
ARTÍCULOS

ALFREDO VEIRAVÉ. DE LA ESCRITURA COMO (DES)BORDE. APUNTES PARA LEER *HISTORIA NATURAL*



Alfredo Veiravé. Writing as (un)folding. Notes to read *Historia natural*

Peón, María Laura

 **María Laura Peón ***
peonmarialaura@gmail.com
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-e: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
núm. 20, e2009, 2023
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 23/02/23
Aprobación: 11/03/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965027/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clk.0206628>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: Es posible reconocer en la obra poética de Alfredo Veiravé tres momentos productivos que se organizan en función de la forma del poema, de las estrategias discursivas, de la creciente diversidad de asuntos y del lugar que ocupa el sujeto escritural. *Historia natural* es un poemario de 1980 que ocupa un lugar central en dicha obra y en el que es posible observar el dispositivo recursivo que la caracteriza y que consiste en movimientos de pliegue sobre el discurso que pueden leerse como desbordes. Se describen tres movimientos. Un primer movimiento de pliegue que resulta de la estrategia de tematizar el poema y la poesía. Un movimiento de repliegue en el sujeto escritural. Y un tercer movimiento que consiste en abrir el poema hacia lo múltiple: otros discursos, otras voces y asuntos diversos, que se lee como despliegue.

Palabras clave: poesía, escritura, pliegue, recursividad.

Abstract: It is possible to recognize three productive moments in Alfredo Veiravé's poetic work organized according to the poem's form, the discursive strategies, the increasing diversity of topics and the position of the writer as a subject. *Historia natural* is a poem book from 1980 that occupies a central place in the previously mentioned work, in which it is possible to observe a discursive device that consists in folding and unfolding the text to read beyond borders. Three movements are described. A first folding movement which results from the strategy of thematizing the poem and poetry. A second refolding movement in the writing subject. And a third movement that consists in opening the poem towards multiplicity: other texts, other speeches and diverse/varied topics which can be read as unfolding.

Keywords: poetry, writing, fold, recursivity.

NOTAS DE AUTOR

- * María Laura Peón es Licenciada en Letras y cursó el Doctorado en Ciencias Cognitivas, ambos en la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Se desempeña como profesora en la Facultad de Humanidades de la UNNE a cargo de la cátedra Literatura contemporánea en lenguas no hispánicas. Su objeto de estudio es la subjetividad contemporánea y las estrategias de verdad en los bordes de la ficción. Actualmente, integra el Proyecto de Investigación de Ciencia y Técnica de la UNNE "La investigación literaria: modos y problemas" (21H008), en el que aborda las estrategias del "decir verdad" en los discursos de la literatura contemporánea.

A Alfredo Veiravé le gustaba el fútbol. El fútbol en general y River en especial. Por eso creo que aceptaría la metáfora del desborde. La idea de avanzar en el campo de juego implica desbordar las marcas, superar las líneas de defensa. Ahora bien, ¿podemos pensar el desborde como lógica? ¿Desbordar el campo de juego? Supongo que recordarán esa escena en la que Forrest Gump, en un partido de fútbol americano, comienza una carrera, supera la línea del *in goal* y sigue corriendo. Asumo que también eso le hubiera resultado muy divertido a Alfredo. Ambas son imágenes de desplazamientos en el espacio. De extender, y conquistar, espacios que, *a priori*, se presentan como negados. La idea que necesito construir tiene que ver con usar los bordes, negociar con ellos. Habitarlos.

La idea del desborde es esa. No niega el borde, lo supera. Y en el movimiento, nuevos límites aparecen. Límites que serán nuevamente desbordados. Del mismo modo, tampoco niega el ser, sino que lo interroga. Y en ese movimiento, se reconocen nuevas formas del ser.

Para Veiravé, el poema opera desde una lógica del pliegue en la escritura. En “Reportajes sobre la realidad”, un poema de *Radar en la tormenta*, propone que: “-El significado de un poema solo puede ser otro poema [...]” (Veiravé, 2021, p. 59).

En la presentación que se hizo de ese libro, Angélica Gorodischer recurrió al arte del origami para describir la poesía de Veiravé:

No es más que eso un poema: un pedacito de papel de arroz plegado y plegado. Y lo que está plegado, esto es importante, se puede des-plegar. Pero ya que estamos hablando de la vida de las palabras, ese papel plegado, ese poema, se puede además explicar y a-plicar; y no solo eso sino que nos com-plica y nos im-plica, nos re-plica, nos hace cóm-plices y nos su-plica. Y cada uno de esos pliegues esconde otro poema.¹ (Veiravé, 2021, p. 6)

Así operan los poemas. Conforme la palabra aparece, la secuencia de versos no consigue establecer un ritmo parejo. Los poemas son series diversas de frases desacompañadas. Voces, murmullos, rumores, confidencias van construyendo una textualidad que podríamos empezar a llamar bulliciosa. Se oyen voces que entran y salen del poema que, como un prisma espejado, atrapa y refleja palabras en múltiples direcciones.

