

ALFREDO VEIRAVÉ: EL ARCHIVO DEL POETA REPENTISTA



Alfredo Veiravé: the archive of the *repentista* poet

Monteleone, Jorge

Jorge Monteleone*
jorgejmonteleone@yahoo.com.ar
CONICET - Instituto de Literatura
Hispanoamericana / Universidad de Buenos Aires -
Universidad Nacional de Tres de Febrero, 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, e2017, 2023
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 30/03/23
Aprobación: 30/04/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965025/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0206637>



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

Resumen: La aparición de *Las tácticas de la ensoñación. Cómo trabaja un poeta* de Alfredo Veiravé (2021), en la edición dirigida por Claudia Rosa, reveló y confirmó la profunda autoconsciencia de la praxis poética de un artista que reflexionaba sobre su arte y sobre una vasta tradición latinoamericana a partir del conocimiento de su archivo. En este ensayo crítico unimos aspectos biográficos con algunos documentos del poeta para advertir, en sus procesos compositivos, algunos rasgos fundamentales. Entre ellos destacamos el humorismo que, si bien pertenece a la serie abierta por la antipoesía del chileno Nicanor Parra y tiene otros cultores en la poesía argentina, como modos de una “desacralización del lenguaje”, posee en la obra de Veiravé características propias que describimos aquí y que el poeta mismo llamó, no sin amable ironía, el “repentismo”.

Palabras clave: poesía, archivo, humor, “repentismo”.

Abstract: *Las tácticas de la ensoñación. Cómo trabaja un poeta* by Alfredo Veiravé (2021) –the edition directed by Claudia Rosa– revealed and confirmed the deep self-consciousness of the poetic praxis of an artist who reflected on his art and on a vast Latin American tradition from the knowledge of his archive. In this critical essay we link biographical aspects with some of the poet's documents in order to observe, into his compositional processes, some primary features. Among them we highlight the humor that, although it belongs to the series opened by the anti-poetry of the Chilean Nicanor Parra and, besides, has other worshippers in Argentine poetry, as modes of a “desacralization of language”, it also has in Veiravé's work its own characteristics that we describe here. They were called by the poet himself, not without gentle irony, the “*repentismo*”.

Keywords: poetry, archive, humor, “*repentismo*”.

NOTAS DE AUTOR

- * Jorge Monteleone es escritor, crítico literario y traductor. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Publicó alrededor de doscientos ensayos críticos, especializado en teoría del imaginario poético y poesía latinoamericana. Ejerce el periodismo cultural y la docencia universitaria. Publicó: *El relato de viaje* (1998), *Puentes/Pontes* (2003, antología de poesía argentina y brasileña, con Heloísa Buarque de Hollanda y Teresa Arijón), *El fantasma de un nombre* (poesía, imaginario, vida) (2016), *El centro de la tierra (lectura e infancia)* (2018), *La voz de Olga Orozco* (2021). En el bicentenario de la Argentina en 2010 realizó dos vastas antologías comentadas: *200 años de poesía argentina* y *La Argentina como narración*. Dirigió *Una literatura en aflición*, tomo XII de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2018), bajo la dirección general de Noé Jitrik. Editó y prologó, entre muchos otros volúmenes de poesía argentina y latinoamericana, varios textos de Walter Benjamin y la narrativa completa de Felisberto Hernández.

¿Qué es el archivo de un poeta? Puedo usar la metáfora que había usado Alfredo Veiravé y que era también un homenaje a Max Jacob: el archivo de un poeta es el conjunto de muestras de su *laboratorio central*. Hace muchos años me asomé a esas carpetas, a esos manuscritos, a esos papeles dispersos en el escritorio solitario de la casa de Resistencia en la que reinaba, corazón secreto, un filodendro. El propio poeta me mostraba esos documentos, que aún no eran tales en aquel tiempo como lo son ahora, sino esbozos, proyectos, inéditos, recortes, huellas del tiempo pasado que pudieran resurgir transformadas en el presente. Me leía esos textos que elegía a la luz de una lámpara, en la noche lúcida que postergaba el sueño –la noche del insomnio que era la misma hora de la epifanía de sus poemas. Fue en aquel inesperado año de 1991. Porque un día de ese año el poeta se retiró para siempre de la sombra que lanzaba su cuerpo al sol y dejó de improvisar las muestras de ese laboratorio libradas a la contingencia, para que un día alcanzara un orden y un propósito ante quienes amorosamente lo hallaron y ordenaron al buscar su lógica poética.

