

Alfredo Veiravé: el poema y su dimensión autorrepresentativa¹

Aldo Oscar Valesini

“El significado de un poema sólo puede ser otro poema”²

El *drama* alude originalmente a la noción de ‘obrar’ ‘actuar’, implica la puesta en escena de un conjunto de signos que desarrollan espacialmente –en su articulación pragmática con el espectador- una *historia* entendida como un significado que linda entre la progesión representativa y las convenciones interpretativas suscitadas en el destinatario.

La acción que lo sustenta es al mismo tiempo lingüística y corporal, y los esquemas aplicados para su análisis han profundizado las posibilidades de la *doble articulación*³ en relación tanto con el lenguaje propiamente dicho, como con los elementos paralingüísticos o escenográficos que intervienen, tensionando la duplicidad fondo-forma.

La teoría clásica de los géneros –lírico, épico, dramático⁴- admite, desde una perspectiva centrada en el lenguaje, un espacio de indeterminación que permite advertir la presencia de zonas discursivas indeterminadas. Desde el interior del discurso, se proyecta un corrimiento que afecta especialmente los márgenes de la categorización estructurada como un modelo estable y uniforme que lo determina.

Por otra parte, la admisión de la naturaleza figural del lenguaje⁵ propicia la pertinencia de abordarlo en una relación metarreflexiva, con el propósito de examinar sus posibilidades autónomas, desde la exterioridad del marco de las clasificaciones canónicas que lo delimitan a través de criterios cuya presencia entra en contradicción con el discurso propiamente dicho.

Las categorías de espacio, tiempo y sujeto, se manifiestan en el lenguaje no sólo en su función deíctica, sino también como dimensiones autorrepresentativas que, al tiempo que

¹ Este trabajo recupera algunas ideas desarrolladas en el capítulo homónimo de la Tesis de Doctorado, presentada ante la Universidad Católica de Valparaíso –Chile-, 2000.

² “Reportajes sobre la realidad”, in: *Radar en la tormenta*:12.

³ Entendida como el sistema de oposiciones binarias que otorga significado a la presencia/ausencia de signos en su relación recíproca.

⁴ Tradicionalmente, el género dramático consiste específicamente en la puesta en escena, de la cual el texto es solamente un elemento que incide sustancial, pero no materialmente. El *teatro* es el espacio escénico, habitado por dos mitades: actores y público, en una totalidad que desplaza el significado en un proceso dialéctico.

Sin embargo, nuestro punto de vista se centra en el lenguaje propiamente dicho: el texto, como formación discursiva que expresa las modalidades particulares a través de las cuales se instaura la diferencia respecto de los demás. En ese espacio que simula una homogeneidad representativa, pretendemos reconocer de qué modo se construye un *escenario autónomo* donde se reflejan –o autorreflejan- las propiedades enunciadas en la instancia del enunciado y de la enunciación.

⁵ Cfr. Paul de Man, Friedrich Nietzsche, entre otros.

denuncian su simulación representativa, orientan su capacidad suplementaria respecto de la referencia.

Este trabajo se propone indagar en la escena del lenguaje las modalidades adoptadas por el discurso como *sujeto* que desarrolla el tema de la poesía. Esta suerte de inversión, que construye un referente previo a la mención temática, muestra esa suerte de *trastienda* donde el sujeto se opaca en la relación con los materiales que utilizará finalmente en la *mise en scène*.

Los *a priori* kantianos –espacio y tiempo- se reducen a la operación ontológica que domina la aprehensión del objeto –en el mismo sujeto-, y desplaza la constitución pragmática que en un segundo tiempo los liga con el espectador. La temporalidad, entonces, tiende a cancelar la exterioridad que suscita su acción sobre el escenario, y se reduce a la relación que moviliza en el sujeto su diseminación entre la fragmentación del pasado y el presente diluido.