Reconozco tres momentos en la obra de Veiravé. La primera serie, que se inicia con *El alba, el río y tu presencia* (1951) y se completa con *Después del alba, el ángel* (1955), *El ángel y las redes* (1960) y *Destrucciones y un jardín de la memoria* (1965), en donde reconocemos los apegos, las formas heredadas y, también, el germen de la búsqueda de estrategias que exploran otras posibilidades escriturales. Probablemente, es *Puntos luminosos*, de 1970, el libro en el que es más observable el quiebre con los modelos tradicionales. En el último apartado de ese libro, nos encontramos con el siguiente epígrafe: “4. Para terminar de destruir el poema y unir los elementos necesarios incapaces de morir con violencia” (Veiravé, 2002, p. 261). Es toda una declaración de principios. En la segunda serie se encuentran, además, un libro de 1972, *El imperio milenario*, y *La máquina del mundo*, de 1976. En esta serie se caracteriza por abrirse al mundo. Es una apertura progresiva ya que, si bien Veiravé nunca estuvo en la torre de marfil, las tradiciones de sus primeros libros, la lírica heredada de sus maestros, el ángel, van cediendo espacios en los poemas.

Historia natural, de 1980, es un libro pliegue en la producción de Veiravé. Es, para mí, el último de la serie de la ruptura con los modelos de los maestros y el primero de los libros que forman la serie de la madurez escritural, de la forma propia.

En el Estudio preliminar a la antología de la obra poética de Alfredo Veiravé, Mariela Blanco reconoce un giro en su producción:

¿Cuál es entonces el cambio que, sin duda, se produce a partir de los '70? El giro se sustenta en la desacralización del material del que se nutre la poesía; de este modo se amplía el espacio del poema, que se contamina con otros discursos abriendo, en consecuencia, las puertas a la dimensión social del lenguaje. La mirada sobre las cosas de este mundo se torna irreverente, el discurso se mezcla con el humor y las asociaciones insólitas expanden los límites de lo poetizable. (Blanco, 2012, p. 11-12)

Historia natural es ya el libro de la destrucción. Es también el libro de la expansión hacia otras áreas del conocimiento. Es el libro que inicia la propuesta escritural de *Radar en la tormenta*, de 1985, y de *Laboratorio central*, de 1991.

Es que este poemario propone un registro peculiar, que surge como producto de la mixtura entre los discursos de la historia y de la ciencia (el título es elocuente al respecto), pero que en su conjunción excede cada una de las áreas [...]. (Blanco, 2012, p. 22-23)

Hay en los tres últimos libros de Alfredo una lógica naturalista, aunque prefiero el término biologicista, que se reconoce como germen y como respuesta. En *Historia natural*, encontramos presentado el asunto del libro: el mundo de la vida. Allí, tal vez, radique ese minimalismo² que se le atribuye a su obra. Los títulos *Historia natural* y *Laboratorio central* son una muestra más que evidente de esa estrategia de una bio-lógica del poema.

Volvamos ahora a la idea del desborde que pretendo observar como dispositivo lógico de los poemas. A pesar de las metáforas que usé al inicio, esta dinámica no se reduce al desplazamiento, en extensión, en el espacio, sino que también implica diversos movimientos de pliegue. Es así como el desborde opera como estrategia total: provocando todos los límites, como proyección hacia lo múltiple y en movimientos de pliegue y de repliegue.

Para que se desencadene un incesante movimiento hacia atrás (o hacia adelante: las dos metáforas espaciales, regresión y progresión, son en gran medida intercambiables). [...] Hace falta que la idéntica solución se adopte cada vez desde el principio en referencia al problema que, por otra parte, está destinada a presentar de nuevo; hace falta que el límite, recalcado por su superación misma, se vea empero superado siempre de nuevo de igual modo. (Virno, 2013, p. 49)

En los poemas se reconocen movimientos de pliegues dinámicos y complementarios que provocan un efecto de vértigo, de fuerzas en plena tensión. “Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras” (Deleuze, 2008, p 11). Si recuperamos el juego de palabras de Gorodischer, los poemas se pliegan, se repliegan y se despliegan.

LAS ARTES POÉTICAS COMO PLIEGUE

Si necesitáramos decir de qué habla Alfredo Veiravé en su poesía, la respuesta sería de la poesía misma: del poema y de su escritura, del poema y de su función, de su uso. Porque el poema y la palabra poética tienen una función explícita: salvar el silencio, conjurar la muerte.

En “Edgar Lee Masters”, uno de los poemas más densos, advierte que: “Entre cada palabra yo veía siempre juntas irreparables” (Veiravé, 1980, p. 69). En esas juntas, en esos espacios que lo inquietan, opera el poema. Ya que, como escribe en *Laboratorio central*, “[...] los poemas siguen siendo/ disparos en la oscuridad contra la muerte”³ (Veiravé, 1991, p. 47).