Pero el archivo formaba parte de ese “laboratorio” que es la manifestación material de la conciencia del poeta, como un espacio en el cual se desencadenan reacciones físicas y químicas inesperadas. Así escribe en el poema “Laboratorio central”, del libro homónimo publicado en 1991:

*(...) como frente al poema que empieza a hablarme
después de una mala noche,
como el mudo a quien le han devuelto la palabra
y seguramente trataré de explicarle que nuestra cabeza es
también un laboratorio central donde se produce una reacción
en cadena de fenómenos eléctricos y fenómenos*

*químicos
que algunos alimentan con alucinógenos con alcoholes
(yo más modesto recurro al fatal cigarrillo de la vida)
con levitaciones de una sola vuelta
por el inconsciente estructurado como un lenguaje,
y que es allí en esa pequeña zona donde se producen
todas las
tormentas y fiestas del texto,
esta memoria que sueña con las palabras
del insomnio, pero seguramente él huirá
entre los árboles hacia su nave madre,
dejándome otra vez solitario sobre estos papeles (Veiravé, 2002, p. 367)*

En “estos papeles” que integran el archivo podemos hacer el camino inverso a la llegada del poema, la línea en la que reconstruimos la reacción en cadena, los estados en los cuales el texto alcanzó su forma, la memoria de lo dado y, al fin, esa latencia que preparaba el insomnio. El archivo del poeta es la apertura de su laboratorio central –un laboratorio que el poeta mismo construyó y dilató y cuidó– y como tal es también un ejercicio poético. Dicho ejercicio es una *praxis*, la manifestación del poeta y su trabajo –como lo llamaba Hugo Gola (2000)–, porque el poeta, en tanto *poietés*, como lo explica la etimología del vocablo griego *poiein* (hacer), es un *hacedor*. Me interesa subrayar esta palabra, la poesía como hacer, como *praxis*, como trabajo, antes que como creación. “Cómo trabaja un poeta” es el subtítulo de *Las tácticas de la ensoñación*, el volumen dirigido por Claudia Rosa que recopila documentos del archivo de Alfredo Veiravé (2021). Esa “ensoñación” –concepto que proviene de un filósofo muy leído por el poeta, Gaston Bachelard, la *rêverie* (v. Bachelard, 1982)– se articula como imagen hablada y como inscripción material en el poema y, en consecuencia, corresponde a una facultad –la del imaginario– y a una *praxis* –la del poema. “Táctica” es procedimiento, método, reglas, articulaciones: si la ensoñación tiene tácticas entonces se realiza, se constituye, se dispone en el poema. El poema sería, entonces, el resultado de la ensoñación que viene a inaugurar una forma y esa forma

se constituye como un hacer, una praxis, la tarea del *poietés*, hacedor que es, en suma, el que hace el trabajo poético. Cesare Pavese lo llamaba *mestiere*, oficio: “*Il mestiere di poeta*” era el título del breve ensayo referido a sus poemas de *Lavorare stanca. Trabajar cansa* (Pavese, 1980, p. 13-25). Y en eso radica el sentido mismo de ese archivo tal como lo imaginó, antes de reconstruirlo y curarlo, Claudia Rosa (a quien también recordamos y homenajeamos aquí) y su equipo de investigadoras (y que nos lo explican además, con sus textos, Daniela Godoy y Rosa Irene Salas): cómo trabaja un poeta en su laboratorio central. Y también cómo *ha trabajado* en sus días de poeta sobre la tierra, tal como lo revela la entrevista de Alejandra Mabel Liñan a esta incesante albacea, otra lámpara encendida sobre los libros y los documentos del archivo y de cuya amorosa memoria soy testigo, pues hace muchos años reconstruye la obra entera de Alfredo: María Pía Rizzotti de Veiravé.