Alfredo Veiravé enuncia, a lo largo de su obra, una suerte de *poética*, entendida como una intermitente e incesante reflexión sobre la poesía, expuesta precisamente en sus poemas⁶. Modelo de duplicación, de caja china que permite hilar sus textos en torno de una concepción del arte que pone en evidencia una vertiente bifurcada en su poetizar, (testimonio también de una opción que reduce los límites del referente): hacia afuera y hacia adentro. Construcción de la paradoja que manifiesta a la vez la descomposición del objeto formulado denotativamente por el lenguaje.

El poema es el que nos proporciona la localización propia del espacio donde acontece (en esta circularidad hermenéutica se desarrolla tal duplicación). La extrema singularidad del acontecer del poema, la silenciosa perseverancia de la palabra, vincula el lugar con el *logos* como instauración misma de la *aparición*⁷.

La poética no aparece como una actividad más, sino es una actividad originaria. Y es este absorberse en su propia interioridad el que descubre la soberanía del ser (habla) sobre el Dasein⁸.

Ya en *Puntos luminosos* tal preocupación en cierto grado disyuntiva, adquiría relevancia programática, en cuanto –a través de la parodia- designaba cada parte del libro con un epígrafe que remedaba el estilo de una receta. Con ello, al mismo tiempo, afianza la superposición de universos discursivos incongruentes, y a la vez adquiere el tono irónico, enfocado precisamente hacia el lugar común del “acto de poetizar”, que serán rasgos recurrentes de su obra desde entonces.

Un similar tono didáctico se puede leer en “Aviso a los navegantes”⁹, a pesar de que la duplicación irónica, en este caso, es absorbida por la secuencia metafórica:

⁶ Naturalmente, sus reflexiones se extienden también en sus libros, ensayos y conferencias, que constituyen una extensión subsidiaria de la concepción contenida en la obra poética.

⁷ Cfr. *Infra*. Cita sobre Marcel Duchamp.

⁸ El sentido es aquello en que el Dasein abre proyectivamente su propia existencia.

*Escribe el poema y déjalo dormir entre los otros
colócalo en el freezer, de costado, para que no ocupe mucho
lugar en la heladera como aconsejaba Catulo;
después de un tiempo, una mañana cuando te levantes
con electricidad en los cabellos y sientas que él
te llama con una voz que se oye en la cabeza
y que es la de otro poeta más querido que tú,
vuelve a leerlo como si fuera ajeno
y sabrás si vale la pena corregirlo o romperlo,
o tocarlo para saber si aún está vivo.
No dejes que interfieran los otros escritos bajo
otras circunstancias psicoanalíticas de lo real, lo
simbólico y lo imaginario,
y sabrás qué cosas dice de aquello que no está escrito.
Entonces si ese espacio vacío está lleno
sálvalo de la destrucción y engendra una fuerte
convicción sin pensar
en otra cosa que no sea el ritmo sagrado de los planetas.*

El planteo del poeta consiste en la inversión entre original y duplicado: es éste la versión que remite al anterior, apropiándose de lo que está escrito y de lo que –como sostiene también en otros casos- *habla* a la comprensión. La metapoesía veiravesiana integra canónicamente el espacio marginal de las voces que pueblan el poema, y la audición –imperceptible a veces, operada a través de un estado en que la vigilia se reduce o se diluye en la suspensión racional- se constituye en la representación alegórica de la escritura.

El imperio milenar contiene, en el poema “Ahora las explicaciones sensatas”: 79-80 -título que anuncia un tono irónico-, otra perspectiva en que el lenguaje –en particular, la poesía- asume una referencialidad intradiscursiva:

*Mis extraños amigos buenos lectores
a pedido de ustedes doy aquí estas explicaciones
de algunos versos perdidos en la oscuridad
a manera de diccionario a forma de imágenes
a campos con puertas
donde dice “Madame Bovary” debe leerse es obvio “la soledad
de una muchacha provinciana”
donde dice “tabaco” debe leerse “la compañía de las hojas
que los cronistas fumaron por una mujer” o “dolor en el pecho”
(aunque la posición de la palabra “tabaco” es importante ya que
no es lo mismo si está de espaldas o decúbito dorsal)
donde dice “Imperio” debe leerse “los informes cubiertos de polvo*

