



Poesía, una mirada en la voz

Poetry, a Glimpse in Voice

Eduardo MILÁN

Resumen: El artículo trata de la necesidad de dar respuesta al cambio de posición de la palabra poética en nuestro tiempo, un momento histórico especialmente crítico a causa de la indeterminación y del proceso cultural de abaratamiento del nivel de complejidad y exigencia que afectan a la obra de arte, en general, y a la poesía muy especialmente. Al efecto, el autor aboga por regresar a modos de uso de la palabra, en relación con cierta concepción de lo barroco, que se aparten tanto del encapsulamiento como de la transparencia que atestiguan su desgaste en nuestros días.

Palabras clave: crisis; América Latina; barroco; retorno; modos de uso; palabra poética.

Abstract: This essay deals about necessity of giving an answer to the displacement of the poetic word in the present days. According to the author, we live immerse in a historical moment especially critical because of indetermination and the cultural process of cheapening of the complexity and requirement level involving a piece of art, in general, and, much more particularly, poetry. Therefore, he is in favour of returning to a way of using words similar to the one used in the baroque, in order to divert both from the capsuling and the transparency witnessed in the current fraying.

Keywords: Crisis; Latin America; Baroque; Return; Ways of Use; Poetic Word.

- 1 -

La crisis que atraviesa al sistema mundo actual y a su cultura afecta más de lo que se cree al ya de por sí complejo discurso del arte. En esa perspectiva de conflicto y crisis que parece no tener fin desde que no logró establecerse la *pax* mundial que debería haber sobrevenido a la caída del muro de Berlín (1989) y lo que ello conlleva en representación y realidad, todo arte se establece también en una perspectiva de conflicto y crisis. La crisis del arte —a la que no escapa la poesía— se manifiesta de muchas maneras. Principalmente, yo ubicaría como eje de la conflictiva que pone en jaque y en duda toda postulación simbólica con pretensiones creativas a la confrontación en estado latente que supone la convi-



vencia pacífica de todos los repertorios y de todas las formas interactuando al mismo tiempo. Este fenómeno, insólito en el ámbito del arte de por los menos tres siglos hasta ahora, debería ser sinónimo de una feliz pluralidad. No es así. Por lo menos, en cuanto a evaluación de la obra, a la debida recepción crítica que la obra de arte necesita —y aquí hay necesariamente que incluir el calificativo de “moderna” para delimitar así áreas de interpretación y de producción que sean más o menos características— para ocupar el lugar simbólico y real dentro del marco social que la incluye, la convivencia pacífica —indiferente, habría que decir—, más que clarificar, enturbia las aguas de la reflexión. Nadie lucha por defender una forma. No, al menos, explícitamente. Parecería que incluso no hay defensa de la forma más —y este es el sueño— de “lo que la obra hace por sí misma”. La traducción a invisibilidad del capital simbólico, o la reversibilidad abstracta del capital simbólico, lo que no se traduce en obra, sino que permanece en estado de mera latencia que juega en el espacio de una suerte de “economía divina”, todavía es moneda circulante en amplias áreas de la producción de arte. Tal vez la literatura, arte verbal, o sea, el espacio donde la creación de sentido es permanente y entabla con el cuerpo social un proceso de cuestionamiento y auto-cuestionamiento en los casos más confiables —algunos poetas, por ejemplo—, sea un territorio más afecto para este “diálogo con lo otro” al que se hipoteca la obra de arte. La materialidad cruda de las artes plásticas no inhibe esa posibilidad dialógica pero la aterriza a cada momento con una cierta vehemencia. “Un poema se defiende a sí mismo”: la frase es fuerte, añeja y suena bien en un tiempo en que prácticamente nada “se defiende a sí mismo”. Esta frase debería referirse a la posibilidad de respuesta de la forma poética ante el posible ataque de una mirada o lectura extrañas en el sentido de profundizar, en cada mirada y en cada lectura, en su propio ser que se despliega, en ese esparcimiento por el aire que se respira —el éter, aire sagrado de los dioses que en ausencia de los dioses es un sueño de éter— de una inundación polémica, de una *polemización* con el lector que es un refrendo, para el poema, de su propia entidad activa y funcional. Y debería, también, significar que un poema no necesita nada más que de sí mismo para establecerse ahí como entidad autónoma. Pero no: “Un poema se defiende solo” quiere decir, en lo hondo de tal proposición, que un poema está cargado de una sustancia más allá de él que lo habilita para estar de antemano salvado de cualquier amenaza —como si alguien amenazara a un poema más que con un plagio—. Todavía quiere decir que un poema está hecho ya no de “la madera de nuestros sueños”: está hecho de una materia intangible, volátil, etérea (para repetir, pero ahora adjetivamente, el espacio pulmonar que los dioses retirados hace ya bastante reservaron para aquellas finas narinas que aparecían en el *horizonte con respiro* con toda la posibilidad de duración: eterno). Madera es madera, se toca, se agarra, se quema o se construye con ella: es la materia que va a perderse, como lo humano, en la nada. Shakespeare sabe lo que dice en el sentido que habla de lo concreto de las cosas: la madera de lo concreto contra la abstracción del aire. Y, aunque el juego poético de Shakespeare es impecable por la liga que establece entre lo tangible y lo intangible, de lo que se trata no es de un juego poético: se trata de un enfrentamiento de visiones del mundo o de visiones del hombre. El “hombre de madera” —aunque sea de una madera que se produce en nosotros, aunque la madera sea eso mismo mudo, impávido, capaz de transmitir poco más

