

La escritura poética como problema en *Radar en la tormenta* de Alfredo Veiravé

Julián Abel Fiscina*

La escritura poética de Alfredo Veiravé (Gualeguay 1928-Resistencia 1991), uno de los principales renovadores de la poesía argentina del siglo XX, ha experimentado una gran transformación desde sus inicios, en la década del 50, hasta su último poemario de 1991. En estos cuarenta años de producción, ha publicado *El alba, el río y tu presencia* en 1951, *Después del alba, el ángel* en 1955, *El ángel y las redes* en 1960, *Destrucciones y un jardín de la memoria* en 1965, *Puntos luminosos* en 1971, *El imperio milenario* en 1973, *Historia natural* en 1980, *Radar en la tormenta* en 1985 y *Laboratorio central* en 1991. Después de los primeros tres poemarios, signados por la poética neorromántica del momento cifrada en la presencia del ángel rilkeano, el poemario de 1965 traza, como el autor mismo lo expresa, un “límite de oscuros dominios”: el poeta vive una situación de enfermedad lindante a la muerte y abandona aquella forma de escritura poética: “desterré de mis poemas a los ángeles custodios, la nostalgia y la tristeza irredenta” (Veiravé, 2002: 24). El siguiente poemario, *Puntos luminosos*, marca ya un serio cambio de rumbo: la centralidad se traslada de la figura del ángel a la del poeta y los recursos técnico-poéticos comienzan a problematizar el quehacer mismo de ese poeta. En su veta de crítico literario, Veiravé se ha ocupado de analizar también parte de su obra señalando que estos cambios se produjeron luego de su experiencia como docente universitario y, especialmente, después de un viaje de estudio que realizó a Estados Unidos y a Europa. El mismo autor advierte y reflexiona críticamente sobre el fenómeno que protagoniza en sus poemarios: la honda y constante búsqueda de nuevas formas de praxis poética fundadas en renovadas ideologías estéticas.

Los poemarios escritos y publicados durante y después de la dictadura no fueron objeto de estudio por parte del autor, pero la crítica especializada ha señalado, coincidiendo con Veiravé, una modificación radical en su forma de concebir la poesía a partir de la publicación de *Puntos luminosos*. Sin embargo, las experiencias de la dictadura de 1976 y de la guerra de Malvinas de 1982 han profundizado las opciones estéticas del poeta, y *Radar en la tormenta* es, en 1985, su primer libro publicado tras el retorno de la democracia. El objetivo de esta ponencia es observar la renovación poética que Veiravé propone en este poemario, considerando como eje central del

* Profesor en Letras para EGB 3 y Educación Polimodal por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente en varios institutos de educación secundaria de la ciudad de Mar del Plata y como investigador en el marco del grupo “Cultura y política en la Argentina” dirigido por la Dra. Mónica Bueno, actualmente participando del proyecto “El sentido de experiencia en las producciones literarias de la Postdictadura en Brasil y Argentina”.

análisis los nuevos espacios de enunciación que la poética veiraveana concede a los sujetos poéticos de los poemas escritos en la postdictadura y la posguerra.

“La poesía nos enriquece la realidad”

Al iniciar su obra poética, Veiravé había proyectado publicar un libro cada cinco años, cada uno de los cuales contendría veinte poemas, y así lo hizo en sus primeros poemarios. Esta observación podría ser una mera anécdota si no revelara una inclinación a ordenar casi arquitectónicamente sus poemarios. Con el cambio que produjo en su obra a partir de los años 60 y 70, se evidencia en los libros una nueva preocupación por la estructura y la ordenación de los poemas. Así, el sintagma “radar en la tormenta” no se presenta por primera vez en la obra de Veiravé en 1985: ya había aparecido como título de un poema en el libro anterior, *Historia natural* de 1980, el cual está ubicado como epígrafe en el libro de 1985. Por su brevedad, lo transcribimos a continuación:

RADAR EN LA TORMENTA

Y algunas veces, no siempre, guiado por el radar

el poema aterriza en la pista, a ciegas,

(entre relámpagos)

carretea bajo la lluvia, y al detener sus turbinas, descienden

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

Al dar vuelta la página, nos encontramos con un poemario dividido en cuatro libros, cada uno de los cuales toma el nombre de alguno de los versos que componen ese poema inicial. El libro I, por ejemplo, se titula “El poema aterriza en la pista”, y lo acompaña un nuevo epígrafe, esta vez extraído del libro *La poética del espacio* de Gastón Bachelard. Y así, cada libro que compone el poemario estará encabezado por un título inspirado en el poema del libro anterior y por un epígrafe tomado de libros pertenecientes a las más diversas disciplinas: teoría literaria, ingeniería mecánica, ensayos de Einstein, una novela de Mallea y estudios históricos de José Luis Romero.

Vale decir, como primer acercamiento al poemario, que la presencia de un aparato paratextual tan poderoso y la curiosa manera de concebir la estructura del mismo conlleva una idea acerca de la poesía y de la escritura poética, ya que simula la estructura de un ensayo científico que se va

desarrollando a partir de la glosa del poema-epígrafe: el poemario, compuesto por más de cincuenta poemas, está configurado a partir de la explosión de un poema previo. Las ideas de relectura y reescritura de la propia obra, así como el ingreso de discursos tradicionalmente ajenos al quehacer poético, fenómeno al que Elisa Calabrese denomina “permeabilidad discursiva” (2002a: 70), como el científico y el ensayístico, llegan en *Radar en la tormenta* a un punto de desarrollo notable.

En los dos primeros libros del poemario, es llamativa la preocupación por (o la necesidad de) vincular poesía y experiencia histórica. Esta operación genera un tono que se mantendrá a lo largo de todos los poemas de *Radar en la tormenta* y que podemos resumir en el siguiente verso: “La poesía nos enriquece la realidad” (12).

Luego de ensayar varias maneras de vincular la escritura poética con la experiencia histórica, el Libro III evidencia una llamativa despreocupación por el contexto nacional inmediato. El título de este libro es “Pasajeros aliviados de la muerte: las palabras” y el epígrafe proviene del libro *Cómo veo el mundo* de Albert Einstein. Existen sin embargo dos núcleos que, por su frecuencia, merecen ser mencionados: por un lado, el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki, evocado mediante imágenes cinematográficas de ciencia ficción o desde la mirada de dos enamorados: “Fue la explosión de Hiroshima con un hongo atómico / que vieron ellos dos / y el roce de la piel que perdieron bajo el fuego” (45); por otro lado, con menor presencia pero más cohesión con los libros anteriores, la realidad del exilio. En el poema “Los relojes internos”, como en la mayor parte de los de este libro, se utilizan elementos de la naturaleza para reflexionar sobre el transcurso tiempo, en este caso se alude a la noticia del supuesto descubrimiento científico del órgano que regula la migración de las aves, aunque los científicos “No aclaran todavía cómo estos mecanismos fracasan totalmente / cuando las aves emigran por la fuerza hacia el destierro” (49). Esta fuerza que obliga a optar por el destierro, a alejarse, puede ser una clara imagen del exilio, que en el marco de este libro se carga semánticamente con las ideas de respirar, de estar lejos y hacer una pausa, de detenerse. El mismo título del libro lo señala: “Pasajeros *aliviados* de la muerte: las palabras”. Así, la aparente despreocupación por el contexto nacional, emerge como una manera de expresar la distancia dolorosa que separa y como una instancia para seguir desarrollando la voz de la poesía.

Como contrapunto, en el Libro IV, titulado “Radar en la tormenta”, se incrementa y concretiza la inscripción contextual del sujeto poético. Desde su primer poema, “Fasten seat belt”, resuena la invitación: “Hay que subirse a la escritura”. Es en este libro donde se elaboran de manera más transparente (si es posible este adjetivo cuando hablamos de un artefacto lingüístico) las experiencias de la última dictadura militar y la guerra de Malvinas. El ingreso del contexto inmediato al texto se realiza, por ejemplo, mediante alusiones veladas por analogías: “Ajustar el