⁹ In: *Laboratorio central*:16.

radiactivo en los archivos de Indias”
donde dice “Claudia Cardinale” una manera no común de abrirse
los botones de su blusa o “su espalda desnuda”
“caracoles bajo la playa” quiere decir “atracción física y espiritual”
donde dice “núcleos de palabras” debe buscarse
la poesía que no pude encontrar
en algunas erratas deben detenerse pensando que éstos son
sólo borradores en las Cuevas de Altamira
frente a una puerta cerrada o una máquina de escribir debe leerse
“múltiples senderos”
cigarras o chicharras quieren decir “verano”
y es necesario que comprendan que todas las figuras
de los textos
son imágenes pasajeras un caleidoscopio como el cuerpo de Justine
los biombos chinos paneles corredizos pantallas de televisión
llamados telefónicos espacios en el cosmos o en las venas
su cabeza recostada sobre el grabador los rostros en la sombra
o en la luz
las enciclopedias
las asociaciones interminables como en partículas
radiactivas
y los viajes, bueno, los sentimientos y es claro
los mitos que uno urde sobre la realidad
esas nostalgias de la lluvia entre las hojas del gomero (aunque
no estoy seguro si todo esto es cierto
porque la página escrita es también una lectura secreta)
un museo o una biblioteca
una pintura rupestre con palabras y signos.

La modalidad del *diccionario*, por una parte, expande la presencia del destinatario, mencionada en el primer verso, y que se convertirá en “*querido lector*” en “*Arte poética como ciencia de la naturaleza*”¹⁰. Tales fórmulas de alusión reproducen intertextualmente las utilizadas por la tradición literaria, especialmente narrativa, del siglo XVIII, aunque sus orígenes son anteriores. Por otra parte, subvierte la dirección de la referencialidad semántica estipulada por la academia, y construye una exploración de los límites del lenguaje como repertorio autodesignativo. Pero, en lugar de conducir a la afirmación del significado sobre el ‘código’ estipulado, suspende el enunciado y amenaza la relación entre palabra y objeto. La doble articulación encuentra aquí el grado máximo de arbitrariedad en la yuxtaposición de los significados, y consecuentemente, en la posibilidad de duplicación semántica contenida en la ‘semiosis ilimitada’ peirceana. De alguna manera, responde a la inversión anunciada en “Lo que se precisa para comenzar un poema”¹¹

¹⁰ In: *Laboratorio central*:9-10.

¹¹ In: *Puntos luminosos*:69.

*Todo el silencio de los astros puesto bajo el alma de los
 Shamanes
 un sentimiento náufrago
 que inunde los mares subterráneos
 la claridad de los helechos fosforescentes
 devorados
 la cápsula en órbita de la mente.
 Para comenzar un poema se precisa:
 una expiación cualquiera
 el mapa de una ingratitud pasajera
 transfiguraciones reliquias orgullos espejismos
 el alma de una momia un ónix ceniciento
 DIENTES CRUELES
 las rayas del pudor
 el tigre del delirio / el espacio absoluto.*

*Para terminar
 destruir el poema y unir los elementos
 necesarios incapaces de
 morir con violencia.*

Nuevamente menciona la duplicidad del poema, ahora en la paradoja construcción/destrucción. Esta práctica constituye en una suerte de *mise en scène* del discurso en cuanto proceso inacabado, expresada en un canibalismo que adquiere un sentido productivo en la relación del sujeto con el poema, y donde la *actuación* de las palabras permite la apertura hacia un significado que se localiza en el entorno tropológico.

