMIDE

a e u o yuyuyu i e u o

yuyuyuyu

drrrrdrrrrgrrrrgrrrr

pedazos de duración verde revolotean por mi habitación

a e i ii i e a u ii vientre

muestra el centro quiero asirlo

ambran bran bran y vomitar dentro de las cuatro

beng bong beng bang

a dónde vas iiiiiiupft

maquinista el océano a o i ith

los versos brillantes entre nosotros

entre nuestras entrañas y nuestros caminos

pero el capitán estudia las indicaciones de la brújula

y la concentración de colores se vuelve loca

cigüeña litofania existe mi memoria y la ocarina en la farmacia

sericultura horizontal de los edificios pelagoscópicos

la loca del pueblo incubaba bufones para la corte real

el hospital se vuelve canal

el canal se vuelve violín

sobre el violín hay un navío

y a babor está la reina entre los emigrantes a México (Tzara, 2011).

Sí, en el lenguaje dinamitado por Tzara aparecen, apenas establecidas y en el mismo instante disipándose, muchas conexiones que aspiran a la magia. Las palabras no son más mecanismo puesto al servicio de un fin, sino un fin en sí mismas. Aspiran a entrelazar todas las incongruencias y ser vida por sí mismas. Vida abierta, sin opción a la conciencia.

La aventura Dadá terminó muy pronto. Como bien comenta Paul Auster, comienza oficialmente en el Cabaret Voltaire, Zürich en 1916, y termina en 1922 en París con las revueltas en contra de la obra de Tristan Tzara, en las que ya se encontraba inmiscuida otra figura que después emergería de manera muy importante en el horizonte del siglo, André Breton. Ya para entonces Dadá adquiría la forma de un movimiento organizado, cuasi jerárquico, con mandamientos fundacionales y conexiones en diversos puntos de Europa. Había perdido, de manos del propio Tzara, gran parte de la espontaneidad que había sido su natural potencia. Dadá siguió el destino que le depararía a todos los movimientos de vanguardia: la asimilación dialéctica, el agotamiento, producto de

la contradicción o el tedio pesimista. La importancia de las vanguardias empero, permanece vigente. Más allá de lo que la crítica cegada suele opinar —lugares comunes— la vanguardia transmitió a la poesía posterior el gesto fundacional de la poesía moderna: la incomodidad absoluta ante las realidades establecidas y opacas, la alegría consistente en dislocar la representación y el lenguaje cotidianos; con ello brindarnos la posibilidad, aunque sea efímera, de un arte siempre nuevo que se desconoce a sí mismo como arte. Esa incomodidad es, por supuesto, una crítica directa de las formas y de las retóricas comunes de la poesía, del arte en general. Las vanguardias son poesía que es crítica con la poesía y con sus modos de generarse. Tal gesto sigue conservándose en muchas de las más distinguidas creaciones poéticas de nuestra actualidad. Ante las acusaciones de “nihilismo” en contra de Tzara, opina Nuria López:

Que Tzara rechace —con un rigor e insistencia inusitados— el estatuto mismo del arte tal y como aparece determinado por la sociedad y la cultura de su tiempo, y que tanto el arte como la sociedad y la cultura, dado su carácter enfermo, precisen de una “operación” es ciertamente un sorprendente diagnóstico realizado desde un movimiento artístico. ¿Cómo un movimiento artístico puede ir tan lejos y rechazar el suelo mismo que pisa y sobre el que ejerce su arte? Sin embargo, precisamente para Tzara, el arte que no cuestiona de manera *radical* la función, el sentido del mismo en el conjunto de la cultura, y sobre todo, con respecto a la vida, no es plenamente arte, sino que es cómplice del estado general de cosas — estado que se caracteriza esencialmente por limitar la vida más que por acrecentarla. En síntesis, podemos decir que el aspecto destructivo de la obra de Tzara no proviene del supuesto nihilismo de su pensamiento, sino que, al contrario, se hace necesario precisamente para vencer el nihilismo inherente al arte, a la sociedad y la cultura de su época (López Lupiáñez, 2002, p. 10).