Este archivo constituye entonces, como si sus materiales conformaran de pronto en su fragmentación la unidad de un perfil de poeta, una silueta que podemos vislumbrar: por ejemplo, la del poeta de provincias que, sin embargo, descubre que la provincia no es un espacio recoleto y aislado sino el umbral a una zona más amplia que corresponde a un imaginario latinoamericano. Alfredo Veiravé era un latinoamericanista y a la vez un poeta y además un poeta-crítico. Un artista que había asimilado los rasgos inventivos de la modernidad y que, a pesar de su extraordinaria originalidad, luchó con empecinamiento y lucidez respecto de los cánones consagratorios de la capital de la Argentina que justamente en su centralismo cerraba esa misma perspectiva. Claudia Rosa llamó a su poesía “‘alterna’, tanto por su corrimiento de los ejes establecidos, como por su condición cambiante y nómada” (Veiravé, 2021, p. 242). Aquel centralismo redujo muy a menudo al aislamiento a aquella poética política que era vasta y diversa porque miraba hacia otra parte; que era interior pero no provinciana, sino adentrada, interiorizada, íntimamente enlazada con la diversidad cultural de Latinoamérica. Un libro de poemas como *Historia natural*, de 1980 (Veiravé, 2002, p. 149-225), es el reverso vívido de esa postura, que el archivo incluido en *Las tácticas de la ensoñación* permite confirmar y ampliar. Este perfil revela –con las entrevistas, apuntes y reflexiones– que Alfredo Veiravé no era sólo un latinoamericanista, sino a la vez un pensador y un crítico de la praxis poética –la crítica de poesía, coincidíamos en aquellas conversaciones de Resistencia por las noches, es poesía por otros medios– y en ese sentido esos textos constituyen un arte poética que no sólo permite constituir la propia, con un profundo autoconocimiento, sino también revisar el canon mismo de la poesía latinoamericana del siglo XX: Veiravé fue acaso el primero que descubrió que la figura de Juan L. Ortiz está en el centro del canon de la poesía argentina cuando esta dimensión era prácticamente subvalorada. Y ese acto, que a la vez también creaba una tradición alterna, proviene de aquella misma zona del poeta de provincias, entrerriano-chaqueño, que se constituye como imaginario en torno de las regiones, menos como geografía que como imagen fenomenológica, aquello que Juan José Saer llamaba “la zona” (1976, p. 131-134). Pero ese perfil es también la silueta que constata la máquina del mundo con un lenguaje hecho de eso que Veiravé llamaba *transparencias*:

he perfeccionado, para mí, ese lenguaje hecho de ‘transparencias’: he puesto debajo un libro de Jolis, la *Historia del Gran Chaco*, por ejemplo, y arriba, una hoja transparente, en la cual he dibujado imágenes de la sociedad contemporánea; he recurrido y denunciado mis propios ‘plagios’; he recogido también de grabaciones, lengua no culta; he acarreado materias no poéticas; he jugado a la tarea de prestidigitador y he sonreído con mis lectores; (...); he tratado de llegar a unir con las asociaciones interminables el microcosmos y el cosmos. (Veiravé, 2021, p. 219)

Este carácter, a la vez abierto y dinámico, en el que se fragmentan y superponen planos, en el que se procesan y fagocitan en el azar de movimientos errátiles numerosos y variados los referentes de diversos contextos culturales, todo eso forma parte de la impronta imaginaria del trabajo poético de Alfredo Veiravé: el poema como zona de refracciones culturales. Así funciona ese laboratorio central: incorpora lo inmediato, tanto si es extraordinario como si es común, a un orden inclusivo, creciente, que es atravesado por la mutación y el movimiento.

En esto consiste la ensoñación dinámica en la poesía de Veiravé: un orden móvil, imaginario, que atraviesa todas las dimensiones culturales de lo humano como manifestaciones vitales, pero vistas al sesgo: no sin ironía, no sin una indecisa inocencia, no sin *humor*. Quiero detenerme en este aspecto porque, entre las ricas

afirmaciones y documentos de este archivo, encuentro una declaración explícita acerca de una cuestión del imaginario poético de Veiravé que, acaso por evidente, estaba a la vista pero no demasiado destacada. En el texto antes citado el poeta afirmaba, como parte de su composición poética, una actitud y un acto: “he sonreído con mis lectores”. En una entrevista de 1982 declaró con énfasis que el humor forma parte de su poética:

El humor es una forma de respuesta equívoca pero certeramente dirigida a desacralizar. Más profundamente diría, recordando a Cocteau, que ‘lo serio’ es algo así como la antesala de la muerte. En el humor hay una leve ironía subterránea que, en el fondo, contrasta la vitalidad que es libre, con la solemnidad, que está sujeta y maniatada prejuiciosamente. Es el humor, creo, una crítica velada. Confieso que en mí aparece naturalmente como una fuerza imaginativa que confía en un lector cómplice que no tenga miedos demasiado visibles. (Veiravé, 2021, p. 61)

EL HUMOR DE ALFREDO

Hay algo más en ese perfil que tal vez requiera de otra memoria, radicada menos en el texto que en el testimonio personal, en el recuerdo mismo de una presencia. No puedo dejar de oír, como una huella imaginaria que se halla en alguna parte, la risa franca de Alfredo Veiravé. Trato de no mitificar ni mixtificar: su risa era algo completamente único y fue una de las cosas que me sorprendió cuando lo conocí. No sólo festejaba con gracia toda ocurrencia, que repetía como una letanía luego a cualquier otro para volver a festejarla. También veía las cosas del mundo con humor zumbón, como retenido en una picardía de la pertenencia donde el hábito de lo real revelaba un mecanismo esencialmente absurdo, con esa especie de amabilidad burlona del paisano, del hombre de provincia. Alfredo me contó, en aquellos días en que me alojé en su casa, que Juanele tenía ese carácter y, acaso más agudamente, Carlos Mastronardi, cuyas invectivas eran terribles. “Tenía una extrema habilidad para hacer pasar por elogio lo que era una escandalosa tomadura de pelo”, me decía y le regocijaba descubrirlo. De Juanele me contó la historia del “reloj hidráulico”. Cierta noche Juanele le dijo a Alfredo que él no necesitaba jamás un reloj mecánico para levantarse de la cama como el común de los mortales, ya que había inventado el misterioso reloj hidráulico. Conocida era la afición de Juanele por el mate, de buen efecto diurético. El reloj hidráulico de Juanele era muy sencillo: llamaba así al termo con el que cebaba en horas nocturnas. Aseguraba que, después de cuidadosos ensayos, había descubierto que si tomaba medio termo de mate, las ganas de ir al baño a mear lo despertarían, digamos, a las cuatro de la mañana. Si tomaba un cuarto de termo, el despertar, menos urgente, sería más tarde. Si tomaba un termo entero, la vejiga lanzaría su imperioso aviso mucho antes de la alta noche. Con una precisa cantidad de agua cebada, el reloj hidráulico de Juanele era infalible. Alfredo no paraba de reír cuando me lo contó: así se despertaba el gran poeta acuático en el aura del sauce.

No sé muy bien cómo transmitirlo sin que se piense en un efecto literario, pero a veces la metáfora puede más que la mera declaración. Alfredo Veiravé tenía esa mirada que tienen algunas caras de Picasso: parecía ver las cosas de frente y, al mismo tiempo, de costado. Lo sorprendente es que ambas miradas eran simultáneas. Era como si cada ojo percibiera ambos planos y al advertir su incongruencia soltara la carcajada. No pocas veces miraba así a través de lo que le decía su nieta Paloma, cuyas frases y observaciones recordaba puntillosamente y afirmaba que eran verdaderas epifanías poéticas. No quiero decir que Alfredo era así todo el tiempo, pero ese rasgo era del todo personal.

Mucho tiempo después, cuando ya conocía toda la obra poética de Alfredo y había escrito sobre ella, advertí algo que es evidente pero que, como la carta robada de Poe, no había percibido con claridad a pesar de que se hallaba frente a los ojos lo que anticipé: la poesía de Alfredo Veiravé es, en muchos pasajes y especialmente de su última etapa, humorística y que su vínculo discursivo con la comicidad es un aspecto intrínseco a su estética. En la presentación de la *Obra poética* en el Fondo Nacional de las Artes en el 2002, presencié algo que, a pesar de su naturalidad, era raro. El poeta Luis Tedesco leyó en voz alta un poema de Alfredo Veiravé y quienes asistieron terminaron riendo a carcajadas, como si fuera un paso de comedia. Lo raro es que en la tradición de