El *hacer* poético no se reduce a la organización gramatical de los sintagmas ni a la organización isomórfica de los conceptos, sino a la ejecución de un ‘deshacerse’ el sujeto en la interioridad del lenguaje. Hablar/escribir, no es sino una manifestación del poeta como agente que tiene presente que la *aparición*¹² es tan importante como la escena donde se produce:

¹² Utilizado en el sentido duchampiano. La dualidad *apariciencia / aparición* sintetiza la naturaleza –material y representativa- de todo discurso. Marcel Duchamp (1978:108-109) menciona esta dualidad respecto de un objeto de chocolate: “1º. *La apariciencia de este objeto será el conjunto de los datos sensoriales usuales que permiten poseer una percepción ordinaria de dicho objeto (ver Manuales de psicología).* 2º. *Su aparición lo es el molde. Es decir: a) Existe la aparición en superficie(...) que es como una especie de imagen-espejo que tiene aspecto de servir para la fabricación de este objeto, como un molde(...) b) Como otra parte del molde [?] Existe la aparición en colores nativos(...) el paso de la aparición (molde) a la apariciencia (objeto de chocolate), el color chocolate, la masa chocolate, sufriendo todas las transformaciones ópticas desde iluminaciones distintas.* Aunque esta formulación deconstructiva está pensada en función de una ‘mirada intelectual’ capaz de aprehender la franja de indeterminación pendiente entre ambos, consideramos que es más susceptible de ser articulada con la percepción de la subjetividad como instancia de dilucidación de las diferentes formas de manifestación de lo *visible* en torno del objeto.

el problema e la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema, no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dice en ellas.¹³

Y los límites significativos trascienden con creces la referencia semántica del diccionario. Veiravé incorpora la dimensión pragmática como un reflejo sostenido del poetizar, consciente de que el acto mismo –representado en el lenguaje– constituye la matriz sobre la que se proyecta ya no el significado lato, sino la incesante proyección de la conciencia. “*El fenómeno de la expresión de todo escritor se resuelve en la inteligibilidad de lo que la palabra dice a la conciencia.*”¹⁴

Toda obra poética consiste en la creación de un sistema y de una poética, pero lo extraordinario y fascinante de esa aventura del hombre es que el sistema se crea a sí mismo, en un movimiento inconsciente que es todo el compromiso de todo texto, y que se reproducen no como yo creía antes entre el poeta y la obra, sino entre la obra y el mundo. Por eso el poeta es un trapecista sin red.¹⁵

Este ‘crearse a sí mismo’ del sistema confirma la independencia referencial del lenguaje, pero también la opacidad del sujeto en su relación con el texto.

La mutua independencia entre poeticidad y autor deja pendiente la organización del cosmos en relación con el cuerpo textual que lo rodea, y con el sujeto que lo lee.

*Qué es poesía me preguntas mientras clavas en mis ojos tu pupila azul.
Un delirio naufragante de las memorias recuperadas
en un galeón perdido en el mar de los Sargazos
es decir
la calle de los Muertos bajo el escándalo del sol
en Teotihuacán
(y los bichitos del jardín)
La respuesta de los abismos en el asma de Marcel
los trabajos de oficina de Franz Kafka
la despedida de Cruz y Fierro en el desierto
(las asociaciones interminables)
y tú.¹⁶*

El poema evoca deliberadamente la Rima XXI¹⁷ de Gustavo Adolfo Bécquer¹⁸, en una apropiación que introduce los rasgos de su poética: intertextualidad, enunciados cuya referencia

¹³ Octavio Paz (1967:264)

¹⁴ (1984:229)

¹⁵ Afirma Alfredo Veiravé en la Entrevista publicada en la *Historia de la Literatura Argentina* (1982:281)

¹⁶ In: *La máquina del mundo*:10.

¹⁷ “¿Qué es poesía?, dices mientras clavas/ en mi pupila tu pupila azul;/ ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?/
Poesía... eres tú.”

reconstruye la *contigüidad*, datos minúsculos, personajes reales o literarios. Pero la equivalencia opositiva respecto del eje constituido por la figura femenina de aquél se corporiza en el apelativo 'tú', que incorpora –en apariencia, ambigüamente- la dimensión pragmática del destinatario en el poema¹⁹.

El performativo permite la articulación del hecho poético no a partir de la subjetividad del autor, sino a partir de la conversión del lenguaje en un conjunto de signos que adquieren su plenitud semántica en torno del destinatario. La sustitución del sujeto femenino por el lector partícipe, traslada el *locus* de la experiencia poética desde el formato textual hacia el acto comprensivo efectuado por el destinatario. La dualidad mujer amada / lector, invierte las presuposiciones de la tradición, y afirma la ruptura con el vínculo textual que aparenta reproducir.