Si bien ya Rilke estaba destinado a anunciar estos tiempos de miseria, también los padeció en vida y sufrió las huellas de la Primera Guerra Mundial, aunque es cierto que no al grado que las padeció, entre otros, Guillaume Apollinaire. Las vanguardias impulsaron un movimiento al interior del arte que, desde el arte, pugnaba por replantear la visión de ser hombre. En algunos momentos, los poetas vanguardistas lograron que se diera en sus poemas eso que Rilke enunciaba: exponerse a lo abierto, abrir en la poesía un hueco para la abolición de la mirada objetivante, para la abolición del sujeto lírico que cree despachar, desde una estabilidad frágil y cuestionable, todas y cada una de las palabras que nombran a las cosas. Lograron lo que pedía el chileno Vicente Huidobro: no digáis la rosa, hacedla florecer en el poema. Pero ese ímpetu efusivo de la transformación que venía en la médula de la vanguardia, tendría todavía que soportar aún un duro golpe: los tragos amarguísimos de las décadas de los 30 y los 40. La Segunda Guerra Mundial, más allá de todo debate histórico, sembró el horror más profundo que el hombre había conocido en, al menos un milenio. El nacionalsocialismo alemán y sus estragos por toda Europa, el Holocausto como una de las masacres más ignominiosas que puedan ser recordadas. La miseria de todos los ámbitos humanos comenzó a vislumbrarse, con claridad, cuando comenzaron a disiparse los tambores y las neblinas de la guerra. ¿Qué podía, se preguntaban en los círculos intelectuales y artísticos, el Arte contra tal manifestación de negatividad humana, de apetito por la destrucción? Saberlo era difícil y de un dolor extremo. Quizá sólo del dolor podía venir una respuesta. De un dolor que no podía decirse con palabras, que se atragantaba y hería la propia constitución de las palabras, del lenguaje mismo. Pero, cómo, de dónde provendría esta potencia de lo impotente, este desahogo hundido en la mayor gravedad del silencio? El propio pensador judío-alemán Theodor W. Adorno, había asentado una frase lapidaria que aún hoy seguimos conociendo como el *dictum*: “Después de Auschwitz no se puede escribir poesía”.

La respuesta vino una vez más del Oriente de Europa, en una anábasis —a la vez catábasis— llena de dolor, culpa y desarraigo. Quien la traía era un hombre, un poeta, que cargaba en sus espaldas el peso de uno de los fundamentos

occidentales más antiguos, el judaísmo. Paul Celan, nacido en la Bucovina, hoy Rumania, múltiple exiliado de su tierra, de su cultura, exiliado total del lenguaje. Su culpa era una culpa omnipotente: la pérdida de sus padres en el Holocausto a manos de los alemanes, la propia salvación cuasi azarosa, su peregrinaje de espinas hacia el oeste de Europa y sobretodo, quizá su maldición más profunda: el usar la lengua del enemigo inefable para crear poesía. Celan, el poeta en lengua alemana, el poeta de ningún idioma.

El exilio de la lengua, del lenguaje, no es asunto menor. Quizá la nostalgia más grande, el dolor más intenso padecido por Celan era ese mismo, el de ser un extranjero en todo mundo posible, pues cualquier mundo se funda en el lenguaje. Ningún idioma habría tenido la suficiente resistencia y maleabilidad para soportar la potencia de ruptura de Celan. Lo que tenía por decir era inaudible, inaudito, no escrito e inasentable por escrito. De tal forma que, la lengua del enemigo, el alemán, se convirtió en esa reja imposible, reja de lenguaje, a través de la cual Celan socavó todo registro posible. La palabra resinó, cicatrizó para volver a abrirse, se volvió piedra y hierba *separadamente escrita*, se volvió tú y nadie y se volvió vacío, ojo vaciado de toda ley y en apariencia de toda esperanza.