En *Historia natural* nos encontramos con el que es, probablemente, el poema más conocido de Alfredo, “Radar en la tormenta”:

*Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar
el poema aterriza en la pista, a ciegas,
(entre relámpagos)
carretea bajo la lluvia, y al detener sus turbinas, descienden
de él, pasajeros aliviados de la muerte: las palabras. (Veiravé, 1980, p. 16)*

El poema es tan eficaz que no solo es el título del poemario siguiente sino que funciona como una introducción al nuevo libro en una suerte de recursividad que opera como pliegue y como despliegue. Con

humor, y mucha sagacidad, Angélica Gorodischer lo plantea en esa presentación de *Radar en la tormenta*: “[...] y a propósito de ‘Radar...’, una se pregunta adónde está el poema, adónde, si es que está, antes de aterrizar a ciegas, antes de salvar a las palabras de la muerte”⁴ (Veiravé, 2021, p. 5).

La escritura de Veiravé opera a partir de este recurso de provocar estos quiebres en la aparente unidad de la obra. Es lo que son las artes poéticas: pliegues en la obra de arte desde donde se puede percibir la totalidad de la obra de arte. (El antiguo, pero vigoroso, recurso de Scherazade narrando su historia o, lo que es lo mismo, el Aleph.)

La pregunta por el poema es una constante y, por eso mismo, funciona como un dispositivo de recursividad.⁵ Si dije antes que los poemas de Veiravé tienen un ritmo desparejo, debería decir, ahora, que este plegarse sobre sí le otorga a la obra unidad y cadencia. Cada poema es una muestra. Una muestra que se vuelve sobre sí misma en un metadiscurso que transforma el hacer poético en un hacer epistemológico. No es posible determinar un asunto que, en definitiva, no se vuelva hacia la cuestión de la poesía, que no funcione como una excusa para reflexionar acerca del poema.

En “Poetizar, la más inocente de todas las preocupaciones: Hölderlin”, ofrece una serie de fórmulas para definir el poema:

*El día en que me levanté temprano
acuciado por un poema que me
daba vueltas en la cabeza desde las seis de la mañana
de un domingo de marzo
y me encerré en el estudio para escribirlo
y dar así al mundo ese temblor, ese desamparo, esa confesión púdica,
ese grito en soledad, esa estructura fatal, esa pena rimada, esa
angustia dominical, etc, etc. [...] (Veiravé, 1980, p. 75)*

Ya en el primer poema de *Historia natural*, “Las arañas de Mr Robert Lowell”, se advierte que todo se pliega en ese asunto:

*Nunca sabré cómo se sustentan en el aire los
grandes trasatlánticos llenos de pasajeros que viajan de un
continente a otro sobre el mar sobre las ciudades y
tampoco
cómo las arañas de mi jardín sin turbinas o reactores
transportan
esos hilos suaves donde quedan atrapadas las (tontas) moscas
y las miradas de los distraídos. Más o menos como en un poema
(un infierno musical del Bosco)
o la traición de estas apariciones. [...] (Veiravé, 1980, p. 9)*

El ejercicio recursivo de traer el poema al espacio del poema es rítmico en la obra. No importa cuál sea el asunto que se ofrezca como tema particular del poema. Todo es excusa para volver sobre la cuestión de la poesía.

Se reconoce, de inmediato, esta necesidad de indagar en los misterios de la creación poética. Veiravé opera performativamente: dice, nombra, y en ese acto está fundando su poética. Caza la “palabra en vuelo”,⁶ y la palabra se vuelve poema. No resuelve el movimiento del repliegue en un cierre al modo de respuestas, o de soluciones. Siempre hay más preguntas. La palabra no pretende ser certidumbre. Las relaciones previstas que postula el signo lingüístico son solo posibilidades entre otras. La voz del poeta se confunde con otras voces en el recorrido del poema.

En “Físicos y químicos”, entre nombres y logros ajenos y voces y lecturas compartidas, el poeta vuelve a plantear su interrogante existencial:

*Los físicos Arno Penzias y Robert Wilson han logrado
oír en ondas térmicas el murmullo de los siglos
esa gigantesca explosión que produjo la creación del
Universo
por eso han obtenido este año el Premio Nobel;
los químicos Wendell y Bloyd han logrado
reconstruir los cristales que produjeron en la Biblia
las lamentaciones de Jeremías,
el llanto de Madame Bovary al tragar el veneno.
Sin embargo yo sigo sin comprender de qué murmullos
o de qué cuerpos del amor
están hechos nuestros silencios, y peor aún,
qué quedó de nosotros al cruzar el Río Negro
el triste canto de un pájaro sobre el timbó
y el éxito de la novela gótica.*

*Y verdaderamente esto es algo que no me explico, porque
nosotros como los físicos, los psicólogos, los químicos,
científicos o inventores
a partir de la Revolución Industrial pertenecemos
a la historia de la ciencia, somos
también especialistas,
los legisladores que el mundo no reconoce. (Veiravé, 1980, p. 55)*

Es interesante la lectura de este movimiento de vuelta sobre sí del sujeto. Ya que en su historia de desprendimiento, la subjetividad consiste en este movimiento intencional de ponerse como diferencia, como una ausencia que se asume como objeto. Es un oponerse. Así, el ser negado en el no-ser reconstruye su sentido, recupera su unidad en un ser de orden superior. De este modo opera el movimiento dialéctico, que es lo que se conoce como método ascensional, como un movimiento de retotalización. El ser de la síntesis es un ser recaído en la inmediatez: ha olvidado la historia de su escisión, de sus enfrentamientos, pero esa historia se halla contenida en el ser, conservada en él, aunque ya superada. Es uno mismo hacerse otro.

