INTERLOCUCION Y APORIA

Notas a propósito de Alberto Girri y Juan Gelman

POR

ALICIA BORINSKY

Boston University

¿QUIÉN HABLA Y QUÉ HABLA EN EL POEMA?

Altazor, de Vicente Huidobro, abre para el lector contemporáneo la serie de preguntas que figuran los términos de una recepción productiva del texto poético. Acaso principio ficticio como todo punto de partida en arte, ese poema sugiere el doble camino paradójico de su consecución: invención de una persona poética que lo articula por un lado e historia acelerada de su destrucción por otro. Se plantean en él los avatares por los cuales la unicidad de la llamada voz poética revela su fragilidad al deshacerse en los fragmentos de la anhelada «música del espíritu». Así, la respuesta a la pregunta sobre quién habla en el poema desplaza los ojos del lector hacia la inaudible música de palabras que han perdido su sentido. No quién habla, entonces, sino ¿qué habla? *Altazor* ofrece su factura como un documento de investigación sobre este interrogante cuya solución parece ser una máquina por la cual el lenguaje se muerde la cola¹.

¹ La factura de *Altazor*, de Vicente Huidobro, constituye un excelente punto de partida para el estudio de fenómenos posteriores en la poesía latinoamericana. La voluntad con que el poema historia la caída del poeta es testimonio de la relación entre la poesía y quien la nombra a través de distintos estadios de confianza en la noción de voz productora del texto. Una lectura detenida del poema ilumina concepciones sobre el valor de quien habla en la poesía que, al ser gradualmente abandonadas por la desilusión en sus resultados, crean una serie de límites para los poetas que siguen. La intensidad de *Altazor* crece, en este sentido, con la lectura de obras posteriores. Desde luego que nuestra intención no es la de sugerir una influencia consciente de ese texto sobre otros poetas. Se trata, más bien, de señalar un momento de *ruptura* en la poesía latinoamericana, cuya vigencia reside precisamente en el entierro de *Altazor*.

Desde entonces una meditación sobre las condiciones en las cuales las palabras son intercambiadas durante el acto poético parece tomar lugar. Más que una interrogación sobre la fuente productora del discurso con su concomitante autodestrucción por parte de la conciencia crítica se nos presenta una suerte de esqueleto de comunicación con un nuevo término en el intercambio, el otro. Es la figuración de un lector o de un oyente cuya relación con la hipotética fuente de lo dicho en el poema denota el espejismo por el cual se funda la condición misma de la lectura. Las páginas que siguen tratan de hilvanar dos estrategias de concepción del discurso poético como interlocución cuyos caminos divergentes iluminan la función del crítico y del poeta en la edad post-altazoriana.

Muertes/Pasado/La amistad con el otro

La obra poética de Juan Gelman describe un itinerario que busca fijación histórica, validez política, interrogación de lo erótico con cierta voluntad nacional. Son claras sus afinidades con el tango, la entonación conversacional, la voluntad que tienen sus palabras de ser entendidas aun cuando practiquen el neologismo. Un libro, *Traducciones III, Los poemas de Sidney West*², se aparta del resto de la producción de Gelman para presentar problemas cuya elucidación, sin embargo, ilumina humorísticamente —en el sentido alto del término— la obra que lo contiene. El título propone el carácter derivado de lo encerrado entre las tapas del libro: la atribución a otro autor, un volumen tercero de algo que el lector ignora, lo volátil de una traducción. El lector es espectador de capacidades críticas limitadas por el carácter indirecto de la transformación literaria indicada desde el comienzo; el «original» le está vedado.

El libro está compuesto por una serie de poemas titulados *lamentos* y una *fe de erratas* final cuya función inmediata es cerrar —limitar— hipotéticamente la pluralidad de interpretaciones de los poemas, ya que la idea de corrección de errores de imprenta implica que hay una necesidad que gobierna la posición de las palabras en el texto. La fe de erratas pide al lector que abandone la fácil noción de arbitrariedad de sentidos para sustituirla por la de un hermetismo controlado cuya llave puede estar aguardándolo. Los lamentos son testimonios de reacciones ante la muerte en este libro. Sería equivocado pensarlos como construc-

² Véase Juan Gelman, *Traducciones III, Los poemas de Sidney West* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969).

