POESÍA DE PENSAMIENTO:

Palabras e ideas

*por Osvaldo Picardo*

I

El tema de la charla fueron unos versos del poeta argentino Alberto Girri. Increíblemente hay personas en el mundo que pueden todavía hablar de poesía. Los versos que mi amiga recitó de memoria, eran del poema “La condición necesaria” que comienza diciendo

En la ilusión de que posees

un yo creador, indestructible,

justo y sin deformidad,

fortaleza

en el dominio de las evidencias...[[1]](#footnote-2)

Mi amiga, que es una joven profesora de literatura y también narradora, no podía creer totalmente que eso fuera un poema. Según ella, había una desmedida carga de pensamiento abstracto y una fuerte tendencia a la prosa. Le quise explicar que se trataba de eso mismo: Girri definió su poesía como una investigación de la realidad y su actitud intelectual antes que emotiva lo alineaba a otros grandes poetas modernos como T.S. Eliot o Wallace Stevens. No hubo caso. Tampoco le perdonaba a Girri el uso de un sustantivo como “calcañar”. Así interpretaba, al tiempo que condenaba: “Pero ¿cómo no usó la palabra talón? Quiso sonar bíblico y ahora parece un sermón de iglesia”.

Si bien no entraba en “la supersticiosa ética del lector” que señalara Borges como “la condición indigente de nuestras letras”, su crítica mostraba claramente un viejo dilema que supera el caso particular de la poesía de Girri. Es el dilema de creer que el análisis y el trabajo intelectual no concuerdan – ni deben concordar- con la realidad y los sentimientos que distinguen a la poesía y que la hacen reconocible para una época determinada. El rigor y cierta complejidad parecen comprometer una idea prefijada del género lírico.

Valéry se refería a esta preconcebida manera de entender a la poesía en oposición al pensamiento, en una conferencia que dio en la Universidad de Oxford en 1939, con el nombre de “Poesía y pensamiento abstracto”. Proponía, entre inquietantes planteos, un abordaje al lenguaje poético por el cual “el pensamiento es, en suma, el trabajo que hace vivir en nosotros lo que no existe”.

En aquella conferencia Valéry da testimonio directo de una muy citada anécdota entre dos grandes conocidos del poeta francés:

“El gran pintor Degas me ha referido a menudo esa frase de Mallarmé tan justa y tan simple. Degas en ocasiones hacía versos y ha dejado algunos deliciosos. Pero con frecuencia encontraba grandes dificultades en ese trabajo accesorio de su pintura... Dijo un día a Mallarmé: Su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas... Y Mallarmé le respondió: No es con ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen versos. Es con palabras”.

Valéry le da la razón a su maestro Mallarmé pero marca además una sutil e importantísima distinción: las ideas de las que habla Degas potencialmente eran palabras, y agrega:

“hay entonces otra cosa, una modificación, una transformación, brusca o no, espontánea o no, laboriosa o no, que se interpone necesariamente entre ese pensamiento productor de ideas, esa actividad y esa multiplicidad de preguntas y de resoluciones interiores; y luego esos discursos tan diferentes de los discursos ordinarios que son los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, si no es la necesidad que deben crear ellos mismos...”

Y concluye: “En suma, es un lenguaje dentro de un lenguaje”.

También, desde otro ángulo, Antonio Machado en 1931, en su “Poética”, había reflexionado sobre esta cuestión y, después de negar que pudiera existir una poesía netamente intelectual, concluía con una brillante parquedad admitiendo que “tampoco hay poesía sin ideas”.

En realidad, los antecedentes lejanos de esta oposición entre poesía y pensamiento, deberían buscarse en la “antigua querella” que refiere Platón en su República, pero sería una introducción innecesaria que, seguro, Google puede satisfacer con excesiva información. Por ahora, me interesa detenerme en este particular criterio por el que se separa no sólo la poesía del pensamiento, sino también la prosa del verso, lo profundo de lo superficial y así sucesivamente. Muchas veces, en el ámbito de la crítica y de los poetas, ese criterio, casi como un mandato secular, ha venido haciendo silenciosa o ruidosamente una división irreconciliable, como si unos supieran lo que otros ignoran, dueños de un secreto que convierte un texto en un poema y a un escritor en poeta.