De aquí que la recursividad sea creativa. “Superarsiempre y cada vez de nuevo el límite significa, sí, reavivarlo *da capo*, pero en un nivel de mayor generalidad y, por ende, como un límite siempre nuevo”⁷ (Virno, 2013, p. 53).

En *Radar en la tormenta* (1985), en un poema con un título inquietante “La poesía de un hombre es veneno para otro hombre”, Veiravé hace explícito este movimiento de repliegue como constante recursiva:

*Pero ¿acaso del mismo ofidio no se extrae el contraveneno? Esa poética es la que
urge a unos y distrae a otros, porque la savia del mismo árbol de la vida,
sirve para curar o matar aquellas ilusiones, estas conveniencias.
Solamente el gran hechicero es capaz de cambiar sus caballos de ensueños
y seguir respirando como si nada pasara. Solamente él es el único que sabe,
sin ninguna lógica, dónde debe parar su energía,
en qué momento aparece la palabra fin, que a veces
no está como todos creen en el final sino en el principio de las cosas. (Veiravé, 2021, p.
66-67)*

EL SUJETO EN ESCRITURA COMO REPLIEGUE

La cuestión del sujeto que se tematiza en el enunciado es uno de los asuntos y de las experimentaciones discursivas más frecuentes de la literatura contemporánea. La primera respuesta que se presenta con fuerza es que estas escrituras ancladas en un lugar de intimidad, en un sujeto vuelto sobre sí mismo, recuperan la

pasión del movimiento dialéctico: la pasión del sujeto en el desgarramiento para conocer-se. O reconocer-se en ese movimiento hacia el límite. Nuevamente, observamos este pliegue recursivo que nos permite leer al sujeto en esa hondura que se instala en el discurso a partir de la puesta en abismo. De ahí que funcione como un repliegue del sujeto. Si el poema se pliega al tematizar el poema, el ejercicio de nombrar al escritor o referir a la escritura funciona como un pliegue sobre ese pliegue.

Este lugar de repliegue que muestra al sujeto en escritura se lee en muchos de los poemas de *Historia natural*. En “Edgar Lee Masters”, ese movimiento estructura el poema:

*Jamás habría podido escribir una novela.
Por eso decían en mi pueblo que yo era un poeta
imitador de Shelley.
Recogía los ecos de las realidades y algunas imágenes
merodeaban mis borradores escritos
en los papeles con la marca de oscuros hoteles del Sur,
y era simplemente un lírico empobrecido de versos, ya latino
ya inglés, ya americano
cuando en el fondo yo creía en una épica de batallas humanas.
Entre cada palabra yo veía siempre junturas irreparables
en cada imagen sentía multitudes de otras que iban y
venían por el pueblo [...]*

*Un día descubrí en uno de mis viajes de abogado errante
una antología griega
una multitud de átomos dispersos en el tiempo. Entonces
comencé por inventar mi propio estado real:
había encontrado el espacio de este lenguaje
almorzando solo en las orillas del río. [...] (Veiravé, 1980, p. 69)*

El sujeto escritural hace centro en el poema en un doble movimiento de pliegue. El “yo” no es sujeto lírico, es escritor, el escritor del poema. Es un movimiento de escribir-se, de poner el cuerpo como presencia tematizada en el discurso. Y constituye el acto por el cual el escritor asume la responsabilidad de sí ante una comunidad que lo valida.

En un poema del Libro IV, “Mallarme”, Veiravé escribe:

*[...]
yo utilizo una máquina de escribir
(eléctrica)
y a veces, no siempre, doy con la palabra justa,
otras veces la electricidad me pierde
en seres pequeños
que alejan demasiado
el sonido secreto de una luna sobre el jardín (literario)
que se convierte en sombras
adentro de los huesos.
Él, utilizó los dados
y de un solo golpe
no pudo abolir el azar
sobre las pirámides del poema. (Veiravé, 1980, p. 68)*

El poeta surge como resultado de este segundo pliegue. Si el primero hace evidente el poema, el repliegue hace del escritor una presencia efectiva, observable en el discurso. Si el sujeto deviene de la pasión, del ponerse en acción, el poeta resulta de la acción de ponerse en escritura. Su fuerza es significativa ya que le atribuye un significado, una historia y un propósito. Un sentido que se valida como un pacto enunciativo y que funciona

como un movimiento trascendente: el sujeto se nombra y así se instituye como un lugar para otros y desde otros.