que su olor: eucalipto, pino tea o la resina que brilla al mediodía bajo un zumbido de abejas— está más cerca del hombre de carne y hueso que “hombre de aire”. Y aunque el sueño es solo una aproximación que persiste o se envía a la bodega sin lugar de una penumbra que resultó —porque eso es todavía para el hombre común: alegría, padecimiento o terror, “todo a media luz”, cosa de tango y milonga enigmáticas— un movimiento de una cadena lingüística significativa, lo que de veras importa es la madera. En el mundo del éter la madera no cuenta. Estamos *para acá* del Renacimiento con varios finales a cuestas. Y después de una catástrofe viene otro Renacimiento con ubicación exacta: esta es la sala, eso es el fuego y al fondo el sanitario, a la derecha. A eso llamo coexistencia pacífica: a lo que después de la Noche (esas mayúsculas que por un tiempo prolongado estigmatizaron uno de los espacios históricos más crueles pero también nítidos en su coloración bueno-malo, especie de blanco y negro entre la división del Imperio romano y Cristóbal Colón) se abre en mirada, en reconocimiento del otro —aunque sea por conquista y devastación de civilizaciones enteras—, en error de cálculo y en éxtasis redondo de pasmo: América, la nunca soñada pero *madereada* a la medida de un sueño impuesto. Solo que ese momento de “renacimiento” actual sobreviene al momento extremadamente vital donde un arte, una cultura, una cierta civilización, defendía formas de simbolizarse. Ahora es el tiempo de la aceptación generalizada de todo lo que se impone con el signo de la seguridad y de la protección —hace solo nueve años, 2008, todavía se imponía bajo el signo del bienestar como promesa—: es inseguro defender una forma artística como es mortal comer grasa de cerdo. Pero esta inseguridad tiene un color más “transparente” (entre comillas muy pronunciadas: una de las palabras más falsas en su uso actual, la transparencia quiere decir, entre otras cosas, “ver del otro lado”, y, en términos más civiles, permitir que todo se haga con extrema claridad, esto es: según las normas que la sociedad impone, las normas, no la ley porque toda ley común fijada según preceptos heredados de más o menos clara civilidad —desde la Revolución francesa, por ejemplo— son constantemente violados por los aparatos de seguridad que actúan en relación con las normas de uso y casi en un lejano homenaje a la ley: el recurso a la ley como una forma de la parodia): el color de la indiferencia. Y un señalamiento entre mudo y sordo de que defender algo así como una forma —que no es nada más ni nada menos que volver accesible a lo humano el mundo— raya en los bordes de la estupidez. ¿A quién le importa qué forma de arte o qué formas del arte se practican en la actualidad? El mundo como proyecto que constantemente se rehace se convierte en el mundo que se deja hacer. El mundo de la “transparencia” es el mundo de la violación de la intimidad por razones de Estado. Un Estado se siente amenazado y, en pacto con otros Estados, viola la intimidad de todo aquel a quien sospecha peligroso. La revelación de Edward Snowden de que Estados Unidos llevaba a cabo un programa de espionaje mundial a los que cree enemigos potenciales, incluidos sistemas de inteligencia de sus Estados aliados, hace saltar —por un momento mínimo: dos, tres días de escándalo para que siga un murmullo, casi un hormigueo al que sobreviene un silencio cómplice— el eje de la certidumbre. Esta es la transparencia que se invoca: la de la violación. Detrás de la transparencia mentida que se ejerce en este presente histórico está la locura del verlo todo como posibilidad siempre abierta. Hablar de paz y democracia en medio de una lógica