La poesía de Celan tocó en su misterio la media noche de esta noche de los tiempos de miseria. Heidegger destinó su proyecto —que no estaba del todo desarraigado del nacionalsocialismo— a la abolición de la metafísica, y logró conmocionarla con la profundidad de su reflexión filosófica. Celan hizo lo propio, desde los entonces desolados terrenos de la poesía.

¿Qué es lo que nos espera en los poemas de Celan? Difícil precisarlo. Hay esquirlas, fragmentos astillados del lenguaje. No de un poema anterior: es el poema presentándose, actualizándose en una condición del lenguaje; como hemos dicho, la de un exilio. Jacques Derrida, en *Schibboleth*, habla del poema El poema como la configuración del lenguaje singular de un individuo (*gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen*), singularidad que es también

soledad, pero que está en camino (*unterwegs*), “aspirando a una presencia” (Derrida, 2002).

Es una aspiración a una presencia. A un presentar las cosas diferentes, al menos, del sentido y las retóricas de lo que hasta entonces se había conocido como poema. ¿Y es que, cómo traer a la presencia a los seres del mundo en el lenguaje, si ese lenguaje ha sido capaz también de aniquilar, de devastar?

La devastación es algo que padece Celan y que padece el propio poema. El rastro de los suyos, su vida, sus raíces, fueron arrancadas y borradas de la historia. ¿Cómo traer, una vez más, desde ahí? Es una palabra, insisto, que aspira a la presencia, pero tiene que luchar primero contra toda lo devastador que ha presenciado. Debe remontar, pues, ése tiempo, regresar de aquél tiempo y fundar el suyo propio para atravesarlo. El mismo Celan, en el discurso que prepara con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la ciudad de Bremen, asienta:

Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. [...] Pues el poema no es intemporal. Por supuesto encierra una pretensión de infinitud, intenta pasar a través del tiempo: a través de él, no por encima de él (Celan, 1990, pp. 497-498).

No hay un regreso a un tiempo indetenido, intemporal. El poema cruza el tiempo, el tiempo propio de las palabras que presentan seres. Cruza desde el borrón de todas las muertes anteriores, hasta otear la propia muerte que se presenta junto a la infinitud. Funda entre los tiempos un diálogo, entre esas muertes funda un diálogo y encuentra un Tú —ese “tú” enigmático es una de las palabras más reiteradas en su obra—, donde se encuentra, si ésta es posible, su otredad. Sin duda alguna, su extrañeza. Es un ciclo reiterativo desde ese gran poema de sus años más jóvenes, “Fuga de la muerte”, cruzando por “Angostura”, hasta sus sólidos poemas de “La rosa de nadie” y “Cambio de aliento”. ¿Ese diálogo, al que aquí aludo y en el que supongo se funda la extrañeza, es esa conciencia de la

muerte, llamado propio, resolutorio, al que se refiere Heidegger desde *Ser y Tiempo?*

La poesía de Paul Celan atraviesa toda la desconfianza de la Modernidad. Avisora la sima de la media noche de estos tiempos de miseria. Funda un límite en la muerte. Nos pone de frente a ella, en la cualidad de suceso absolutamente fragmentario, inaccesible, horizontal. En palabras de Maurice Blanchot:

No ya una sola falla o fisura, sino toda una serie indefinida de grietas, algo que se abre y se vuelve a cerrar de continuo y no la abertura del abismo ante el que no quedaría más que dejarse caer en el inmenso vacío insondable; son pues, grietas o hendiduras cuya estrecha sujeción, lo apretado del desfallecimiento nos toma, imposibilitado el movimiento, sin permitirnos caer siguiendo el movimiento de una caída libre, aunque fuera eterna (Blanchot, 1999, p. 4.).