En otro de sus poemas más celebrados, “Hieronimus Bosch”, Veiravé utiliza uno de sus recursos autobiográficos más frecuentes, uno de sus *topoi*: Resistencia, su lugar por adopción.

*Mi casa en Resistencia, como la ciudad de México o Tenochtitlán
fue construida sobre una laguna subtropical de camalotes irupés y
pájaros extraños; por eso cuando las grandes lluvias
tropicales la convierten en un
arca de Noé ella se mueve sobre los hormigueros y las aguas
y nunca hay nada que se quede fijo en esos movimientos
por eso creo que hice mal en comprar en el
Museo del Prado una reproducción en tamaño más o menos natural de
El jardín de las delicias
¡Cómo no se va a asustar aquí un pintor flamenco de estos
cambios de la realidad si su fantasía sólo sabe engendrar
maquinarias de monstruos devoradores europeos, un bestiario
de símbolos carnales en la aldea de Hertogenbosch! (Veiravé, 1980, p. 51)*

LO MÚLTIPLE COMO DESPLIEGUE

En el movimiento hacia recuperar la totalidad que nombra el poema, Veiravé completa el dispositivo con una estrategia de expansión, que es lo que figuro como despliegue. Luego de la estrategia del pliegue, sobre el poema mismo, y del repliegue, sobre el sujeto que escribe el poema, se propone el asunto que nombra el poema: la vida misma. El recurso es similar al de una enumeración caótica. Trae a cada poema una diversidad aparentemente desordenada de asuntos y así provoca ese efecto de lectura que tiende al caos.

Aldo Valesini, en su tesis doctoral *Temporalidad y simulacro. La poética de Alfredo Veiravé*, sostiene que

Como en un caleidoscopio, sus poemas reflejan la imagen inconexa, fragmentaria, inestable de los discursos de la sociedad contemporánea, y tiende a dejarlos a la deriva, sin otro sostén que sus códigos contradictorios, asimétricos, que reúnen lo universal con lo particular, en una propuesta que rescata la solidaridad del lenguaje en la precariedad de la vida y en el acaso trivial ejercicio de la literatura. (Valesini, tesis inédita, 125)

La imagen de un lenguaje solidario es interesante y generosa en interpretaciones. Quedémonos con aquella que nos habla de la necesidad de instalar al otro en el propio discurso, de asumir desde el yo al lector.

En la obra de Veiravé se reconoce la indispensable presencia de un yo construido desde la relación que, sin dudas, se desarrolla hacia un nosotros cada vez más patente. Por eso se diluyen los bordes. Por eso el poema se abre en un juego que supera el propio discurso conforme lo produce. Por eso el yo del poeta se extralimita, nuevamente, se desborda en voces solidarias que reclaman lecturas interdependientes.

En esta confusión con los otros, en este desgastar los propios bordes para encontrarse con lo otro, el poeta propone una salida, una forma de trascendencia pero que no busca superar la existencia humana sino extenderla. No llama al “ángel” de los primeros libros.⁸ Sino que le permite al poeta vulnerar sus propios límites, encontrando su voz en voces y asuntos diversos; trayendo, al espacio del poema, voces y aspectos de lo cotidiano. La voz del poeta es eco y es fragmento de un discurso que es emancipador porque es múltiple. Como un imán que no reconoce diferencias en los materiales de los objetos que atrapa, el poema fluye y se presenta como un espacio indiscriminado y en desorden.

El poeta no propone recorridos. Es la voracidad desbordada del poema lo que constituye la propia clave de lectura. No hay una manera de leerlo. Es el propio texto el que lee la diversidad del extratexto.

En *Laboratorio central*, leemos: “Mudez, tartamudeo, registro de las angustias de una/ conversación/ que nadie escucha, la poesía”⁹ (Veiravé, 1991, p. 12). Hay una respuesta final allí. Los poemas son conversaciones

superpuestas, de voces propias y de los otros que circulan en un devenir. Ecos, fragmentos, préstamos se suman en una dinámica caótica a un yo que no hace centro. La voz del poeta es una entre otras voces. Se suma al rumor creciente que busca plasmar el texto.

“Homenaje al British Museum” es un poema en el que todo cabe, como si fuera un nuevo aleph:

*No niego las ideas de los maestros del arte y las pinturas
de los renacentistas o la bella flor de sus deseos;
colocadas en dimensiones visionarias en los
marcos aislados del espacio y los salones, ahora,
dicen en el Museo Metropolitano de New York
cómo (about 1480)
The Martyrdom of Saint Adrian
se podía mutilar el pie de un joven con tocado de telas
blancas en un paisaje de flores, cómo debía
ejercerse la tortura al aire libre mientras el caballo rosado
del Emperador y la sonrisa sádica del caballo
rebotaban en un árbol de venganzas
simplemente alabo la custodia de las momias del Museo
Británico, aunque en esos salones (dorados y altísimos)
siempre
se excluyen a los hijos de aquellos torturados que hoy andan
por la vereda del museo en bicicletas anaranjadas
o la sed que calmamos en el fragante restaurant de la derecha
ya envueltos en otras telas egipcias que nos preservaban
del pasado. (Veiravé, 1980, p. 63)*