Talleres, cátedras, premios y festivales de poesía han reemplazado ruidosamente la lectura sosegada y solitaria de ese género literario que, como ninguno otro, enfrenta al lector con su “ambigüedad ingénita”, como afirmaba Alfred E. Housman, que también se hacía una pregunta importante para cualquiera al que le interese escribir o hacer crítica literaria. El poeta inglés se preguntaba: “¿Seré capaz de reconocer la poesía si llego a encontrarme con ella?” No es una pregunta fácil ni tampoco tiene una respuesta, al menos que yo conozca. Pero creo que está en el fondo de la cuestión que nos ocupa .

Será conveniente por eso que intente ordenar algunas perspectivas sobre el asunto.

II

El ensayo de Santiago Sylvester titulado “Poesía de pensamiento” que apareció en el volumen “Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006”[[2]](#footnote-3), propone reflexionar acerca de una constante transversal que hasta entonces parecía velada debajo de etiquetas generacionales, con que neobarrocos y objetivistas hegemonizaron la visibilidad del reducido sistema.

El volumen a cargo de Jorge Fondebrider, poeta de reconocida trayectoria y director entonces de la editorial del Rojas, reunía las ponencias de las Jornadas sobre Poesía Argentina que se llevaron a cabo en el Centro Cultural Rojas de la UBA, en abril del 2006. Había entonces una preocupación por reconocer el problema de la “diversidad” de la escritura poética de aquellos treinta años, la variedad de modelos, discursos y prácticas que lejos de tomarse como una verdadera dificultad, parecía ser el carácter distintivo de la etapa dictadura-posdictadura.

Fondebrider aclara en el primer capítulo[[3]](#footnote-4), que “intentar una síntesis que contemple todas las alternativas es poco menos que imposible; por lo tanto, no queda otro remedio que centrar la atención en las líneas de mayor desarrollo y descendencia. Entonces, se dirá, y con razón, que ésa no es la poesía argentina. Corresponde añadir que, al menos, es una parte acaso sustantiva...”

Dejando a un lado las prevenciones que siempre atormentan al compilador y al antólogo, Jorge Fondebrider había generado un decisivo acto político y editorial, en un sentido público de legitimación y oportunidad. Sólo con ver el índice del volumen, el lector se puede dar cuenta de que se reunían fuera del ámbito específicamente universitario, opiniones de figuras influyentes, tanto académicas como extra académicas, ampliamente diversas en sus estéticas: Osvaldo Aguirre, Jorge Aulicino, Javier Aduriz, Alicia Genovese, Martín Prieto, D. G. Helder, Edgardo Dobry, Daniel Samoilovich, Daniel Freidemberg, Santiago Llach, Anahí Mallol, Tamara Kamenzain, Martín Gambarotta, Rodolfo Edwards, Emiliano Bustos, Ana Mazzoni y Damián Selci.

Pero el dispositivo historicista y las perspectivas consagradas por un mercado editorial restringido terminan convalidando, por aceptación explícita o implícita, la dialéctica entre grupos adversarios como objetivismo vs. neobarroco, interpretando la historia reciente como una sumatoria de representantes generacionales y una sucesión de ismos más o menos en conflicto[[4]](#footnote-5).

Es entre todas esas voces y en ese contexto donde el poeta salteño Sylvester ensaya una definición de la “poesía de pensamiento”. Afirma que constituye una “actitud” que se refleja en el lenguaje, en un intento de precisión o, mejor aún, en un tono y una manera de hacer sonar las palabras”. Además agrega que en su opinión “ésta es la línea poética más típicamente argentina, al menos en los últimos cien años”.

El poeta proponía de este modo un salto por encima del dispositivo generacional y de las perspectivas convencionales del mercado y la crítica. El ángulo transversal que intuye en su ensayo recorre las estéticas más variadas por encima de los mandatos de época y señala una tensión que no siempre se tiene en cuenta a la hora de leer estos textos. Actitud, manera o modalidad son algunas de las expresiones que usa para referirse a esta poesía y encuentra su fuente -simultánea a las vanguardias del siglo XX- en “el magisterio de Macedonio Fernández”. Para corroborarlo apela al “Poema de poesía del pensar” que Macedonio dedicara a Borges en ocasión de la publicación de “Luna de enfrente” de 1925[[5]](#footnote-6).

La dedicatoria cobra mayor significado, según Sylvester, si se entiende a Borges como continuador de esa “concepción de la poesía pensada, más que sentida, en la que la emotividad, aunque exista, no se precipita sobre el lector”.