la poesía argentina un hecho como ese es, por lo menos, extravagante. ¿Cuántos recitales de poesía podrían recordarse en los cuales la gente se ría francamente? Sólo en las últimas generaciones de poetas una escena así es posible, no sólo porque la oralización pública de la poesía se transformó en un hábito (con efectos en el discurso poético que todavía están por estudiarse en profundidad), sino también se autoriza con holgura el gesto humorístico. Creo, sin embargo, que ese gesto no es del mismo tipo, ya que prevalece una cierta crispación, una cierta ferocidad: la figura más habitual es el sarcasmo, es decir una ironía mordaz, una burla hacia un exasperante estado de las cosas. Cuando presencié la risa ante el poema de Veiravé noté por qué razón ese rasgo me había pasado desapercibido: porque lo aceptaba con naturalidad, es decir, como naturaleza, no como hecho discursivo. Quiero decir, atribuía el humor de la poesía de Alfredo a la figura misma de Alfredo, leía los poemas con su voz en su gesto de amable causticidad. La pose física de Alfredo, su actitud misma de cortesía riante, ese ademán vital que todos le conocíamos, parecía contaminar el poema con su encanto y crear un efecto de realidad donde el hecho lingüístico se volvía transparente, desaparecía como espesor del lenguaje. Aún no había explorado las declaraciones explícitas que el poeta había hecho y que el archivo dispensa en *Las tácticas de la ensoñación*. Cuando hablo de humor, sin embargo, no me refero a la explícita busca de la risa mediante una especie de gag lingüístico, como la gueguería de Gómez de la Serna, aunque esto haya sido practicado explícitamente por César Fernández Moreno en los que llamó “ambages” (1992). Haré una breve digresión hacia lo que entiendo por el humor en la poesía argentina, para fijar una especie de trama posible, una cierta tradición, no poblada en demasía.

El humor en la poesía argentina no es, por cierto, inexistente, aunque acaso es más inhabitual que en otras literaturas de Latinoamérica. Pensemos, sin ir más lejos, en la poesía chilena: en Huidobro, en Neruda, en Lihn, el humor está presente, pero en un poeta fundamental, fundacional, como Nicanor Parra es imposible pensarlo fuera de su poética. “Parra se ríe como condenado/ ¡Cuándo no se rieron los poetas!/ a lo menos declara que se ríe”, escribió el propio Parra en su poema “Algo por el estilo” (2011, II, p. 292). En la poesía argentina el humor aparece (para nombrar solo poetas nacidos entre fines del siglo XIX y la década del treinta), por ejemplo en Oliverio Girondo, donde la comicidad es cáustica como todo aquello que entra en las pupilas del sujeto en la ciudad para hacer estallar el cuerpo, disolviendo la mirada unificadora de la costumbre. Los cuerpos estallados por los objetos urbanos que licúan las pupilas serán, años después, los significados que se multiplican como una irisación en *En la masmédula* (1954). Existe en los *Ambages* de César Fernández Moreno (1992), como antes señalé, y también en la poética conversacional donde todo se vuelve antagonismo, excentricidad, tensión, y donde los sentidos cristalizados se modifican, como ya ocurre en el comienzo de “Argentino hasta la muerte”: “a Buenos Aires la fundaron dos veces,/ a mí me fundaron dieciséis” (1963, p. 9). Existe como programa estético en Leónidas Lamborghini, donde lo cómico y lo paródico conforman la verdadera piedra de toque del poema, el sitio donde se rompe lanzas con el Modelo heredado y se produce una inversión de todas las jerarquías. Cuando Lamborghini reescribe, reformula y recombina hace no sólo una redistribución del sentido, sino ejerce una verdadera irrisión textual que él acaba por llamar “distorsión” –“Asumir la distorsión/ asimilarla/ y devolverla multiplicadamente” (1975, p. 5). Existe en los textos ocultos de Alejandra Pizarnik, que ya hace tiempo han visto la luz, los *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), donde la comicidad desespera del idioma y se desliza hacia un astillamiento del significado, se vuelve corrosiva, obscena, paroxística, se vuelve el doble bizarro del sujeto vacío del poema confesional: “Aunque enturbada la enturbanada se masturbó. Torva caterva de mastinas pajeras, grutas agrietadas, culos pajareros ¿sabréis piafar con un pífano?” (p. 157). Existe en uno de los libros más felices de Susana Thénon, *Ova completa* (1987) (cuyo título es una variante culta en latín de la expresión: “con los huevos llenos”). Thénon se burla de las convenciones, la *doxa*, los lugares comunes de la lengua en la sociedad y a la vez denuncia, en las trampas que tiende el discurso punitivo, la represión política, el crimen y el silenciamiento en la Argentina que hacia 1986 renacía de la sangrienta dictadura cívico-militar de 1976-1983. Surge en la poesía de Osvaldo Lamborghini (2004), en la cual la lengua se somete a síncopas y cortes, se vuelve ingeniosa o sabia o cómica y luego parece “el cuento contado por un idiota”, asocia libremente, obra