moral de guerra es, más que cinismo, una provocación. ¿Defender una forma de hacer arte en el tiempo del acecho y de la amenaza sumados y consumados en la constatación? Sería ir contra el consenso. Y el consenso no es la continuidad de una consulta: es una imposición sobre el “insulto” del disenso.

El barroco es lo opuesto a la transparencia en términos de forma. El barroco es la opacidad llevada al grado de un ocultamiento donde el movimiento ocular siempre se desvía al golpear a la forma como si fuera una armadura. La imagen puede resultar de una antigüedad guerrera. El barroco no fue pensado para la paz. ¿Qué es la paz? Se diría que donde no hay engaño, se diría que es el arte clásico donde las formas “dejan ver a través” lo que la significación, que no pugna ni impugna por aparecer clara, muestra. Pero las formas en este presente no “dejan ver a través” salvo por violación. El barroco, lo que fue estilo de una estrategia histórica para oscurecer el mundo de la materialidad, sombra sobre la cosa, el contragolpe que la Iglesia se propone como respuesta al reclamo de la Reforma —la transparencia del mundo para liberar a las cosas, la transparencia de las cosas para poder acceder a la materialidad del mundo— actúa en este presente para impedir el triunfo de la homologación de la mentira, para resaltar la calidad de artificio y de descentramiento. ¿Qué busca la forma barroca? No busca nada. O busca mostrar la irregularidad de una vida que resiste a ser administrada, una forma que se pliega sobre sí misma, se repliega: la paradoja de un movimiento en repliegue. Si de paso actúa en defensa metafórica de la intimidad violada en el presente se propone como denuncia. Pero esta direccionalidad barroca del presente, este “estilo directo” con que aparece el barroco hoy en día es coincidencia con el momento histórico. El barroco es indirecto. No es una forma que se pretenda “natural”: es una forma que se actúa a sí misma. La nueva coincidencia es que la forma actuada del barroco se reitere en un mundo que se caracteriza como el espacio de la actuación. Viene a recordar que no existen los actores y que todo es actuación. Hay que ver qué obra es posible actuar en el mundo de la obra en crisis.

- 2 -

La convivencia de repertorios formales es producto de una simplificación de los estilos —o/y de las *poéticas*— al producirse en un estado del mundo que anula el ensamble difícil de *visión del mundo-visión del arte*. Luego de la caída operativa de los repertorios plurales y experimentales de comienzos del siglo XX, de la renuncia a la transformación de la sociedad y del arte posible de esa sociedad que iría a ser transformada —dos ejes de la política del arte que despuntó el siglo XX que nunca cuajó en tanto política real sobre lo social, no como creación de repertorios inventivos que incidieron en el devenir inmediato del arte, lo cual es innegable y cuya impronta es indeleble—, cercanos a la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, comienza una des-valoración de las, por así decirlo, *prácticas literarias oscuras*. Una vez más en la modernidad el factor histórico hace pareja con el factor estético para que sea posible esta negación, esta vez por el impacto en lo cultural y en lo civilizatorio, hondamente humano en todo sentido, que resultó ser la Segunda Guerra Mundial. La historia absorbió el conflicto tolerable