¿Se encuentra ahí esa conciencia de la finitud, propuesta por el filósofo alemán? Quizá, pero no llega hasta ahí Celan. No es lo que quiere. Su relación con Heidegger es superada, desde un vértigo y momento único del lenguaje, sólo accesible por la poesía. Hay que destruir incluso esa confianza en el llamado. La poesía de Celan no da cuenta de la muerte, en el sentido laxo que alguna crítica “poética” apunta: desde la muerte en ambos polos, cruza por su propio meridiano, y desde esa patencia total de la muerte destruye, aniquila, emula lo trágico, y aspira a una nueva esperanza. Una esperanza repito, posterior ya a cualquier fundamento metafísico que justificase las ignominias que, al fin, habían llegado al paroxismo en la Segunda Guerra.

Esta esperanza se revela bajo sus códigos quebrados, fisurados, por ejemplo, en ese gran poema “Angostura” que culmina el volumen *Sprachgitter, Reja de lenguaje*. Así el poema termina revelándose, en palabras del propio poeta, como un caminar, un caminar solitario: “El poema está solo, está solo y de camino. ¿Y no está el poema precisamente por eso, es decir, ya aquí *en el secreto del encuentro?* (...) Ve con el arte hacia tu más propia angostura. Y libérate. (...) El

arte, la extrañeza tan insólita y tan difícil de diferenciar, que quizá sea al final sólo *una* extrañeza, el arte sigue viviendo” (Celan, 1999, pp. 506-508).

IX

Paul Celan fundó una condición nueva para el poema, a partir de la tensión inusitada del lenguaje: expulsar de él todo fundamento —presencial, metafísico—, para devenir errancia. Errancia de la extrañeza, del lenguaje que rebota desde la muerte hasta la vida: proyecto de refracción inmanente. No está de más señalar cómo coinciden la ascensión de la obra poética de Celan y la crisis total de cualquier ideología, bien en el plano filosófico, bien en el plano político, bien en el plano lírico. Podríamos mencionar la emergencia también de pensamientos atípicos, fragmentarios y escépticos —y por ello mismo poéticos— como el de E.M. Cioran. Cundían desde inicios de los años 60 vientos de renovación que no apuntaban derrotero preciso y sin embargo, dejaban su impronta en las manifestaciones artísticas, que se diversificaban una vez más, con un peculiar cariz de desacralización: un ejemplo de ello es el *happening*. Celan clausura, desde mi perspectiva, toda una etapa de la lírica occidental; la clausura, abatiéndola. La poesía europea se debate desde entonces en esos terrenos. ¿Pero, por otro lado, qué ocurre en América? ¿Cómo se asumían las actualidades estéticas en el campo de la poesía y, además, cuáles eran las destinaciones poéticas que se daban en la encrucijada entre verso y pensamiento? Podríamos mencionar, por un lado, la importante presencia de Octavio Paz. Su poesía actualizaba muchas de las corrientes filosóficas e intelectuales de nuestro siglo, y lo hacía además de una manera brillante y privilegiada. No obstante, hemos considerado en este camino poetas cuya principal cualidad ha sido, antes incluso que la exquisitez lírica y profundidad de pensamiento, su condición de exponerse. En la misma estela de sucesos históricos que Paul Celan, pero bajo otro ritmo y otra percepción de las realidades culturales, mencionaremos al poeta brasileño Haroldo de Campos. Es curioso, mientras Celan por un lado concluía toda

posibilidad de indagación lírica positiva, los poetas brasileños del grupo Noigandres, de los cuales era parte constituyente de Campos, transterraban el último gesto unificado de vanguardia que conoció el siglo XX y con ello, clausurarían por completo esa vía. El grupo Noigandres, adopta como nombre tal palabra provenzal que recogen del Canto XX de Ezra Pound —tal palabra no tiene significado conocido. De ahí podemos ver ya su filiación, la herencia que los precedía. En el seno de Noigandres aconteció ese peculiar fenómeno de la poesía contemporánea que conocemos como “Poesía concreta”. Posteriormente, en sus *Galaxias* y ya por cuenta propia, Haroldo de Campos exploraría un camino interesantísimo a partir de registros neobarrocos: el de la obra abierta.