ciones abstractas donde —en un ejercicio facilitado por una interpretación de la literatura en tanto distanciamiento del objeto que nombra por la hipótesis de la traducción y el volumen en serie— se perdería lo cotidiano para producir una estética de intelectualismo homogeneizante³. Por el contrario, la tensión de los poemas surge de la curiosa interacción que existe con las tapas que los encierran, como si los versos buscaran desdejar lo inalcanzable de la experiencia que los funda. Los lamentos conmemoran diversas muertes, cuya enumeración y explicación constituyen el motivo explícito de los poemas. Por el uso del tiempo pasado se crea un tono evocativo que fija el referente en un terreno doblemente definido como inasible (el hilo temporal señala su ausencia) y presente (un parlante lo nombra después de haber estado presumiblemente en contacto directo con quien menciona). En «lamento por la llama de roy joseph gally» leemos:

«escátame la sepa» roy joseph gally decía
y una calandria o perro o gran trasluz le levantaba el buey tranquilo
le metía la boca en la carona
le daba dura escarrabeca

por eso
cuando la realidá a manera de alquiler
o dueño o claridad en los ojos dél daba
«escátame la sepa» roy joseph gally decía
sabiendo su canción⁴

La repetición del *decía* produce una ilusión de presencia para el discurso de joseph gally; ha estado ahí para que su canción se pierda, los crípticos versos que se le atribuyen vuelven en la boca de otro que los utiliza para dar testimonio de gally por su canción. La incompreensión, la opacidad del «escátame la sepa» transparenta el milagro de la interlocución por el cual la figura del narrador hipotético inventa un lector que entiende lo implícito en el *decía*. Es un lector que entiende la cita porque *acude* a la cita, se brinda al ejercicio de violencia temporal y decide

³ Me refiero a una obra que abandona la importancia de los detalles que constituyen sus capacidades como productora de espejismos para crear ese otro espejismo que pretende develar las leyes que la constituyen. Ese tipo de intelectualismo que homogeneiza sus componentes individuales está ausente de la poesía de Gelman en general, ya se trate de este volumen o del resto de su obra, de cariz más explícitamente político.

⁴ Véase la edición citada, p. 71. Todas las citas de Gelman se hacen de acuerdo con este volumen.

dejar su tiempo para estar allí, en el utópico espacio donde se celebra la canción de joseph gally.

Las palabras rescatadas por el pretérito vienen entre comillas, puestas en vitrina, como si pudieran capturar el aliento del intercambio que las animó; '«no los pedazos que me quisiera devorar» roy joseph gally cantaba / «no la madera el jeme la bichoca parientes míos amadísimos en esto de acabar» cantaba' (p. 71). Fundan, en verdad, las condiciones de esa otra cita en la cual el lector accede a escuchar y obrar *como si* entendiera la canción. No es que se trate de un lector particularmente sumiso⁵ que deja blancos porque confía en la autoridad de una voz narrativa, sino que hay una necesidad de abandonar la actitud crítica cuya fuerza viene de la frescura dada por la cita; de la obstinada realidad planteada por su presencia. Así, las palabras de joseph gally adquieren el valor de documentos, son enmarcadas por un diálogo que les da existencia, ya que cuestionar la cita inauguraría el vertiginoso abismo de dudar la existencia de aquel otro puente: la relación entre el testigo que refiere y el lector que lo contempla.

El ser testigo del lector de este texto es definido por su aceptación de la muerte en tanto fenómeno colectivo. Se trata de un observador *enlutado*. Su acto es, no obstante, festivo porque afirma las condiciones de un diálogo que da sentido al poema. Los lamentos que componen el volumen piensan las condiciones de *actualidad* de lo referido por la poesía a través del motivo de la muerte, cuya capacidad generadora de habla se repite en cada uno de los textos. Lo cotidiano, con sus explicaciones, es articulación de lo narrado: «por eso / cuando roy joseph gally murió / disimulaba el mucho rato en soledad / peste del pecho es la tristeza» (p. 72). El *por eso* es causalidad cuya vigencia funda un compartir entre quien lee y quien escribe. La muerte de roy joseph gally en boca de otro logra animar de vida un instante para quien la contempla. El testimonio de los poemas en este volumen es una pirueta acerca de la noción de testimonio. La caprichosa realidad pretérita de quienes devienen centro de los lamentos señala la disponibilidad del dolor, el