para un mundo como el occidental, acostumbrado desde la Ilustración del siglo XVIII y el largo corredor del siglo XIX a un duradero arte-en-conflicto producto de concepciones como la autonomía del arte y las poéticas derivadas de los movimientos romántico y simbolista —este último sobre todo en Francia—, que desembocan triunfalmente en los movimientos revulsivos de las vanguardias europeas de las tres primeras décadas del siglo XX. Aunque el arte latinoamericano —y muy especialmente la poesía— no recibe el impacto vanguardista del mismo modo que Europa, para la que las vanguardias eran una *promesa de ruina* —basta ver la reflexión de Rainer María Rilke y T. S. Eliot en sus respectivos *Eleghías de Duino* (1922) y *La tierra baldía* (1922) y comparar su envío dramático con *Trilce* (1922) del peruano César Vallejo, postulación de un nacimiento *del lenguaje* libertario latinoamericano al mismo tiempo que un nacimiento *al lenguaje* de un modo de poetizar cuya raíz es decididamente “oscura” sin concesiones ni lamentos—, la poesía latinoamericana es también íntimamente sensible al espacio caótico que las vanguardias generan y conducen. Poco tiempo es tolerable la libertad creativa de ese lenguaje en América Latina. Y, también al contrario de lo que ocurre en Europa, la libertad inventivo-lingüística de nuestra poesía no entra a la academia y es resistida por el lector de poesía, atento, más que al arte, a problemáticas sociales que en el momento desbordaban la realidad del continente —recuérdese el impacto de la Revolución cubana en 1959—. *Atento más que al arte* pero no tan ajeno a la poesía. Desde el *Canto general* de Pablo Neruda el lector de poesía latinoamericano —en rigor, lo que lee todavía a mediados de siglo pasado de las clases medias latinoamericanas, oscilantes entre la deuda cultural con la “madre” España, la metáfora que desde el siglo XIX creó la madrastra moderna francesa y la fascinación que hasta ahora representa la nueva amante norteamericana— optó: prefirió una poesía que narrara la poesía que una poesía que representara una aventura lingüística de primera mano, lo que, a la postre, es mucho más difícil de procesar porque significa para el propio lector una experiencia sin más mediación que la escritura misma. Ese libro de Neruda fue fundamental no solo para la poética “realista” que en adelante emprenderá con gran respuesta receptiva Neruda. También, para una concepción dominante de la poesía en América Latina, vista desde ahí —en olvido flagrante de las experiencias de invención del lenguaje poético latinoamericano de altísimo voltaje que constituye toda esa producción de los primeros treinta años del siglo XX en la que se cuenta en primerísimo lugar *Residencia en la tierra I y II* del mismo Neruda— como un lenguaje en permanente deuda con la realidad, que tiene su equivalente en un lenguaje “claro” —asimilable, esa misma particularidad, a una amplia área semántica donde despuntan conceptos como “comunicabilidad”, “certeza”, “verdad”, para desembocar en el concepto totalizador de “humanidad”—, sirve confrontar al otro emblema de la poesía latinoamericana que le hace par en el momento histórico al *Canto General* de Neruda: los “poemas humanos” de Vallejo, circulantes pero no entonces reunidos todavía en libro con ese nombre por Georgette de Vallejo, viuda del poeta peruano.