De Rilke a Celan la indagación lírica en pos de ese gesto siniestro, esa extrañeza, se transformó por completo. De ser en la palabra de Rilke un vaso revelante-anhelante, una obra cerrada, perfecta, en Celan ya se había efectuado la escisión total entre contenido y continente. Obra quebrada, reflejo de la crisis, preludio de las posutopías. Crisis de Occidente y todos sus postulados civilizatorios. Pero, ¿cómo se percibía en América Latina la herencia europea, si siempre se encontraba en un desfase cultural que indicaba un dominio? Haroldo de Campos percibió esa sensación. Hasta su época, la poesía en América Latina, o al menos en Brasil, acusaba un “romanticismo trasnochado”. Era necesario replantear el sentido de la diferencia con Europa, cultural y estética. Esa diferencia no debía ser asimilada bajo cánones miméticos o de sumisión. Por el contrario: esa diferencia debía ser *antropofaguizada*, mascada, rumiada y puesta nuevamente en la obra, bajo una nueva dinámica de los signos. El gesto del antropófago, tomado por De Campos de Oswald de Andrade, vanguardista brasileño, implicaba, como segundo movimiento, una verdadera transcreación, transliteración, de toda posible influencia cultural y/o filosófica. La actitud del creador debía de ser, no la del buen salvaje, si no la del mal salvaje devorador de blancos:

No involucra una sumisión (una catequesis) sino una transculturación; o mejor aún, una “trasvaloración”: una visión crítica de la historia como función negativa

(en el sentido de Nietzsche), que sea capaz tanto de apropiación como de exploración, desjerarquización, desconstrucción. Todo pasado que nos es otro, merece ser negado. Con esta especificación aclaratoria: el caníbal era un polemista (del griego *pólemos*=lucha, combate), pero también un antologuista: sólo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano y renovar sus propias fuerzas naturales (Campos, 2000, p. 4).

Esto implica una reflexión profunda sobre el sentido de la Modernidad en América Latina. Rota la otredad metafísica, el olvido del ser ocurre bajo lo férreo y devorador del mundo de la técnica. Heidegger había planteado en “La pregunta por la técnica”, cómo el hombre había convertido su mundo, la Naturaleza, en un mero almacén de mercancías; por su parte, Walter Benjamín en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” indicaba cómo es que la obra de arte había perdido, por mor de su reproducción masificada, toda “aura” o presencia con valor cultural, para quedar expuesta en su pleno valor exhibitivo. La técnica devora, impone condiciones incluso sobre los símbolos mismos. El símbolo es depredado y puesto a girar como un mero signo, emplazado para explotarse. El mayor ejemplo de ello es el valor nulificado de la palabra en la publicidad, o marketing. La poesía concreta asumirá esta condición ya “objetualizada”, sin “aura” del signo escrito y, en un gesto de verdad antropófago, le restaurará su brillo y extrañeza a través de construcciones peculiares, que apelaban a la materialidad, a la armonía de los signos no sólo desde el ritmo, la imagen y el pensamiento propios del poema tradicional, sino desde una nueva perspectiva que implicaba una sincronía *verbivocovisual*. Es el extremo opuesto a la opacidad del lenguaje que provoca su uso masificado: en la poesía concreta retoma la palabra todo su brillo; se hace, como quería Mallarmé, de palabras, no de ideas. El sentido del poema no se encuentra en la sintaxis propia de la retórica tradicional; por el contrario, el poema se vuelve hacia los aspectos olvidados por el hablante lírico (hedonista-romántico) y busca, en la sincronía visual, vocal y rítmica, una fusión sólo lograda en la poesía oriental hecha de ideogramas:

La poesía concreta brasileña fue el momento de totalización de este proceso: llevó a cabo, no sólo en el plano del poema, si no también en el de la poética, la confluencia Oriente / Occidente, desde la ideografía poemática intentada en lenguas y alfabético digitales, hasta la reexportación de las técnicas tipográficas del poema concreto a una lengua escrita en caracteres ideográficos, en una especie de tropismo por reversión complementaria. Agotamiento del campo de lo posible, radicalización verbi-voco-visual hasta la sensación del límite (Campos, 2000, p. 42).