⁵ La literatura de Macedonio Fernández nos ha acostumbrado a registrar precisamente el tipo de lector implícito en cada obra como parte indispensable de su apreciación. En este caso, hay una tendencia de pensar al lector como amigo que comparte sobrentendidos. De este modo, lo que no se entiende es, paradójicamente, aquello que *más* se entiende porque contribuye a fijar la relación con un amigo hipotético. Julio Cortázar practica a menudo el humor implícito en este curioso pacto con relatos en medias oraciones (véase, por ejemplo, *Ultimo Round*) o nombres cuyo sentido parece ser claro pero que nunca se explican (mi paredro, elquetedije, etc.).

modo en el cual las muertes individuales erigen modestos monumentos de interlocución a través de un pacto (entre voz narrativa y lector) que exige la rememoración para fundarse. La lectura «consciente» que destaca los juegos de distanciamiento creados por la hipótesis de traducción y derivación es desplazada por una madeja en la cual la muerte (en la forma sustantiva de minúsculas para los nombres propios) nos acerca a la palabra compartida vuelta rumor, chisme, celebración de su precario presente.

tú/yo/el tiempo presente

En *valores diarios*⁶ Alberto Girri descubre la crueldad de los pronombres en su capacidad de aislar al otro, verlo, recortarlo con nitidez, *dirigirle* la palabra para responsabilizarlo por su peso. Gran parte de los poemas que componen el volumen están dirigidos a una segunda persona singular cuya hipotética posición en el discurso es la de ser atacada bajo el pretexto de llegar a una realidad del sentimiento, a una liberación del dolor cuya ubicuidad pone a prueba los criterios de sensibilidad del lector. Esta segunda persona singular, el *tú*, implica la cercanía de una primera persona que padece la proximidad en la forma de una creciente claustrofobia. La transición hacia el uso del plural *nosotros* confirma el triunfo de lo anunciado por ese *yo* implicado en el *tú*, la articulación de la palabra es figuración de personas encadenadas a un hablar limitante. Hablar es todo en *valores diarios*, la esfera del diálogo recubre el motivo de libros, óperas, monumentos. Una fantasía de autenticidad o de su concomitante carencia brinda el tono urgente a lo escrito, la revelación poética en el libro parece ser el descubrimiento de que hay una herida en el centro de la palabra. En «Si dramatizas cantando», quien imita a Marie⁷ parece buscar una verdad más allá de los roles adjudicados por la cultura: «... es porque un mero recitativo, declamación, / sonaría a falso, histérico, / y porque / las emociones hondas / necesitan del canto, / prisionero quien canta / en la sutil gradación, el transcurrir / de lo hablado, discurso, al canto...» (p. 59). Un mero recitativo

⁶ Véase Alberto Girri, *valores diarios* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970). Todas las citas del libro se hacen siguiendo esta edición.

⁷ Se trata de una mención de ópera: «Si dramatizas cantando, / imitando a Marie, desdicha de Wozzeck...» La referencia a esta Marie sugiere lo difícil de una imitación por el carácter elusivo de un original de funciones ambiguas. ¿Qué significaría imitar fielmente a esta Marie tan infiel, cuya gravitación viene de una ópera?

sonaría a falso, histérico. El libro quiere huir de la declamación, de la cárcel implicada por quien puede parecer histérico. Es decir, por un yo cuyo padecer es imaginario y derivado, cuyo dolor está signado de sospechas de inautenticidad o de falta de dignidad, como el de la rata viuda en «Si te juzgas impresionable»⁸. El problema de ese dolor es que compartirlo abriría la posibilidad de una relación basada en algo despreciable, no es materia de canto. ¿Cómo distinguir el dominio abyecto de la rata del de Marie imitada en canto y no en declamación? ¿Cuáles son los términos en los cuales una palabra compartida figura la claustrofobia y otra dibuja un canto liberador? Estas preguntas subyacen el universo de *valores diarios*, cuyo afán ético trata de decidir cuál sería el registro de una poesía en celebración de un conmoverse compartido. El camino que conduce a la respuesta a estos interrogantes se materializa en la relación con el *tú* a quien se vitupera, hiere, utiliza para demostraciones, de quien se sospecha. Es un *tú* cuyo cuerpo (el lugar del sufrimiento físico y el centro del placer) permanece siempre ajeno o huidizo; es un *tú* con una identidad en constante lucha: «El mal enfermo que eres / saca de quicio / las puertas de tu entereza, / tolera / que te acorten la cama, / te estrechen la manta, / y que la fiebre, / polvo menudo, calor / de lugares húmedos, / te descomponga y humille, / y te marchite / como el calor de miasmas, triturando / tu débil, debilitado / ínfimo nivel de reacción. / Y lo soportas / siendo y no siendo tú / el sufriente / y logras, simulador, / aprovecharte, agitar / las artimañas de la postración / en una cama, trampa y asilo, / y eludir, aislándote, / lo que a expensas de ti / pide y exige su precio, pretende obligarte con daños del cuerpo / a que pagues por haber descuidado el territorio que te confieran. / Enfermo de desidia, infiel / mayordomo de ti mismo» (pp. 39-40).