Desde este ángulo de mirada, poéticas decididamente críticas y conflictivas en su manifestación sintáctica y en su recepción compleja chocan con un cierto, visto retrospectivamente a la distancia, “simplismo” de entendimiento que significó la promoción poética de los años cincuenta, sesenta y setenta en América

Latina. La confusión que sigue a esos años desde los ochenta hasta el presente obedece a otro factor: a la ya mencionada confusión que tiene origen en la pasividad del lector ante la oferta artístico-estética que parece haber contagiado, hasta nuevo aviso, tanto a productores cuanto a sus críticos. Pero hay que tener en cuenta que la confusión actual que genera la total liberación de los repertorios estéticos no deja espacios amplios para una literatura como la barroca. Creer que en este momento y bajo estas condicionantes poéticas operativas José Lezama Lima, por ejemplo, encontró finalmente su lugar, un lugar fuera de culto al que se vio obligado desde que Julio Cortázar lo “descubrió” para toda América Latina y parte del mundo, es un equívoco. Lezama Lima y lo que significa ese nombre como parteaguas poético en América Latina, ese nombre y su incidencia en poéticas posteriores con las que dialoga de manera activa y enriquecedora, como con Haroldo de Campos o con los poetas conosureños llamados “neobarrocos” (o “neobarrosos”, como los nombra Néstor Perlongher en su aplicación concreta de esa poética en el caso específico de los poetas del Río de la Plata, divisoria de aguas entre Uruguay y Argentina), significa conflicto. El culto lezamiano a una poética decididamente “oscura” en la más fiel (y a la vez infiel) tradición gongorina en América Latina no da dividendos y genera una cierta desconfianza de lectura. Lezama Lima, salvo para especialistas, sigue siendo una incógnita para el lector, un “poeta para poetas” al que “no se entiende” y al cual es poco probable que le cambie la suerte. Esto remite a una crisis más profunda, no solo al producto de la asimilación mencionada del arte y la comunicación lingüística común, que en términos esenciales echa por tierra la calidad de artificio, de objeto no natural llevado a consecuencias radicales al objeto de arte por las poéticas barrocas y neobarrocas. Remite a un proceso civilizatorio cultural de abaratamiento del nivel de complejidad que se le permite —y exige— a la obra de arte. Cara de precio y barata de inteligencia, dos de las cualidades demandadas tanto a la obra como a la no-obra por el lector medio, no especializado. El barroco se instala, en esta perspectiva, como una figura *otra* de las poéticas en boga. El momento puede confundir porque el barroco histórico hace su aparición en el siglo XVI. En un momento como el actual dado al *remake* y al regreso a las formas artísticas del pasado, un modo más que elegante de sentir estéticamente una aplastante impotencia presente ante la creación de nuevas formas, el barroco puede aparecer como una figura poética de retorno. Todo pasado exhibe un prestigio de carácter angustiante de cara a este presente. El cruce del arte *real* con el arte virtual, la convivencia de ambos ante un horizonte de posibilidades desconocido y abierto para el segundo, deja al arte real con un problema a resolver: ¿qué significación es la otorgada a las formas de arte del pasado reciente? En las artes plásticas una defensa purista de la pintura es explicable —no sé si justificable— ante la embestida, primero y a principios del siglo XX, del arte conceptual y, segundo, a finales del mismo siglo, de la virtualización de mucha práctica artística. Las formas del pasado, en este contexto, adquieren un prestigio salvífico, no solo ante la posible desvalorización del mismo arte del pasado. Toda práctica simbólica en nuestra *sociedad de salvamento* ante la embestida mediática que trastocó el horizonte valorativo corre el riesgo de pervertirse en su valorización. ¿Qué se juega todavía cuando se hace arte? El abaratamiento de la práctica pseudocognitiva que entregan los medios se confunde con finalidades de la vida que hace cincuenta años

no estaban en cuestión. La cuestión de la trascendencia viene a primer plano. ¿Es el arte todavía una búsqueda trascendente? ¿O, más simple, se trata de un uso para vivir aquí del objeto de arte por obra del sujeto en sus prácticas desalienantes?