cinturón porque cualquier obra del artista / lo puede hacer saltar del asiento y salir por la ventanilla” (57), la cual, construida a partir de la misma metáfora que da nombre al poemario, establece vínculos intertextuales y permanentemente significativos; pero también se recurre a la mención directa de las políticas de Estado empleadas por el gobierno militar: la censura, la tortura y la desaparición de personas. Así, por ejemplo, en “Fasten seat belt”, el sujeto poético se pregunta: “¿Cómo entonces, salir de la tormenta, si sabemos que / el cartel rojo también puede *desaparecer* con nosotros?” (57), mientras en “Breve historia de América Latina”, el sujeto narra acontecimientos centrales en la historia del continente: “Después vinieron los crímenes mal llamados ‘políticos’, / algo falló en la dirección del viento subtropical / o quizá fue solamente ‘la represión’, una pesadilla / de los brujos de otras tribus” (76), donde las palabras “políticos” y “la represión” están destacados entre comillas.

Uno de los aspectos menos trabajados de su obra es la elaboración de la experiencia de Malvinas, la cual resulta muy importante para nuestro análisis porque a partir de ella emergen nuevos sujetos poéticos con tonalidades autobiográficas: las cuestiones de la paternidad, el matrimonio y el hijo-soldado explotan en estos poemas. El poema “El reencuentro” muestra, en su brevedad, el tono al que nos referimos:

EL REENCUENTRO

Puede ocurrir, ceguera de la rueda que observa
el movimiento del carruaje, que nos quedemos momentáneamente ciegos,
al verlo bajar de la escalerilla del avión, todavía vestido de soldado,
cuando un hijo vuelve vivo de la guerra.

La escritura poética como problema, los sujetos líricos como respuestas

Como señala Daniel Freidemberg para los poemarios anteriores del autor, “Veiravé opera mediante el collage, en el que tanto cabe –en un mismo texto– la poesía tradicional y la conversación, el dato histórico o científico y la confesión intimista, así como las alusiones al cine, la historieta, las novelas del siglo XIX, la ecología y la televisión” (7). A este mismo fenómeno, Elisa Calabrese lo denomina “escritura centrífuga” dado que “tiende al estallido de los márgenes convencionales del género lírico; escritura cruzada por huellas polifónicas, deliberadamente distorsionadas de otras escrituras, otros discursos sociales, otros lugares o épocas” (2002a: 63). Escribir poesía para

Veiravé es, evidentemente, un problema que, al establecer nuevas operaciones de escritura, modifica la relación tradicional entre el sujeto poético y el poema. Estos cambios se profundizan en *Radar en la tormenta* donde se problematizan las relaciones, de por sí complejas, entre sujeto-lenguaje y sujeto-poesía. Entonces, ¿cómo decir la experiencia? ¿Con qué lenguajes? ¿Cómo debe ser la poesía que diga mi experiencia?

La crisis de la expresión de la experiencia, ya sea por culpa de la experiencia o por culpa de la expresión, es una cuestión que forma parte del pensamiento filosófico contemporáneo y que se nos presenta también como eje problemático al abordar la poesía de Veiravé. Ante este panorama aparentemente en ruinas de la experiencia, la expresión y sus posibilidades, los poemas de *Radar en la tormenta* proponen un gran punto luminoso, un centro que gravita en todos ellos y esboza una salida: es el sujeto poético. Al estudiar la presencia de la poesía como tema en la obra de Veiravé, Leonor Arias Saravia indica que el “enunciador lírico se desintegra” al asumir los “dolores nacionales” de la historia reciente (53). Los sujetos de *Radar en la tormenta* más que desintegrarse se diseminan y multiplican en diversas actitudes, posiciones y tonos que elaboran siempre los vínculos entre lenguaje, sujeto y experiencia. A continuación enumeraremos e intentaremos caracterizar a tres de ellos.