por adición y saturación en el flujo espontáneo de las palabras, como una incesante habladería. El salvaje humor de Lamborghini constata su agudo conocimiento de la lengua y la institución literarias que convive con el insaciado deseo por destruirlas en el centro de su propia significación. Existe no solo en la poesía original de Esteban Peicovich sino también en el curioso arte de *bricoleur* de sus *Poemas plagiados* (2018), que consisten en descubrir y reproducir textos tomados de discursos no poéticos, orales o escritos, de muy diversa procedencia, de tal modo que puedan ser leídos poéticamente mediante el artificio de su disposición. Los lapsus del humor y el sarcasmo son el arsenal que dinamita con su anarquía la insistencia de las reglas y la costumbre y el orden, la creencia en la razonable compostura, los protocolos del poder y su orden furioso. Allí mismo, en la escena más banal de la vida común, el poeta *bricoleur* descubre el velo poético de la sátira.

En Gironde, en César Fernández Moreno, en los dos Lamborghini, en Pizarnik, en Thénon, en Peicovich el humor coincide con una pérdida de la gravedad que sin duda se vincula con la disolución de la figura trascendental del sujeto poético, de la autoridad de un sentido unitario, de los modos en los cuales se ejerce una mirada prismática sobre el mundo y se explotan los sentidos suplementarios del lenguaje cotidiano. Descubren, cada quien a su modo en el interior del verso, los mecanismos coercitivos del Nombre y del Sentido y combaten desde la lengua poética sus servilismos, las reglas y normas que conforman su sistema de restricciones, volviéndolo irrisorio. A eso llamaba Alfredo Veiravé “desacralización del lenguaje”.

Es posible unir la poesía de Veiravé a esta serie, a la cual debo agregar esa influencia a nivel continental, que él mismo había reconocido y estudiado: la de la antipoesía de Nicanor Parra. Cuando leemos otra de sus definiciones acerca del humor, Veiravé cita implícitamente al poeta chileno. Dice el poeta en un texto autorreflexivo escrito en 1975 sobre su propia obra, “La poesía, crítica y biografía”:

La desacralización del lenguaje se produce como consecuencia de un choque violento frente a las técnicas del mundo contemporáneo y a la seguridad de que *los poetas habían bajado del Olimpo* para instaurarse en los medios de comunicación masivos, en la ruptura del tiempo de la eternidad atrapado en una máquina fotográfica, en la transposición de esos desajustes cronológicos que son tan evidentes en América. (Veiravé, 2021, p. 216. El subrayado es mío)

Aquella alusión implícita a Parra se basa en el poema “Manifiesto” del poeta chileno, que data de 1963 y comienza: “Señoras y señores/ Esta es nuestra última palabra./ –Nuestra primera y última palabra–:/ Los poetas bajaron del Olimpo” (Parra, 2011, I, p. 143). Asimismo, en otro fragmento de ese escrito, Veiravé reconoce: “Creo que *Cien años de soledad*, [de García Márquez] y los *Antipoemas* de Parra (para citar sólo dos autores) me ayudaron a desatar totalmente mi escritura” (2021, p. 216).