Ante este panorama, parecería que la sola práctica artística soportada en formas del pasado —pertenecientes al arte *real*— garantiza una trascendencia, asegura un valor, impone una significación otra a la mera contingencia en cuyo sentido se sitúa el origen del arte. El regreso a la pintura supone el cuidado y el dominio de un “arte”, precisamente, un *hacer* de la técnica que va más allá de la manipulación de meros soportes tecnológicos. Protege un oficio respaldado por el tiempo y la tradición. Pero en poesía no hay regreso a la palabra porque nunca hubo palabra abandonada. Puede haber regreso a formas canonizadas por su uso histórico. El arte de vanguardia hizo tabla rasa con las formas heredadas. Liberó repertorios formales enteros de su antigua función, trastocó el concepto de eficacia del arte, cuestionó la originalidad de una única realización de la obra (algo de esto retoma, en una vorágine indetenible, la actual pasión sin medida por el *cover* que resalta la industria cultural, lo que no hay que olvidar: detrás del arte desde entrado el siglo XX hay una industria cultural, como advirtieron en su momento los críticos de la escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno, 1994). El arte verbal solo puede regresar a un *modo de uso* de la palabra. Y este es el gran problema, si se lo reconoce, de la poesía que se escribe hoy. Este dilema —así debería llamarse— se plantea entre otras cosas porque en este momento presente se encuentra en fase de negación. De negación como problema y como impertinencia de planteo. Hay una tendencia general doble de parte de la crítica no académica y de los poetas. Por una parte, se niega un hecho que parecería irrefutable: la palabra poética no está en la misma posición que estaba en las primeras décadas del siglo XX. Menos aún, que en la mitad del siglo XIX. Y, así, hacia atrás se puede ir confrontando la realidad de la palabra poética hasta, mínimamente, el siglo XI cuando los trovadores provenzales inventan el concepto dominante de lo que se entiende por lírica occidental moderna. Y, por otra parte, se considera impertinente también el planteo de ese gasto, de esa modificación en la significación de la palabra poética en una rara actitud de “borrón y cuenta nueva”. En relación con lo primero, la pregunta es: ¿cómo se acusa el gasto de la palabra poética? Hay maneras. 1) Se lo ve en referencia a los niveles de profundidad que una sociedad le reconoce a esa palabra como integrante de un arte que tiene bien ganado un espacio social. No hay que olvidar que en el siglo XIX Mallarmé, en su poema “Le tombeau d'Edgar Poe”, proponía una *purificación de las palabras de la tribu*: “(...) il faut donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (1996). Mallarmé se refería, precisamente, a una contaminación de la palabra poética en relación con su destino social. Lo dice en medio de la intervención de un coloquialismo (“prosaísmo”, se decía en los medios académicos) en el ámbito de la poesía. Tanto Jules Laforgue como Tristan Corbière, sus contemporáneos, pudieron haber sido responsables de tan tremenda “embestida viral”, que consistía, simplemente, en ampliar el horizonte semántico-lexical de la poesía, reducido a vocabularios y lenguajes restringidos. La revolución simbolista que arranca con un romántico en deslastre como Baudelaire es responsable de, por decirlo así, contar toda la historia: la oficial, de léxico apartado, y la conversacional, que incluía ca-