La primera figuración de los sujetos poéticos es la que podríamos denominar el *yo-poeta*. Los poemas enunciados por esta voz retoman la tradición del poeta como alguien que habla desde el margen, pero ya no es el poeta-vate que comunica una verdad sólo a él revelada, sino el poeta que reconoce en el lenguaje a la vez una debilidad y la única posibilidad de expresarse. Cuando cae la figura trascendente del poeta-sacerdote, cae también la concepción del quehacer poético como una actividad de privilegio, y el sujeto poético aparece como un ser marginal, como alguien carente de un lugar propio desde el cual escribir y justificar sus palabras. Al reconocerse en esa intemperie, necesita construir ese espacio personal desde el cual expresarse. Para esto, utiliza diversos procedimientos: afirmar su ubicación física en una provincia, Chaco, y su realidad biográfica signada por la enfermedad, en poemas como “Reportaje sobre la realidad” o “Historia clínica con datos verdaderos y prosaicos”; inventar un vago movimiento poético que sostenga de alguna manera su proyecto de escritura, en el poema “Escuela o movimiento al cual pertenece”; identificar su escritura como parte de una serie más extensa de autores, reconstruir sus lecturas y ordenar su biblioteca, en “La última cena o el juego de lo posible” y “Una vieja antología de poetas jóvenes”. Los sujetos poéticos van configurando así, a lo largo de los dos primeros libros del poemario, un espacio de enunciación propio, particular, aunque cargado de inestabilidad: “Palabras solitarias, /

gotas proféticas en un aljibe seco” (23). El sujeto tiene un lugar desde el cual escribir, pero sigue en la intemperie.

En los poemas enunciados por los sujetos antes caracterizados, aparecen cada vez con más intensidad alusiones a la autobiografía del autor. En la segunda de las figuraciones de los sujetos poéticos de *Radar en la tormenta*, estos perfiles referentes a la vida de Veiravé se incrementan, pero cruzados por una experiencia traumática: la guerra de Malvinas. Analizaremos estos sujetos bajo el nombre común del *yo-padre*, dado que la cuestión del hijo-soldado emerge como constante en varios poemas. Estos sujetos suelen expresarse en primera persona del plural, incluyendo generalmente a dos personas (la alusión a una pareja que contempla cómo se va su hijo es una imagen frecuente), pero a veces a una comunidad más grande y cohesionada por la misma experiencia y el mismo dolor: “Y los padres nos quedamos mirando en el aeropuerto / cómo nuestros hijos subían a los aviones de transporte / (...) / ya no era nuestro hijo sino un soldado que iba hacia la guerra” (67). Un procedimiento también empleado por estos sujetos es el de citar y refutar el relato de los medios de comunicación, en lo que podríamos llamar el trueque del discurso periodístico por el discurso del padre. En “El cuadro dentro del cuadro”, por ejemplo, el sujeto poético se retracta repetidas veces ante la mención del destino del hijo, comenzando por emular el discurso mediático y modificando los sintagmas: “rumbo a los mares del sur, al frente de batalla, bah, a la guerra con los gurkas, / así de simple” (66). Ante semejante experiencia, el lenguaje se hace pobre. En “Los lapachos han vuelto a florecer”, el límite para decir la experiencia es el mismo instrumento de expresión:

(...)

y a mí se me cruzaron todas las palabras

rotas

tartamudas

y todavía siento que en aquella madrugada

cuando los aviones se perdieron en el cielo a las seis de la mañana

supe que ya podía escribir rabiosamente

la palabra civilización con be larga, por lo menos. (67)

En este poema, la debilidad del instrumento lingüístico llega incluso a la desconsideración de la norma ortográfica como un gesto de rebeldía y rabia: si el lenguaje normado no alcanza para decir la experiencia, entonces desoigamos la norma y ensayemos nuevos caminos de expresión. Finalmente, los poemas enunciados por este sujeto-padre, están contruidos a partir de relaciones intertextuales e interdiscursivas con otras artes, especialmente con la música: ya sea extranjera, como “Lucy en un cielo de diamantes” de Los Beatles en el “Antipañfleto arrojado por los harriers sobre las islas Malvinas”; ya sea argentina, como “La cigarra” de María Elena Walsh y “Sólo le pido a Dios” de León Greco en “Los lapachos han vuelto a florecer” y “Rubén Darío en la cabecera de la playa”, respectivamente.