La psiquis está gobernada por un principio igualmente móvil⁹ en esta colección de poemas. Es necesario prestar atención al cuerpo y a la

⁸ «Si te juzgas impresionable / pruébalo, conmuévete / con la asustadiza, recelosa, / pálida inquieta viuda / de ojos de rata / que recibe pésames, suspira / desde el grueso, saliente morro, / chata nariz, piloso labio, / y cuanto mueve la comparación / con una rata, / roedora / victimaria»... (p. 63).

⁹ Hay una distinción entre *psiquis* y *cuerpo* a lo largo de este volumen que resulta necesaria para una consideración de la trascendencia de lo humano en el contexto de Girri. La brevedad estipulada para estas páginas no nos permite desarrollar consideraciones sobre el tema. Sólo cabe anotar que una lectura conjunta de estos volúmenes de Gelman y Girri nos permiten pensar en una suerte de continuo que, por la muerte y la enfermedad, hace participar al hombre de la naturaleza. El modo en que esta reflexión surge en cada uno de estos autores es diverso, pero igualmente negador del humanismo individualista.

mente como si se tratara de una complicada estrategia política donde la muerte acecha a través de la enfermedad y la confusión cunde en la forma de cadenas imitativas que se imponen a una psiquis cuyos referentes inmediatos vienen del mundo de la cultura. La identidad es, así, delineada como una hipótesis de equilibrio inestable; ser *uno* es un campo de batalla que a veces brinda el espejismo de la autenticidad. Hay, sin embargo, lo invariable del sistema pronominal. El valor diario celebrado implícitamente en los textos es aquel que permite olvidar los nudos destructivos y erige el modesto monumento que hace posible al poema: el *tú* por el cual un *yo* accede a la encarnación momentánea.

El aristocratismo del *yo* destilado por la forma de interlocución elegida es también efecto del tono acusatorio generado por el tipo de revelación implícita en lo leído: debilidad, inautenticidad, hipocresía... La relación entre este *tú* y *yo* niega elocuencia al otro, da poder a la primera persona singular. Es esa primera persona quien, ataviada de las referencias culturales que han sido inscritas como indistinguibles de las de ese nivel que podríamos llamar personal, anecdótico (cediendo a la tentación de separar libros, arte y vida), trata de llegar al centro de aquello que se perfila como la obstinada mentira del otro. Por sus sospechas, a través de su estrategia guerrera, la primera persona singular construye para sí una ficción de autenticidad, gana en el combate una identidad que la ata prolijamente a aquello que rechaza.

Sin embargo, «Si dramatizas cantando» quiere ofrecer una salida a quien canta, el beneficio de una emoción cuya profundidad lo salve de la claustrofobia: «y porque / las emociones hondas / necesitan del canto, / prisionero quien canta / en la sutil gradación, el transcurrir / de lo hablado, discurso, al canto, / y apoyándose / en que la melodía le asegura / amparo por dentro, un jardín / asequible mientras cante / y que excede los límites de la música» (pp. 59-60). Ese amparo interior protege a la esperanza que anima la interlocución: la estabilidad de quien habla y escucha, la realidad de lo dicho entre ellos, el momento de la poesía. Desprovisto de la corriente establecida por la cita en el libro de Gelman, Girri recorre en este conjunto de poemas un camino que rechaza la distancia humorística. No hay cita posible porque el eje de estos textos es precisamente la naturaleza del encuentro que se da por sentado en Gelman. ¿La temporalidad de la interlocución es distinta? Los hablantes de *Los poemas de Sidney West* sellan su pacto cada vez que las comillas traen el discurso de quien los aproxima por su muerte. No entender completamente las palabras intercambiadas es parte de la profundidad del vínculo que une a los polos del diálogo, un signo de su confianza en el ejercicio que los genera. El chiste del libro con-