Me interesa detenerme en algunas aclaraciones. La poesía macedoniana se desarrolla mientras se va pensando. Crea un artefacto por el cual suscita estados de perplejidad que ponen a prueba el “sólido sentimiento de certeza de realidad del ser”. Así el autor y el lector dudan de sus existencias. Un estado neutro, como lo define Monteleone[[6]](#footnote-7): “ni vida ni muerte, ni tú ni yo, ni ausencia ni presencia, ni momento ni lugar, ni uno ni otra sino entre dos términos”.

Esta neutralidad del sujeto así como cierta impersonalidad del texto parecen conformar la actitud mencionada por Sylvester, tanto como esa crítica macedoniana de la representación mimética que pretexta muchas veces la insuficiencia del lenguaje: la dificultad o imposibilidad de representarnos, y por eso mismo la necesidad de pensarnos.

Pero la insuficiencia del lenguaje casi siempre tiene carácter instrumental: La imperfección del poema lo acerca así, al guión para una obra futura o inexistente, algo que está por acontecer y que viene haciéndose, transportando de ese modo el lenguaje más allá de lo que puede decir o no.

Es más bien, el “lleno de ideas” de Degas antes que la acabada palabra de Mallarmé.

“Lo cierto -afirma Sylvester- es que acabó por trazar una línea fuerte, cuyo centro no está en el lirismo sino en el intento de conocer”. Y aclara: “ el conocimiento es consecuencia aleatoria” porque se trata de una búsqueda. “El pensamiento que está en la base de este tipo de poesía no es tanto de conclusión como de indagación”.

Hay también un uso particular del lenguaje que no lejos del filosófico y ensayístico, “escudriña sus posibilidades” así como sus propios límites. Este tipo de poesía demanda un lector avisado, formado antes que conformado, “el que exige que se escriba para quien procura conocimiento, tal vez alguna incomodidad”.

Para ejemplificar, menciona como “denominador común” de esa escritura a Alberto Girri, Roberto Juarroz, Raúl Gustavo Aguirre y Joaquín Giannuzzi. Y traza a modo de tentativa, dos derivaciones donde caben poetas con estilos diferentes como Horacio Castillo, Mario Trejo, Alfredo Veiravé, Rodolfo Godino, Jorge Andrés Paita, Federico Gorbea, Guillermo Boido, Santiago Kovadloff, Rafael Oteriño, Javier Aduriz y Jorge Aulicino. A esta selección suma una segunda dirección que “con cruces de otros aportes” incluye a Horacio Salas, Daniel Freidemberg, Luis Tedesco, Leopoldo Castilla, Juan Carlos Moisés, Mirta Rosemberg, Ernesto Aguirre, Osvaldo Picardo y Alberto Tasso.

Al mismo tiempo, no le pasa desapercibida cierta cercanía del objetivismo de fin de siglo, aunque la siente como un empobrecimiento de la tradición macedoniana, o mejor habría que hablar de una cosificación del sujeto macedoniano.

III

Hasta aquí la descripción y el resumen del ensayo aparecido en “Tres décadas de poesía argentina”. Ahora es necesario detenerse y reflexionar acerca de algunos puntos.

En primer lugar, la denominación que elige. Notemos que no dice “poesía del pensamiento” sino que utiliza la preposición sin artículo, de lo que se entiende no el resultado de una acción sino una condición de la poesía. Dicho de un modo más formal: el complemento es objetivo. Subraya de este modo, la cuestión de la indagación poética que no exige a diferencia de otras disciplinas racionalistas, una solución o una respuesta a sus planteos. Se trata del acto mismo de pensar que produce la escritura y a su vez, la lectura de este tipo de poemas cuya estética e ideología puede ser de la más variada y contradictoria.

Volviendo al ejemplo de Alberto Girri, él mismo reiteradas veces confirmó que su escritura respondía a “una intencionalidad bien clara, la contemplación del objeto poético como producto y como proceso”[[7]](#footnote-8). Ese proceso es también un pensarse contínuo. Enrique Pezzoni caracteriza esta actitud del poeta como una manera de “crear para crearse, proyectar fuera de sí para verse y ser visto”. La poesía manifiesta entonces las versiones sucesivas de su ser y por lo tanto no puede ser algo fijo e inmutable, sino un objeto inestable, un “acosador de lo inapresable”.