La proyección especular alcanza incluso el acto mismo –presente- de la lectura, que se convierte en eje alegórico del paradigma del texto, y la temporalidad alcanza su plenitud en el instante mismo en que se materializa la referencia, en que la comprensión hace presente la posibilidad innominada –aunque intuida y latente- de la experiencia. En “Ya no hay lugar para la frivolidad”²⁰ expresa: *“las lecturas en el jardín/ absorben el deseo de las plantas húmedas y el mundo visionario/ habla allí únicamente con algunos seres animados de ojos abiertos y profundos. (...) A veces los límites se abren y comienza el vuelo;/ entonces, ya no hay espacio para las frivolidades como saben/ los que vuelven de la guerra, o del errático exilio (del poema).”*

El poeta reflexiona sobre el tema en su meduloso ensayo sobre Juan L. Ortiz, y alude a la *realidad* fundada en el poema. Realidad que adquiere su consistencia en la íntima y perdurable ligazón con los otros, y que continúa la noción poética de establecimiento de un lazo personal que supera lo individual. La consigna es la misma que manifestara en su primer texto escrito²¹, donde aludía a la irrevocable necesidad de unión entre los hombres, donde la suspensión de la identidad individual se niega en la configuración de una identidad colectiva:

¹⁸ La intertextualidad con Bécquer es frecuente en su obra: “Consideraciones sobre las oscuras golondrinas”, (*Historia natural*:23), donde parafrasea irónicamente la Rima LIII, o “Síntomas de inspiración”, (*Laboratorio central*:62), que adopta la anáfora “Cuando...” como en las Rimas XXV y XXVIII, aunque con un quiebre de sentido en la estrofa final.

¹⁹ Según Thorpe Running (1990:45) “*El papel personal de éste* [se refiere al lector] *se ve en los verbos activos del título (“preguntas” y “clavas...”)* y en el sujeto entendido (tú) de estos verbos, el posesivo personal (tu) y la reiteración de ese sujeto (tú) en la última línea. Por supuesto, ésta es una lectura alternativa, semiótica, del poema, que en la primera lectura el tú, además de sujeto de los verbos, es el asunto, la ‘raison d’être del poema.”

²⁰ In: *Radar en la tormenta*:81.

²¹ El 13 de agosto de 1949 comienza a aparecer una sección semanal en el diario *El Debate* de Gualguay, dedicada a la literatura, el arte y las ciencias. Está a cargo del doctor Roberto Beracochea, quien había sido profesor de Veiravé en la Escuela Normal. La primera entrega se integra con “Primeras palabras” de Juan Luis Morabes, “Prisma de infancia” de Mario Vigliano y “Carta íntima a un amigo joven” de Veiravé. El 16 de agosto, en el mismo diario se publica una crónica donde el autor afirma que “*Alfredo Veiravé es un poeta, aunque escriba en prosa. Lírico, exquisito, profundamente subjetivo, amigo y camarada del hombre, empeñado en la búsqueda de un sentido hermoso de la vida*”. La temática humanista se hace presente con extremo vigor: “*Lo primero que debe merecer amor y respeto es el hombre. Para que la cultura sea desde ti un sistema vivo de ideas, como decía Ortega y Gasset. ... Dedicáte a sentir la respiración pausada de tu soledad.*” Y finaliza: “*Extiendo la mano sobre tu hombro, llamándote para que tus entusiasmos no se terminen nunca, nunca querido amigo, nunca.*”

En todo poema existe un árbol de energías, una radiante perplejidad extraída del habla de la tribu, como decía Mallarmé, una acumulación de ritmos, un llamado instintivo hacia un orden inmaterial, a través de los cuales, se va fundando una realidad personal que culmina siendo de todos. (1984:16).