REPENTISMO

En el humorismo de la poesía de Veiravé habría, sin embargo, una diferencia esencial que quiero vincular a esa misma autoconsciencia acerca del carácter humorístico de su obra, que redundaría en aquellos vocablos “choque”, “ruptura”, “desajuste”: el repentismo. Mientras en otros casos el sujeto imaginario tiende a ser minado, caricaturizado, exacerbado o incluso negado, en el caso de Veiravé la inflexión de la figura autoral, el espejismo personal en el poema, nunca desaparece. Es precisamente en el límite de lo confesional, en el aire del soliloquio repentino, en la representación de lo que podemos reconocer cercano, donde el humorismo irrumpe como una inmediata puesta entre paréntesis de la propia intimidad para disiparse hacia su apertura, como atacado por un chubasco a la intemperie. El humorismo del sujeto del poema de Veiravé no suele ser cáustico, sino *afectivo*. Es en una lógica de los afectos donde tiene lugar y desde donde ejerce su crítica de los lugares comunes del sentido y del lenguaje. Es por ello que podemos naturalizarlo, porque produce el elaborado efecto de una observación zumbona pero que tiene, a la vez, la velocidad y concentración implícitas del humor popular.¹

El artificio de Veiravé en su personalización del humor es realmente complejo, y el resultado final no es la afirmación de un sujeto unitario, sino una nueva pluralidad, una nueva dispersión. El “lirismo” en Veiravé no

se reduce a un yo unificado, sino caleidoscópico, donde cada verso entra en una dinámica de velocidad y de cambio. Y el humorismo es uno de los mecanismos repentinos, acaso el mecanismo *repentino* por excelencia en Veiravé, que produce este resultado. Por ello el poeta escribió en el poema “Escuela o movimiento al cual pertenece”, de *Radar en la tormenta*:

*Pertenezco a la escuela o movimiento denominado ‘Repentismo’,
inventado por mí que por supuesto en este instante
no soy Huidobro ni menos aquel francés ladrón de fuego,
sino argentinamente (simplemente) un poeta repentista:
una especie de ebrio momentáneo que después corrige sus (alcoholes). (2002, p. 237)*

Veiravé hace caso omiso de la tradición del repentismo que informa las manifestaciones culturales de este acto de la poesía oral en el arte de los improvisadores populares en diversas regiones de Hispanoamérica, pero retiene el gesto mismo del “arte de improvisar” como irrupción. Es lo repentino, como un efecto propio del humor –que siempre juega con el cambio y la velocidad– aquello que modifica la unidad del sujeto imaginario del poema, dislocándolo. Leamos un poema de *Radar en la tormenta* (aunque hay numerosos ejemplos de este tipo) en el cual esto se manifiesta. Se trata de un poema en el cual se alude a una enfermedad a la que Veiravé hacía referencia en el texto del archivo mencionado antes de mentar la desacralización del lenguaje: “Si bien no creo que el llamado ‘mal de Pott’ rija ningún género literario, esos ‘estados’ de mi poesía anterior respondían también a un gesto de vida vivida por un lado, y a las indispensables lecturas por otro” (p. 216):

*Historia clínica con datos verdaderos y prosaicos
No hagas poemas con problemas personales
Drummond de Andrade*

*Hace años me hicieron un personal injerto de tibia
en la columna (Mal de Pott), y luego me extrajeron un riñón
(órgano que no es fácil colocar en un poema)
hace poco
me pusieron un marlex en el cuerpo:
ya parezco el Vizconde Demediado de Calvino.
Por esa razón quizás, él resucita y ama más la vida
y en el sol del jardín rejuvenece y tranquilo
y feliz como el destino sereno de las plantas,
yo pienso a mis amigos, a la enferma Katherine, se llena
de energías vitales subterráneas y abro al azar
por ejemplo
las cartas de Hermann Hesse o los versos de Ortiz.
Y todo lo que saludablemente leo o invento o confundo
en el Chaco o en New York (perdonen los lectores
la experiencia) son discursos simulados
de la imagen / “Puesto que estos misterios nos rebasan
fijamos ser sus organizadores” (¿y por qué no agregar que la poesía
es una abreviada forma personal de la ansiedad?)*

*Yo bebo en consecuencia a grandes sorbos en la copa transparente
que me sirve la vida, en el rosado vino
(médico-científico) del amor natural (Veiravé, 2002, p. 236)*