lle, jerga, modismos y hasta “nadismos”. Lo que me interesa es que Mallarmé veía la inminencia de un precipitado que ya estaba allí aunque no se viera —o aunque se viera, favorablemente, con valor contrario—. La inclusión en el ámbito poético del lenguaje coloquial, prosaico, mundano es una revolución tan importante como el aviso mallarmeano de una catástrofe de la significación. Todo cambio implica un riesgo. Los padres del cambio no son responsables del rumbo que le destinan su hijos y nietos. De Laforgue y Corbière vienen tanto la salud poética de la antipoesía de Nicanor Parra cuanto los abaratamientos del lenguaje coloquial practicados por poetas como Roberto Fernández Retamar —y muy buena parte de la poesía autorizada por la institucionalidad revolucionaria cubana del momento más represivo del proceso—, Mario Benedetti con su configuración unipolar de poetas “comunicantes” (¿y el otro polo cuál es, los “incomunicantes”?, porque Benedetti no lo deja claro) o Efraín Huerta en sus “poemínimos”, para nombrar ejercicios significativos. Todo es graduable y no puedo detenerme en este problema. Reitero: Francois Villon no es responsable de los crímenes que se cometen día a día en su contra. 2) El gasto como desplazamiento de la palabra poética es también ubicable en el pasaje de la consideración nuclear, central, de la palabra poética a un segundo lugar dentro del ámbito mayor de la forma. La experimentación poética que viene del siglo XIX, por un lado, “completa” el léxico poético con el agregado de la “parte maldita”. Esto llevaría a la consideración del poema como un campo donde las palabras están en pie de igualdad en cuanto a su significación. Se asiste, entonces, a un desplazamiento de la *unidad al campo relacional de acción*: el poema ocupará, dentro de su propia manifestación, el lugar de un evento, el lugar no de una detención —momento culminante de la palabra poética donde el sujeto concentra la experiencia poética en la ubicación de una palabra-isla—, sino de una expansión a todo el ámbito del campo poético. Esto se refrenda en el concepto de forma poética que cambia de lugar y se desliza de una dinámica mínima al lugar del movimiento. Las vanguardias son clave en esta verdadera mutación del lugar de la palabra. Si la palabra a través de la historia lírica de Occidente luchó por conquistar una particularidad de significación como núcleo irradiante, especie de mandorla o nuez o perla que concentra por su rareza una materialidad distinta de las otras palabras, lo que la distingue y la condena a una posición de enigma o talismán, la deriva, en su desplazamiento de la figura de privilegio, llevaría a un verdadero estigma de aquel lugar que se revestía de una amplia gama de calificación: inasible, aurática, hermética, una amalgama de inmanencia y trascendencia que iba del misterio al amor y volvía sobre su antigua posición. *Las vanguardias cambiaron el lugar y el sentido de la palabra poética*. El contragolpe rescatista no se hizo esperar. Hasta ahora se practica o se intenta practicar una poesía sin memoria histórica. *Y esto quiere decir precisamente*: sin contar con la acción transformadora que la forma, a través de los movimientos experimentales del arte verbal de las primeras décadas del siglo XX —y más adentro si se quiere contar con los aportes de la poesía concreta de la década del cincuenta del siglo XX—, imprimió a la palabra poética quitándole posición de privilegio tanto en el campo estricto del poema como más allá de él, en el territorio abierto del lenguaje.

Si no se toma en cuenta esa revolución negada el gesto aparentemente fecundo de la discutible vuelta a la tradición que parece darse en estos días, con sus