vierte a la muerte en productora de placer gracias a la fecundidad del lamento solidario. *valores diarios* sugiere que el hablar es un permanente enfrentamiento con las limitaciones de quien escucha. La precariedad de quien participa en el diálogo dificulta la palabra, la vuelve destructiva, hace que su capacidad generadora se patentice en un campo de batalla. El afán revelador de la poesía es descubrir los límites de la elocuencia del otro. El encuentro delineado en el ejercicio de interlocución dibuja sus limitaciones en la extrema *actualidad* de lo leído, donde el lector es arrastrado hacia la proyección de un *tú* que, en silencio, arma a una primera persona singular hostil. El amparo posible es huidizo en *valores diarios*, no hay perspectiva fuera del examen de las condiciones del diálogo porque el tiempo es presente; la rememoración con su distanciamiento nos está vedada.

documentos/tumbas/los otros

Los registros dispares de Gelman y Girri evocan, en contraste, la intensidad con que la poesía contemporánea se ha propuesto deslindar las condiciones de su propia posibilidad. La persona de quien *habla* el poema es figuración de las leyes que gobiernan el diálogo. Paradójicamente, la voz poética que surge de la lectura de *valores diarios* da más capacidad de revelación de lo cotidiano a quien domina el poema debido a la intensidad de su irreverencia hacia el otro; la falta de aceptación amorosa del *tú* resguarda a esa voz del elogio, le da la penetración de quien accede al amor por el rechazo de la conciliación con lo banal, inaugura una trascendencia posible como objetivo de la tensión producida por la cita cuestionada, el encuentro puesto entre paréntesis. Una curiosa falta de tensión niega la capacidad crítica de la palabra en la celebración que se hace de ella en *Los poemas de Sidney West*. La poesía deviene narración complaciente. Hay, sin embargo, un guiño humorístico en el libro que no debe ser dejado de lado; se trata de la relación entre el Gelman practicante de una poesía política con el del autor de estos textos, donde la notación del sentido democrático del lenguaje exonera de críticas a quienes lo producen.

Figura de poeta solitario cuyo ostracismo es condición de una palabra de aristocratismo revelador y autodestructivo: Girri; y lenguaje de afán colectivo que rehúsa mirar su factura suicidariamente en Gelman. El encuentro tiene el valor de una *cita* productiva; por ella otra cadena de interlocución se ha hecho posible. Es aquella que nos implica como lectores y críticos, el camino que ilumina las aporías y les promete el

futuro del acto poético. La violencia de esta lectura es evidente. Hemos rehusado el límite propuesto por cada uno de los volúmenes y *citándolos* hemos producido otro contexto para un encuentro cuyos fines están a la vez fuera y dentro de lo leído. El placer de la coexistencia en una biblioteca conspira incesantemente en contra de la ilusión de unicidad que forma parte de cada libro; esa coexistencia es la corriente colectiva en la cual la palabra deviene espejismo de alteridad, posibilidad de diálogo.

Acaso el error de Altazor haya sido imaginar una música del espíritu cuyo balbuceo tendría que estar *anotado* en el poema como partiendo de una entidad con la precisa autosuficiencia que le permite profetizar los términos de su propia caída. Menos interesados en delinear la figura del poeta (herederos de Huidobro al aceptar su falta de importancia, hacerse cargo de su haber sido enterrada), los fragmentos rescatados de Gelman y Girri reconstruyen caleidoscópicamente preguntas sobre *quién* y *qué* en el acto poético. Así, nos es permitido reunir en la ficción crítica los elementos necesarios para un diálogo de biblioteca —un testimonio de lectura— con la temporalidad obstinada de aquello que al permanecer idéntico a sí mismo cambia delante de nuestros ojos debido a nuestros ojos: el poema transparentado por otros poemas.