Como se ve, el humor repentino ocurre a partir de la confesión personal –el injerto en la columna, la malla de Marlex y el riñón extirpado que mal se avienen con el poema. Esa figura se compara ya con el personaje de Calvino, y a la irrealidad física suma la irrealidad ficcional. Pero luego la confesión va derivando, abriéndose en esa dispersión de versos que se despliegan en la página (tan característica de la poesía de Veiravé) hacia su

verdadera forma habitual, que es una forma ansiosa y absorbente de escenas y discursos de los cuales se apropia y que van modificando la identidad inicial del sujeto que parecía confesar su intimidad. De ese modo, aquel cuerpo que repentinamente se transforma se vuelve, como el poema, una serie combinatoria, una especie de máquina de movimientos errátiles. Y acaba por conformar ese organismo textual de íconos, de grabados, de recuerdos, de códigos, de fotografías, de referencias, de citas, de historias que suelen ser los grandes poemas de Veiravé. De ese modo se produce una de las formas posibles de la identidad imaginaria en esta poesía y que es evidente, literal en el comienzo de este poema: el yo se desintegra como cuerpo para reintegrarse como máquina de vivir, mientras los significados pululan, errando en el texto con movimientos azarosos. El humorismo repentino es el efecto que en Veiravé produce este dinamismo de transformaciones.

Y sin embargo allí está la risa de nuevo. Acallada la teoría, silenciada la especulación, cerrada la argumentación, hay algo irreductible, algo que se resiste a la exégesis y que sin embargo está allí. Está de algún modo como huella, como vestigio en la articulación del poema mismo, en su música imprevista. Abro el libro una y otra vez y me olvido de todo esto, me olvido de que el poema es lo que resta cuando el cuerpo se ha ido, una sombra, una expiación, un cenotafio y entonces la risa *sigue allí*. Vuelvo al poema y la risa sigue allí, como un enigma vívido del que por fortuna no trataré de librarme, para seguir escuchándola, naturaleza misma del poema: la risa festiva y repentina de Alfredo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Moreno, C. (1963). *Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Fernández Moreno, C. (1992). *Ambages completos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Girondo, O. (1954). *En la masmédula*. Buenos Aires, Losada.
- Gola, H. (2000). Presentación. *El poeta y su trabajo*, 1, 3-4. <https://bit.ly/3AuaJdG>
- Lamborghini, L. (1975). *El riseñor*. Buenos Aires, Marano-Barramedi.
- Lamborghini, O. (2004). *Poemas 1969-1985*. Edición de César Aira. Buenos Aires, Sudamericana.
- Parra, N. (2011). *Obras completas & algo #*. Vol. I (1935-1972) y vol. II (1975-2006). Edición y notas por Niall Binns e Ignacio Echevarría, con la colaboración de Adán Méndez. Santiago de Chile, Galaxia Gutenberg.
- Pavese, C. (1980). *El oficio de vivir. El oficio de poeta*. Barcelona, Bruguera.
- Peicovich, E. (2018). *Poemas plagiados*. Edición de Salvador Gargiulo. Buenos Aires, Club Burton.
- Pizarnik, A. (1982). *Textos de sombra y últimos poemas*. Edición de Olga Orozco y Ana Becció. Buenos Aires, Sudamericana.
- Saer, J. J. (1976). *La mayor*. Barcelona, Planeta.
- Thénon, S. (1987). *Ova completa*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Veiravé, A. (2002). *Obra poética*, t. II. Edición de María Pía Rizzoti de Veiravé. Buenos Aires, Grupo Editorial Latinoamericano.
- Veiravé, A. (2021). *Las tácticas de la ensoñación. Cómo trabaja un poeta*. Edición de Claudia Rosa. Resistencia, EUDENE.

NOTAS

- 1 Veiravé no sólo estaba interesado en las rupturas de las vanguardias, sino en los hallazgos poéticos presentes en el azar de la vida cotidiana y en el acervo de la cultura popular. Un día me confesó su admiración y vivo interés por el humor antológico que recopilaba, tomado de distintas manifestaciones a lo largo del país en sus recitales, el gran humorista chaqueño Luis Landriscina.