Por último, los sujetos de Veiravé en *Radar en la tormenta* se presentan bajo una tercera figuración a la que denominaremos el *yo-cronista*. Los poemas “Ya no hay lugar para la frivolidad”, “Textos y contextos” y “Alicia en el país de lo ya visto o la nieve del verano” están enunciados a partir de los procedimientos propios de estos sujetos. Los verbos en estos poemas están en presente e introducen generalmente descripciones de escenas y acontecimientos, incluso la ubicación temporal de los sujetos es el “hoy”. Uno de los verbos que más aparece es el verbo “ver”, siempre vinculado a contrastar lo que muestran los medios masivos de comunicación (la televisión y la radio sobre todo) con lo que él mismo ve o presiente en la vida cotidiana. El sujeto-cronista es, entonces, el que ve, se entromete y dice. Sin embargo, para decir, deja que otras voces se entrometan también: las voces de los medios ya citados, los cantos de los ciudadanos, las profecías de Tiresias de Sófocles y la inocencia perdida de Alicia de Lewis Carroll, incluso los árboles que oxigenan la ciudad. Todo en medio de un ordenamiento cronológico prolijo que da unidad al poema, como es visible en la estructura de “Alicia en el país de lo ya visto o la nieve del verano”: un verdadero “poema narrativo-descriptivo” (77), como el sujeto poético lo llama, que cuenta desde una perspectiva personalísima la celebración del pueblo por el regreso de la democracia.

Estos distintos núcleos de enunciación de los poemas son una de las maneras más acabadas con las que Veiravé intentó responder en este poemario a la crisis de expresión de la experiencia: ensayando distintas poses para decir el dolor que había atravesado su vida y la vida de su pueblo. “Lo cierto es que el hecho histórico tejía y deshacía nudos / de emoción en la garganta” (78), afirma el sujeto de uno de los poemas. Se observa así cómo la coyuntura histórica afectó profundamente la escritura de Veiravé, haciendo más hondo ese camino de transformación que había emprendido en sus poemarios anteriores.

La poesía después de la tormenta

Octavio Paz ha dicho que el poema es el “lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (14) y que oficia como “mediación entre la sociedad y aquello que la funda” (41). Esta encrucijada entre la experiencia, el sujeto y el lenguaje ha generado múltiples sentidos en la obra de Veiravé, y se ha vuelto central para la interpretación que propusimos de *Radar en la tormenta*.

“No hay escritor que no sea de su tiempo”, escribió Borges alguna vez. Para Veiravé, la escritura poética siempre fue un problema, pero la coyuntura político-cultural de la postdictadura y la posguerra tiñó indudablemente de *su tiempo* este problema. Si al principio decíamos que para Veiravé “la poesía nos enriquece la realidad”, deberíamos agregar ahora el verso que completa la idea: “la historia cambia la dirección terrible de las palabras”. En plena crisis de expresión de la experiencia, la escritura poética se vuelve un espacio abierto y permeable, lejano a todo aura, y, por lo tanto, frágil. En esas grietas de una escritura en ruinas, los sujetos veiraveanos de *Radar en la tormenta* emergen como respuesta y como luz.

Bibliografía

Arias Saravia, Leonor 2002 (1994) “Poetología y diálogo con el mundo: fidelidades temáticas en la lírica de Alfredo Veiravé” en Rizzotti de Veiravé, María Pía (ed.) *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía* (Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano).

Calabrese, Elisa (2002a) “Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé” en Rizzotti de Veiravé, María Pía (ed.) *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía* (Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano).

_____ (2002b) “Genealogías sesentistas” en Esteban, Ángel, Morales, Graciela y Salvador, Álvaro (eds.) *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (Granada: Universidad de Granada).

Freidemberg, Daniel (1981) “Prólogo” en Freidemberg, Daniel (comp.) *La poesía del cincuenta* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).

Paz, Octavio 2011 (1967) *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica).

Veiravé, Alfredo (2002) “La poesía, crítica y biografía” en Rizzotti de Veiravé, María Pía (ed.) *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía* (Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano).

Veiravé, Alfredo (1980) *Historia natural* (Buenos Aires: Sudamericana).

_____ (1985) *Radar en la tormenta* (Buenos Aires: Sudamericana).