Los poemas entran en movimiento en cuanto la mirada del lector comienza a hacer su trabajo. Son movimientos intrínsecos y extrínsecos, centrífugos y centrípetos. En la dinámica de estas múltiples direcciones aparece el sentido. Nada cesa. No hay resultados finales, concluyentes. En el quehacer sin pausa del poeta todo es ensayo y error. Y nuevamente ensayo, y otra vez, error. El vigor del movimiento no produce resultados finales como lugares acabados o de reposo. Cada poema se despliega, se desborda en asuntos varios. Como sucede en la expansión de asociaciones en “Ybirapitá”:

*El ybirapitá es un árbol que da grandes sombras a
Ulyses
cada vez que regresa en busca de Ítaca; navega
entre las sirenas que enloquecen sus viajes intercontinentales
y con sus bellos ojos de mujer
lee los manuscritos que el héroe dibuja obstinadamente
en un mapa de islas
que los otros ven en navegaciones diurnas
y que ella, la africana Rama Kan, con negros tordos en la copa
cambia como en un caleidoscopio según sus arrebatos como le dije
esta mañana
al entrar al jardín botánico
cuando al lado
del frondoso ybirapitá de los anhelos
pude conversar en medio de un torbellino de auto
móviles que pasaban sin hacer
caso a los semáforos a las miradas de los vecinos de la ciudad
real, quienes comentaban esa conversación entre Ulyses y Penélope
que como el ybirapitá destejía el telar de una manera
risueña
volvía a colocar las agujas debajo de su*

*brazo y se marchaba rápidamente al compás de músicas que habían crecido en ese cruce de avenidas
extraños soles pequeños diálogos que crecen a la sombra del gran árbol de la mitología de sus llamados, cada vez que al concentrarse le reprocha sus viajes sus ausencias sus navegaciones y hace volar los tordos del pecho en la inmensidad del año que termina.*

Cuando se abrazan de nuevo el ybirapitá en Ítaca entra en una furiosa alegría y así Homero lo cuenta en la Odisea. (Veiravé, 1980, p. 43-44)

En un poema citado anteriormente, leemos que: “Entre cada palabra yo veía siempre juntas irreparables/ en cada imagen sentía multitudes de otras que iban y/ venían [...]”¹⁰ (Veiravé, 1980, p. 69). Las voces ocupan esos espacios. El lenguaje poético tiene la función de ocupar el espacio de la junta, la necesidad de unir las palabras sueltas, como leemos en “Calder”, el segundo de los “Dos poemas breves” del Libro IV.

*La conciencia enumera o nombra
o se abisma, perpleja
en un conjunto de silencios, otras veces,
simplemente canta
con un código de señales o llamados
de humo, sobre las colinas,
que dicen
“bicicleta”, “sombriilla”, “eucaliptus”
palabras sueltas para ella
que recuerda
aquel paseo por las arboledas. (Veiravé, 1980, p. 67)*

La escritura poética consiste en conectar lo disperso. Este traer todo al espacio del poema nos lleva a entender que lo que se pretende no es sumar asuntos como en la lógica de la enciclopedia, sino traer todo, en una suerte de unidad totalizante. Generalmente nos tentamos a pensar que el caos implica pérdida de sentido. Creo, por el contrario, que lo que propone Veiravé es algo así como soportar el caos. En toda la densidad del término.

*En este libro sobre el comportamiento musical de los espacios infinitos al finalizar 1979, año de Cristo, debo sostener con los científicos de la Universidad de Los Ángeles que
“la Tierra y el Sol y la Vía Láctea se están desplazando a través del espacio / a millones de kilómetros por hora / al parecer atraídos por la gravedad de una gran galaxia / la supergalaxia”.
Si eso es verdad este globo terráqueo que recorría antiguas aventuras en erróneos salones como un vampiro jubilado ya no besaré / el cuello pálido de las enfermeras góticas.
Lamentablemente vamos hacia un agujero cósmico. Felizmente vamos envueltos en la música de los astros al compás del violín de Yehudi Menuhin que escuchamos en Londres porque a mí también,
el silencio de los espacios infinitos me aterrera.¹¹ (Veiravé, 1980, p. 59)*

El poema cumple la función de conjurar el silencio, o de salvar del silencio, de la muerte dice en “Radar en la tormenta”, las palabras. De ahí esta estrategia de usar no solo la propia voz sino cualquier otra que pueda

colaborar con el sentido. Sin otra lógica que la necesidad de ocupar el vacío, de operar en esa juntura. Y en esa función, la palabra “cae” en el poema. Junta, conecta lo múltiple pero no lo determina. No hay aprioris. El espacio caótico del poema es dinámico y profundamente denso en significaciones. Pensemos este nuevo desborde volviendo al texto de Aldo Valesini:

Veiravé asume en su escritura un proyecto museístico, esencialmente vitalizador antes que momificante, en una época empeñada en la negación destructiva de la muerte: [...] El aura temporal de la que está investida su poesía impone la administración de la memoria como marco donde la multiplicidad a veces caótica de los intertextos quita toda certidumbre y desnuda el destino cada vez más precario del lenguaje poético canonizado por la tradición. (Valesini, tesis inédita, 141)

El museo desde el que podría pensarse la poesía de Veiravé se parece más al *collage* que a un álbum de recortes. No sólo por el aparente desorden de fragmentos sino por la posibilidad de resignificación del fragmento. Es “una especie de bricolage entre las ciencias de la mente con las iluminaciones del alma”¹² (Veiravé, 1991, p. 97).

En “Hormigas” vemos cómo diversas cuestiones van acomodándose en el poema:

*Delicadamente transportan grandes piedras para
las pirámides de los faraones
apenas se tocan desde lejos
con las antenas versátiles
tristemente ignoran el sentimiento de los
amantes separados en los aeropuertos
y tampoco nada sintieron dentro del hormiguero
cuando la noticia de la muerte de Chaplin
recorrió el mundo en su silla de ruedas.*

*Según los especialistas de ciencias naturales
toda esa soledad de las hormigas no se siente
simplemente
porque no se acoplan porque sus huevos
son fórmulas del anonimato,
y porque de la lluvia sólo sienten sustancias líquidas
no sus nostalgias y eso
les impide silbar un viejo bolero de Armando Manzanero. (Veiravé, 1980, p. 27)*

En el traer el mundo al poema, Veiravé va reconociendo la forma que el poema tiene. En el ejercicio mismo de la escritura va haciendo pliegues¹³ sobre sí mismo. Aunque la diferencia con la metáfora inicial del origami es que la forma final es una sorpresa, necesariamente una novedad. A partir de *Historia natural*, esa forma del poema ya es una forma conquistada. Podríamos llamarlo un estilo. Veiravé consigue armar un dispositivo que le resulta propio. En “Historia del filodendro”, las asociaciones, como en muchos otros poemas, negocian con el humor y hasta con lo excéntrico y con el absurdo:

*Si Monet pintó varias veces una parva de heno
en el mismo día para demostrar que la luz cambia el color de las parvas,
por qué yo no voy a escribir otro poema al filodendro de mi casa
si siempre los amigos que llegan lo entrevistan
y le toman fotografías y el crece orgulloso contra la
pared igual que una vedette del cine mudo
porque el orgullo es objeto de la vanidad y eso se le nota
en los días de lluvia cuando desdeña las gotas pequeñas
y sólo deja caer sobre sus hojas art nouveau o de medusa verde,
las gotas grandes y las más sonoras, ah, hijo, le reprocho
con Hipócrates:*

*la vida es corta, el arte largo, la ocasión fugitiva,
la experiencia falaz, el juicio dificultoso...
y él me sonríe y me cuenta que otra planta que no me quiere
nombrar lo ama tiernamente en el jardín de las penumbras.*

*Además, agrega, la felicidad consiste en saber disfrutar
lo que no se tiene, y no sé por qué enredos vegetales manifiesta
ahora un poco serio: "por eso yo no me mezclo en rencillas de palacio". (Veiravé, 1980,
p. 37)*

Si la palabra poética tiene la función de unir lo disperso, el sujeto poético debe poder soportar la primera embestida y en un movimiento recursivo, desbordante, superar la experiencia. Ya que, como afirma en "Toros de Guatavita", "torero es aquel capaz de pensar frente al texto" (Veiravé, 1980, p. 70).

En el poema final del libro, "Posdata", Veiravé parece hacer síntesis en esa apertura que implica la respuesta final, de que la fuerza radica "en el dominio gris de los sentidos".

*Y por último, para concluir la historia natural de
estas mansiones ya que nadie me obliga a respetar
la biología, y mucho menos detenerme
ante la imagen sagrada de las plantas
de Max Ernst,
proyecto otras mutaciones en el próximo capítulo
de la especie.*

*Si aquí faltan los objetos abstractos de Platón
la función reproductora de otros seres o el más
peligroso de los bienes
tu lenguaje,
firmaré con Jean Rostand estos versos inquietantes:
'para reunir los sexos separados / es preciso que una
fuerza los atraiga / y esta fuerza se halla, claro está, /
en el dominio gris de los sentidos'. (Veiravé, 1980, p. 77)*

El libro es múltiple. Es libro de lecturas, manual, compendio. Cada una de sus cuatro partes se inaugura con epígrafes de lecturas variadas, diversas,¹⁴ extrañas al poema pero en diálogo con los poemas.