secuelas de mezclas, versiones, variaciones, se vuelve un movimiento cómplice de encubrimiento. Y lleva al segundo problema planteado aquí: el de la “impertinencia” del planteo de una crisis originada por el cambio de posición de la palabra poética en este momento histórico. El señalamiento de impertinencia no es una consideración de carácter nietzscheano, de olvido necesario de la historia para poder seguir adelante con la vida. Parte de una base pragmática, de reconocimiento de la producción simbólica como “lo que hay”. El problema —o la pertinencia de su planteo— viene cuando se toma conciencia de lo que significa no el reconocimiento de lo que hay sino el olvido —o desconocimiento— de “lo que no hay”. No quiero caer aquí en un planteo metafísico o misterioso de la importancia de “lo que no hay” para la poesía. Señalo que “lo que no hay” —y hubo y mucho *no hay*— fue lo que posibilitó que en cuatro décadas —una del siglo XIX y tres del XX— se desarrollaran repertorios formales de una riqueza rara de encontrar en la historia de la modernidad estético-artística. Un concepto tan manoseado y manipulado como el de *lo nuevo* —además de lo que puede acarrear como contribución a un delirio de vaciamiento de valores constitutivos del ser humano a través de los tiempos— en el arte y en la estética resultó ser un agente profundamente dinámico y movilizador. Un mundo —en realidad, dos: el dominante y su alternativa, que prometía tanto— giró alrededor de ese concepto, que fue una realidad radicalmente transformadora, sobre todo, por obra del uso de las nuevas tecnologías —de punta o no—. Es cierto que puede resultar pedir mucho a la poesía que resuelva el dilema civilizatorio que representa el impacto de la tecnocratización y tecnocientificación en el mundo. Pero no es demasiado demandar que no se encapsule en la burbuja de un pasado aurático —donde la poesía “era otra cosa”, donde la palabra “era otra cosa” y por cierto: ¿qué cosas eran?— que, sin remedio, echará una luz turbia sobre el presente que tiene que ver con ese pasado mucho más de lo que la poesía que ahora se escribe quiere reconocer. O, si no es tan patente y patético el fenómeno del encapsulamiento, exigir que distinga entre la producción simbólico-poética de hoy los distintos niveles de realización. La tabla rasa en los modos de producción lleva a la tabla rasa en los modos de valorización. Si se reconoce el problema como integrante de un futuro de escritura incierto a los poetas les cabe un trabajo anexo: el de la selección —o sea, la elección crítica— de las formas que la palabra en su modo de uso conlleva. El poeta ya no puede —desde la advertencia de la escuela de Frankfurt hecha hace más de sesenta años y todavía sin ser escuchada con claridad— confiar en un lector inocente que elige lo mejor de lo que hay. Si es que ese lector, luego del *boom* de la Ilustración, fue alguna vez inocente. En términos poéticos, por ejemplo, el lector dominante es el que elige una poesía comunicativa, es decir, de transmisión clara de un mensaje y de una significación. Ya a principios del siglo XX el formalismo ruso y afectos afines como el de Roman Jakobson distinguían entre comunicación estética y comunicación común. La comunicación estética —decía Jakobson— es “comunicación de formas”. Pero lo elegido por el lector actual no es lo que comunica formalmente: es lo que comunica *contenidos* claros y seguros. Elige lo que comunica a través de una cualidad del lenguaje común: su *transparencia*, lo que el lenguaje común, si no viene de una vuelta de tuerca como la que le otorga Nicanor Parra y su “antipoesía”, deja pasar de una semántica viable por comprensible. Elige, en todo caso, lo menos complejo. Si el lector ac-

tuara por sí mismo en esta lección caerían todos los reproches. Pero el lector actúa literalmente *mediatizado*. Y los medios son lo que tautológicamente son: mediatizadores, toleran un grado mínimo de complejidad para el producto artístico. En este marco en crisis emerge el barroco no como revival de una poética histórica: emerge como un *ethos*, indica Bolívar Echeverría (1998), como una ética de resistencia en el centro práctico de la crisis del capitalismo actual. Artificio y no comunicación, disfraz y simulacro, derivas y pliegues: he ahí algunas de sus tácticas de aparición. Una lectura de la poesía hoy es posible en su pertinencia si se hace *a través de este complejo marco conceptual esbozado*, no en relación con sus parentescos o alejamientos de paradigmas históricos, como sería el caso del barroco. El barroco puede no haber cambiado en sus reservas estratégicas de acecho a la realidad cultural. Pero el marco en que se inserta cambió. El barroco actúa ahora fuera de lugar histórico, actúa sin amparo, no hay Compañía de Jesús que en el presente legitime por una ideología del oscurecimiento antimaterial modos de acción estética. El barroco se lee no a destiempo del tiempo presente, sino en un despresentimiento del tiempo, en un presente que sospecha de todo lo que no asiente: se lee en un desasentimiento. Y sin lugar fijo, que es el lugar que el mundo se fija en el presente sin futuro.

Bibliografía

- ECHEVERRÍA, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- HORKHEIMER, M. y T. W. ADORNO (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- MALLARMÉ, S. (1996). *Poesía completa*, ed. bilingüe, trad. de P. Mañé Garzón. Barcelona: Ediciones 29.