El llamado del lenguaje es el acto mismo del poema, su presencia que restituye corporalidad al proceso metonímico descrito en “Radar en la tormenta”²², que permitirá organizar íntegramente el libro siguiente, cuyo título es homónimo:

*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.*

Las palabras, esas ‘partículas errátiles’, esos ‘puntos luminosos’, se protegen en el poema ante el riesgo de la muerte. La muerte concebida como pérdida, como el desgaste significativo del lenguaje al margen del poder entrópico y totalizador de la escritura, cuando no tiene la capacidad de extenderse en el tejido textual y reproducirse ilimitadamente en el territorio del discurso.

La cuestión referencial confirma la autonomía del lenguaje (“*La poesía no se hace con ideas, ni tampoco tocando el violín*”²³), aunque adquiere consistencia la noción del rememorar como fuente y origen, que otorga al poema la perdurable identidad de la historia: “*Y recuerda que dentro de tu cuerpo está el secreto circulatorio, la melodía que llevas, el estilo que te pertenece/ y si has soñado bien tus primeros días de vida/ lo que dicen tus antepasados, el poema heredado/ te dará los exactos números de Pitágoras*”²⁴. No recupera la historia individual del sujeto, sino la trama latente en el presente, que expande la multiplicidad y la diversidad en torno a la palabra.

La temporalidad del poema construye una dimensión traslúcida, que se despliega en una sucesión de signos como el Gran Vidrio de Duchamp²⁵. “*La poesía es un estado de refracción que cruza el cielo/ como un arco iris después de la tormenta*” dice en “Antropologías o las ventajas de vivir en la provincia”²⁶.

²² In: *Historia natural*:16.

²³ In: *Laboratorio central*:52.

²⁴ “Poesía europea contemporánea”, in: *Laboratorio central*:25.

²⁵ El Gran Vidrio (1915-23) compuesto por dos paneles de vidrio, cristal transparente y luminoso. La visualización del signo artístico es en negativo, o sea, la lectura del texto-cristal da cuenta de una gran metáfora sobre lo ilusorio de la percepción sensorial y sobre nuestra posible trascendencia en un espacio superior. Permite la actualización de dos nociones en la alegoría de un viaje en el espacio: la del molde (*aparición*) y la polisemia del signo (multiplicidad de lecturas).

²⁶ In: *Radar en la tormenta*:11.

Laboratorio central expresa de modo más denso el escenario donde aparece la poesía, en la dualidad agente – sujeto del lenguaje, y donde la reflexión temporal se abre proyectiva y prospectivamente:

*El poema desoculta lo invisible o deja ver sus hierofanías
juntas / como el contacto de los élitros de la pareja
cuyos roces se oyen en la oscuridad.*

...

*El poemar desoculta lo invisible del planeta genético
es puro jugar de la luz entre los pájaros, dice
incluso lo que no sabe
del zorzal criollo o de un mirlo mojado bajo la
llovizna de Londres.*

*El poema se resguarda de las interpretaciones; en
los nidos del hornero
pone su propio barro antes de que se seque / entonces
¿el fuego del poema arderá inútilmente sobre los
patos silvestres?
¿Quién gozará estas islas de imaginar cuando ya no estemos?²⁷*

El poema, entonces, tiende a cerrarse en la autonomía de su misma interpretación, remite a otro poema, lo que es decir, a la representación de un significado que no alcanza a dar cuenta de él. Sólo es posible la paráfrasis, la dudosa integración con el contexto o los intertextos, la ambigüedad esencial que suspende en los conceptos la construcción alegórica. Su ocurrencia manifiesta una dimensión de la presencia del sujeto poético, en el doble sentido de artífice y producto y como certidumbre de un sustrato.

Lo metapoético insinúa la alteridad heideggeriana, al tiempo que despoja absolutamente la presunción de una certeza *verdadera* entendida como adecuación con un ‘mensaje’ o una reproducción de aquello que no sea propiamente lenguaje. El tono patético de la interrogación retórica final involucra nuevamente al lector, haciendo explícito el oxímoron vida/muerte, decadencia/perduración, superado por la instancia del poema, a través de una precaria –en el orden del ser- pero fulgurante manifestación –como entidad que sirve de puente entre el *lenguaje de la tribu* y el *museo de las mutaciones*-.