Si bien es cierto que la poesía concreta se creaba, desde una mirada objetivante y racional, también lo es que implicaba el reverso de la mirada objetivante, un reencauzar el proyecto devorador de la técnica hasta ponerlo de reverso, paralizado, en busca de un instante a través de la concreción sígnica. La poesía concreta ha resultado una influencia decisiva para entender el devenir no sólo de la poesía latinoamericana, si no en general de la poesía global en su devenir estético, postutópico, y para comprender muchas propuestas actuales, como la nueva efervescencia del *soundpoetry*, la poesía visual o el performance poético:

Coincido con Octavio Paz cuando expone, en las páginas finales de *Los hijos del limo*, que la poesía de hoy es una poesía del “ahora”: una poesía del otro presente, y de la historia plural que implica una “crítica del futuro” y de sus paraísos sistemáticos (...) el presente no conoce sino síntesis provisionarias y el único residuo utópico es la dimensión crítica y dialógica inherente a la utopía (Campos, 2000, p. 46).

X

La poesía concreta brasileña y sus extensiones por el mundo patentizaron esta condición objetual del lenguaje y procuraron ponerla al revés, descubierta por su lado vulnerable. El lenguaje vuelto objeto hasta el paroxismo se presentifica o, al menos intenta presentificarse. Circunstancias que a la realización poética le tocó

enfrentar durante la centuria, que es en palabras de Eduardo Milán “el siglo de la cosificación”. Pues es bien cierto lo que comenta Milán respecto de la poesía del siglo XX: ya desde Rilke, la poesía es un acto reflexivo que pretende dar cuenta de la ausencia de lo Sagrado. Presencia de la ausencia. La poesía, como cualquier otro ejercicio artístico, luchó por presentificar esa ausencia, provocada por la técnica, reflexionando sobre sí misma y convirtiéndose en preocupación sobre la forma en que lo hacía. La poesía del siglo XX es reflexión de la ausencia y reflexión de su propia forma técnica, que es el revés de la técnica cosificante.

Ahora bien, quizá para finales de la década de los setentas ya toda búsqueda, todo intento de renovación dialéctica del poema estaba explorada. Quizá, pues todas los derroteros estéticos parecían estancarse en ese mar ambiguo que se conoció en su momento como posmodernidad o modernidad tardía. Pero incluso ahí han surgido obras que nos inquietan por su profunda extrañeza, por ese gesto siniestro que plantean. Una de ellas es la que aparece en los libros últimos del poeta argentino Héctor Viel Temperley.

Casi todas las transgresiones a través de las cuales se engarzó “la tradición de la ruptura” propia de la Modernidad, parecen agotadas. Una de las pocas que sigue sin ser asimilada por la maquinaria uniformizadora del logos, es aquella que desafía la estructura del individuo y plantea la conciencia individual como una ficción, como un constructo anquilosado, frágil y, por supuesto vulnerable. Arriesgo a pensar que ésa fue una de las razones adjuntas por las cuales Celan cayó por decisión propia del Pont Mirabeau en 1970. No la dilución del sentido en el inconsciente, sino de su astillamiento detallado: de que acontezca en el poema la fragilidad del Yo saludablemente moderno, y de sus bien cuidadas estructuras temporales, espaciales, objetivantes. Quizá lo Sagrado se ha ido alejando de los paraísos trascendentes, de las cosas del mundo, y pueda apenas entreverse en esos lábiles quiebres del sujeto. Esta poesía desconfía de lo excesivamente claro, incluso, de la propia reflexión poética. Poesía de abuso y enrarecimiento.