En uno de los poemas más divertidos, y hasta desopilante, "Blatta orientalis o phyllodromia germanica", cabe casi todo. Hay espacio, incluso, para recuperar el "ángel" ahora cursi:

*Como una tía posesiva de Henry James
como la madre edípica de un pianista
me sigue y me persigue constantemente
desde los roperos crujientes
desde las azucareras abandonadas
desde las habitaciones solitarias
de los hoteles [...]
Su silencio es un rugido que se arrastra
por el piso de mosaicos negros me sigue y se esconde
entre los olores de las otras mujeres entre las hermosas
pasajeras del avión intercontinental
y a pesar de que me oculto en el baño del aeropuerto
para sacarla de encima
cuando recojo las valijas en la aduana y entro
en la ciudad de Resistencia, o de Nueva York, o
Buenos Aires [...]*

*No goza de mi simpatía por todo eso
y no la aplasto con el pie por dos razones muy visibles: [...]
Además, porque creo que cada uno de nosotros tiene en sí
la paradoja
de este I Ching falso, este código secreto, este
ángel cursi transformado: una cucaracha con antenas móviles
que nos sigue y vigila
sin comprendernos. (Veiravé, 1980, p. 29)*

Divertidamente, casi sin tragicidad, en *Historia natural*, el ángel deviene cucaracha. Y se suma, ya sin jerarquías, a la fiesta de carnaval de la vida. Cae al poema. Revive en el poema. Y se agradece.

Hay en *Historia natural* una poética diversa, que provoca al lector a revisar sus modelos de lectura, a probar con recorridos no lineales, a observar, y a sostener, el poema en su totalidad. Es una lectura que procede por simultaneidad de informaciones. No consiste en superar un signo e ir tras otro, sino en sostenerlos como aguantando la respiración. Y en ese aguantar se configura el sentido del poema y se reconoce el criterio de escritura. El desborde es una lógica de lectura y, al mismo tiempo, una lógica de producción. El poema como objeto se reconfigura, se hace dinámico, permeable. La escritura de Veiravé nos propone habitar los bordes como una nueva forma de hacer y de leer el poema. Nos propone resignificar esos bordes: leer el límite, desde el límite y con el límite. Nos desafía a pensar la lectura como recursividad permanente.

Veiravé nos cambia los ritmos de la respiración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, M. (2012). Palabras preliminares. En Veiravé, A., *Cazador de signos. Antología esencial de poesía* (pp. 7-38). Mar del Plata, EUDEM.
- Deleuze, G. (2008). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós.
- Veiravé, A. (1980). *Historia natural*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Veiravé, A. (1991). *Laboratorio central*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Veiravé, A. (2002). *Obra poética. Tomo I*. Buenos Aires, Nuevohacer Grupo Editor Latinoamericano.
- Veiravé, A. (2021). *Radar en la tormenta*. Resistencia, Con Texto Libros.
- Virno, P. (2013). *Y así sucesivamente, al infinito. Lógica y antropología*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

NOTAS

- 1 Palabras de Angélica Gorodischer, en la presentación del libro *Radar en la tormenta*, 21 de noviembre de 1985.
- 2 Ver Blanco (2012).
- 3 El poema “Al poeta Enrique Lihn esta musiquilla de las pobres esferas” aparece en el Libro II, “Cartas y poemas”. Esta sección de *Laboratorio central* merece una lectura especial, ya que está escrita en un registro muy distinto, y permite (y hasta reclama) una lectura autorreferencial.
- 4 Palabras de Angélica Gorodischer, en la presentación del libro *Radar en la tormenta*, 21 de noviembre de 1985.
- 5 “Se denomina ‘recursiva’ la regla o el procedimiento que se aplica iterativamente al resultado de una aplicación suya previa” (Virno, 2013, p. 52).
- 6 “No he sido nunca un cazador de perdices porque la/ muerte de/ un animal pequeño me sacude como el viento del/ campo a los pastos extraños,/ pero soy cazador de la palabra en vuelo, lo cual/ constituye una estética desdeñada por Valéry entre/ otros”. El poema se titula precisamente “Palabra cazada al vuelo” (Veiravé, 1991, p. 21).
- 7 Las cursivas son de Paolo Virno.
- 8 “El devenir del ángel –símbolo dominante de la etapa anterior de su producción– en cucaracha también se convierte en una marca de la transformación de esta mirada que, de tanto orientarse a las cosas de este mundo, se ha vuelto minimalista” (Blanco, 2012, p. 23).
- 9 El poema referido es “El mudo o la invasión de los persas”.

- 10 El poema es “Edgar Lee Masters”, un poema que juzgo una clave de lectura del libro.
- 11 “Una gran constelación nos atrae” es el título de este poema.
- 12 “Otra vez Leonardo”.
- 13 La metáfora de Gorodischer es muy adecuada.
- 14 El Libro I se inicia con una cita de *La cabeza de obsidiana*, de André Malraux. El libro II, con una cita del *Ensayo sobre la historia natural del Gran Chaco*, del jesuita José Solís. En el comienzo del Libro III, aparecen citados W. T. Jones y Theilhard de Chardin. Y en el del Libro IV, una cita de la *Historia natural* de Plinio.