Aquí ya no es el sujeto como entidad abstracta el que crea, sino –en una revisión de la tesis idealista, desde un ángulo que abarca la materialidad del lenguaje en cuanto sistema tropológico- un proceso. El desplazamiento intenta recuperar la organización puramente lingüística en una totalización ilimitada, en la posibilidad de repetición que se aleja de la continuidad cronológica, y cubre la periferia. El tiempo del poema es aquél del proceso de inversión del lenguaje sobre sus esquemas referenciales: “...*nuestra cabeza es/ también un laboratorio central donde se produce una reacción/ en cadena de fenómenos.../ y que es allí en*

²⁷ “La isla colorada”, in: *Laboratorio central*:17-18.

esa pequeña zona donde se producen/ todas las/ tormentas y las fiestas del texto,/ esta memoria que sueña con las palabras/ del insomnio."²⁸

La poesía representada, o la metapoesía, -dice Alberto Girri-

es una indagación de la realidad, una forma de conocimiento distinto del científico, pero igualmente atendible, una tentativa de darle existencia permanente a la realidad aparental en la que nos movemos, la tesis de que todo lo dado existe, pero a la vez no existe sino a través del poema que lo va creando.²⁹

La escenificación del poema atraviesa los límites de cerrazón o clausura y de los márgenes de la *apariencia*, para adentrarse en la *aparición*, el estadio que desnuda no sólo la poética personal del escritor, sino la narración de su propia hechura. Implica siempre un doblez, una posibilidad de transitar desde lo escrito a lo leído, desde la metáfora a la alegoría, como propone Paul de Man. Alfredo Veiravé, refiriéndose a la obra de Juan L. Ortiz expresa la tensión que emerge de sus escritos:

estos poemas, separados de sus libros, simularán ahora sin proponérselo el poeta, una poética, unas definiciones que no son tales, porque en realidad son aproximaciones a otra lectura de la poesía. Lectura doble donde lo que se dice no lo dice del todo, no "explica" nada más que lo que es un poema: visiones del discurso, organismo organizado para sobrevivir. (1984:20-21).

La desorganización epistemológica cede a favor de una estructura simétrica que dramatiza la oscilación entre razón e imaginación, y ello permite eludir el riesgo tautológico latente. El poema que se muestra como objeto, pura referencia, es asimismo un movimiento progresivo, una práctica que reproduce en sus límites una poética de la inmanentización del mundo en el lenguaje, que es el residuo de certidumbre que permanece.

²⁸ "Laboratorio central", in: *Laboratorio central*:69-70.

²⁹ (1991:1-2)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1982), "Encuesta a la literatura argentina contemporánea", in: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 139, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp.255-283.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1963), *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DE MAN, PAUL (1990), *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen. Traductor: Enrique Lynch. [*Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Rilke, Nietzsche and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979].
- DUCHAMP Marcel (1978), *Escritos. Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gili. [*Duchamp du Signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975].
- GIRRI, Alberto (1991), "Entrevista con Jorge Cruz", in: *La Nación*, Suplemento Literario, noviembre de 1991, pp.1-2. Citada por Federico PELTZER (1994:31).
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951. Traductor: J. Gaos.
- PAZ, Octavio (1967), *Corriente Alterna*, México, siglo XXI.
- PELTZER, Federico (1994), *Poesía sobre la poesía. (En la literatura argentina contemporánea)*, Buenos Aires, Botella al mar.
- RUNNING, Thorpe (1990), "Códigos y lenguaje en la poesía de Alfredo Veiravé", in: *Alba de América*. Órgano del Instituto Literario y Cultural Hispánico, Vol. 8, N° 14 y 15, julio de 1990, pp. 41-48.
- VEIRAVÉ, Alfredo, (1970), *Puntos luminosos*, Resistencia, Fogón de los Arrieros.
- _____, (1980), *Historia natural*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, (1985), *Radar en la tormenta*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, (1991), *Laboratorio central*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, (1976), *La máquina del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, (1984), *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.