Quizá uno de los poemas que logran llevar tal intuición a un logro complejo y profundamente bello, es el *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley. Fue escrito por partes y en partes, antes de que el autor fuera sometido a una operación del cerebro en 1986. *Hospital británico* plantea desde el ejercicio lírico un desmontaje del sentido. Los fragmentos del poema no se suceden temporalmente; el poema intenta evocar ese lugar, el Pabellón Rosetto del Hospital Británico, sin lograrlo. Los quiebres cunden. La enunciación del ámbito religioso funciona como un catalizador de lo irónico, de lo absurdo. El cielo luce como el sanatorio de las enfermedades mentales. En una postal aparece un Cristo Pantókrator, al cual se dirigen muchas de las interjecciones, o hacia una entidad trascendente que rebota todos los llamados; permea la sensación de una total incomunicación con otro correlato de la realidad que no sea el propio cuerpo, pareciera que la fragmentada enunciación quisiera asumir de nuevo ese lugar, que no termina por descubrirse: la corporalidad como vestigio fundante de la memoria y de todo registro sensible y a su vez, ruina humeante y única donde se oficia cualquier comunión de índole sagrada.

El verso en *Hospital Británico* es un verso roto; vuelto prosa onírica, evanescente, desequilibrada y en su indefinición, precisa. Alterna estadios mentales convulsos y el tiempo lineal se torna, al igual que el lenguaje, esquirlas. Cada fragmento autónomo del poema está fechado y no lleva sucesión lineal. Los motivos se multiplican, el nombre del lugar se multiplica, el discurso se construye y se desmonta dependiendo de la fecha del fragmento, se hace aserrín ante nuestros ojos lectores. El primer fragmento es de 1986 y el último de 1969. En el cuerpo se presentifica esta ausencia de todo correlato coherente o, al menos, estable. La realidad estalla por efecto poético y se vuelve un estadio completamente enrarecido, puesto en duda:

“Hospital Británico”

¿Quién puso en mí esa misa a la que nunca llego?

¿Quién puso en mi camino hacia la misa a esos patos
marrones -o pupitres con las alas abiertas-que se
hunden en el polvo de la tarde sobre la pérgola que
cubrían las glicinas ? (1984)

“Hospital Británico”

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia
mi cuerpo . (1984)

“Pabellón Rosetto”

Aquella blanca pared nueva, joven, que hablaba a
las palmeras de una playa -enfermeras de pechos de
luz verde- en una fotografía que perdí en mi
adolescencia.

“Pabellón Rosetto”

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos
hacia la costa lentamente y que de nuestras sombras
de color verde claro huían los tiburones. (Temperley, 2008).

Apunta Eduardo Milán:

Hospital británico: cuerpo poético cercado por la crítica como el texto extraño de un extraño que insiste en revelarse como tal, como el texto de un loco, como un texto loco —de nuevo la metáfora— que no es tal sino el testimonio de un testigo de sí mismo que alarga la mano al lector para atraerlo a la morada física —ese hospital— de su dolor moral. Salida del horror por vía poética: reingreso de la poesía a su lugar de salvación, lugar del signo o la metáfora, tanto da (Milán, 2008, p. 390).

Llega la metáfora a un lugar salvo: el cuerpo, lugar aún desconocido para el hombre tardomoderno, que ya para nuestras fechas sufre otras embestidas, como la radical virtualización de lo público de la vida. Pero es en el cuerpo donde aún, si esto es posible, puede celebrarse la extrañeza a través de signos y metáforas dislocadas, donde habría una posibilidad de rastrear lo sagrado patente en el horror que se desoculta en la falla de la conciencia.

XI

A partir de la obra de estos cinco poetas podemos apenas darnos una idea, trazar un camino de muchos que recorren el devenir poético de Occidente en el siglo que recién ha terminado. Un camino al azar, o un camino del azar que cierre al devenir. Autores muy diferentes entre sí, los cinco coinciden en exponerse a la extrañeza o a la devastación de la extrañeza, desde flancos muy particulares y

únicos, no repetibles. Hemos visto cómo la técnica emplazadora ha consumido los ámbitos de otredad en las sociedades humanas, en su acción cosificadora del mundo. Nuestra realidad ha sido desalojada por las divinidades desde hace mucho tiempo y no sólo eso: cada entidad ha sido homogeneizada, soportada sobre una estructura técnico-conceptual que la despoja de toda aura, de toda unicidad. Si esa presencia que se vivificaba por la irrupción del hálito sagrado se ha ido, sólo quizá quede la reflexión sobre esa ausencia, o la patentización de ella desde un registro verbal que se intuya diferente. Soy de los que creen que ahí debe irrumpir la errancia del espíritu dionisiaco. Ese registro verbal que puede aún ocasionar la extrañeza de lo diferente y, desde ella, recuperar en cierta medida el gesto único de cada ente, es la poesía. La poesía no puede recuperar la presencia, ni tampoco traer de nueva cuenta las divinidades al mundo; pero es posible que aún logre extrañar, y en esa extrañeza, repito, recuperar en cierta medida nuestra cualidad de seres como expresión irrepetible, irreversible y finita. Y ello sólo es posible cuando el acto poético se transforma en un registro único de la experiencia, que no apela a convertirse en verdad, que no apela al mínimo e inestable consenso que toda verdad tiene en nuestra época. Así, la poesía sostiene su diálogo con otros ámbitos humanos que pugnan por lo mismo; entre ellos el pensamiento de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger o Georges Bataille. Pero la poesía lo hace, y quiero hacer énfasis en esto, desde sus propias posibilidades y en el gesto irrepetible de sus registros. Sin ningún sustento metafísico que legitime cualquier intento de universalidad, la palabra sirve quizá sólo para eso. El lenguaje poético es, y en esa latencia acontece su iletencia —su desocultamiento, su fugaz e irrepetible verdad. Allá en los inicios de esta atribulada época del mundo, contaba Bettina von Arnim que a Hölderlin —ya muy pocas veces lúcido y cuasi enclaustrado en la torre de Tübingen— le fue obsequiado con un piano. Hölderlin destrozó casi en su totalidad las cuerdas y sobre ellas improvisaba algunas fisuradas melodías. Quizá a la poesía actual no le quede más que repetir ese gesto y emular, desde sus propios recursos y en el vértigo propio de nuestros tiempos, su ligera y perturbadora melodía.

Bibliografía

BALL, Hugo. (2005). *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado.

BLANCHOT, Maurice. (1999). *La bestia de Lascaux*. Madrid: Tecnos.

CELAN, Paul. (1999). "Discurso al recibir el premio de literatura de la ciudad de Bremen". *Obras completas*. Madrid: Trotta.

DE CAMPOS, Haroldo. (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI.

DERRIDA, Jacques. (2002). *Schibboleth. Para Paul Celan*. Madrid: Arena Libros.

HEIDEGGER, Martin. (1997). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

HÖLDERLIN, Friedrich. (1983). *Las grandes elegías*. Madrid: Hiperión.

LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Nuria. (2002). *El pensamiento de Tristán Tzara en el periodo dadaísta* (Tesis). Barcelona: Universidad de Barcelona.

MILÁN, Eduardo. (2008). "Para llegar a Hospital Británico y salir". En: Viel Temperley, Héctor. (2008). *Poesía completa*, México: Aldus.

NIETZSCHE, Friedrich. (2010). *Sobre verdad y filosofía en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos.

RILKE, Rainer María. (2002). "Rainer Maria Rilke: la poesía en la edad Moderna". *Signos filosóficos*. No. 7, Enero-junio 2002. México: UAM.

TODOROV, Tzvetan. (2007). *Los aventureros del absoluto*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

TRÍAS, Eugenio. (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Anagrama

TSVIETÁIEVA, Marina. (1990). *El poeta y el tiempo*, Barcelona: Anagrama.

TZARA, Tristán. (1987). *Siete manifiestos Dadá*, Tusquets: Barcelona.

TZARA, Tristán. (2011). *Poemas*. Madrid: Visor.

VIEL TEMPERLEY, Héctor. (2008). *Poesía completa*, México: Aldus.