En una entrevista con Miguel Ángel Bustos, dice:

“Voy a ser concreto: mis poemas jamás han partido del pensamiento concebido como una idea sino de una intuición muy precisa que luego elaboro con mis propios elementos de conversión, algunos conocidos, la mayoría incógnitos”[[8]](#footnote-9)

Como vemos, la elaboración conciente es un factor decisivo, inevitable. Pero esa conciencia se alimenta de elementos contradictorios y paradójicos. Es una fusión de contrarios donde se combina la expresión buscadamente objetiva con un complejo compromiso emocional. No hay soluciones sino elementos “incógnitos”, “intuición muy precisa”, indagación poética.

Girri ejemplifica una de las tantas variedades de esa actitud o modalidad de la poesía de pensamiento, así como de una escritura en busca de la “precisión indefinida”.

Y éste es otro punto sobre el que me quiero detener y llamar la atención. El concepto de “actitud”, parece corresponder al difícil y lábil concepto de Johannes Pfeiffer, el de “Stimmung”, traducido por “temple” [[9]](#footnote-10). En su ya clásico libro “La Poesía” leemos:

“lo que la poesía quiere decirnos no lo captamos con la mirada fija en el tema y el motivo, sino entregándonos al modo de presentación henchida de temple de ánimo y de su atemperada significación” [[10]](#footnote-11)

El filósofo alemán hace pie en ideas de Kierkegaard y Heidegger y, aunque hoy en día, suene demasiado culto, existencialista y, a veces, conservador, detiene concretamente la mirada en ese movedizo umbral entre filosofía y poesía. Y me interesa por eso. Me hace ver cómo Pfeiffer ha entendido esa actitud o temple, que posibilita que “un modo de verdad se (haga) realidad en el encanto de la forma”.

Si bien el contenido puede aislarse de la expresión -sobre todo con textos en alto grado representativos o miméticos-, estos otros textos sólo existen gracias a ciertas operaciones sobre el lenguaje y cierto temple que:

“no tiene que ver con el humor en el sentido habitual de estar de buen o mal temple; no indica nada festivo ni tampoco sentimental, sino que quiere decir que el sujeto en su totalidad está templado, sintonizado sin que intervenga el capricho o la voluntad”.

Es la fusión de contenido y forma, el cómo de la participación en el lenguaje que no puede traducirse más que en su singularidad. De ahí que no pueda reducirse a mera representación ni tampoco a las operaciones complejas del simulacro. No sólo no será un estado de ánimo subjetivo, o una cáscara desechable atada a la urgencia comunicativa o persuasiva, sino un estado de pensamiento auténtico que se presenta a sí mismo en proceso, sin conclusión, incoativo e inestable.

Creo que Joaquín Giannuzzi, citado por Sylvester entre los denominadores comunes de esta actitud, puede ayudarme a entender ese temple o estado de pensamiento. Cuando leo “Basuras al amanecer”[[11]](#footnote-12), que ha sido uno de los poemas más citados por los poetas del noventa, lo primero que uno siente es esa mirada que es casi pensamiento:

“Esta madrugada, en la calle

dominado por una especie

de curiosidad sociológica

hurgué con un palo en el mundo surrealista

de algunos tachos de basura.

Comprobé que las cosas no mueren sino que son asesinadas.

Vi ultrajados papeles, cáscaras de fruta, vidrios

de color inédito, extraños y atormentados metales,

trapos, huesos, polvo, sustancias inexplicables

que rechazó la vida. Me llamó la atención

el torso de una muñeca con una mancha oscura,

una especie de muerte en un campo rosado.

Parece que la cultura consiste

en martirizar a fondo la materia y empujarla

a lo largo de un intestino implacable.

Hasta consuela pensar que ni el mismo excremento

puede ser obligado a abandonar el planeta”.

Esta poética prosaica y descriptiva se desplaza de inmediato hacia una especulación indefinida, si no fuera por la irónica imagen del “intestino implacable”. Estos versos relativizan las convenciones del género lírico, a favor de una hibridez dialéctica entre la prosa y el verso tradicional, con un personal tono seco y distante. Y es en ellos, donde lo autobiográfico de un sujeto, extrañado del mundo y de las cosas, se resiste a desaparecer del todo [[12]](#footnote-13).

Giannuzzi ha llamado a este proceder "*el camino directo de la expresión*", señalando no sólo la influencia periodística en su escritura, sino, principalmente, una perspectiva fenomenológica, en que la descripción debe instalarse en un nivel pre-teórico y contemplativo. Sin llegar a hacer de la lengua un instrumento para pensar racionalmente, deja materializar el inicio reiterativo del pensamiento. No pretende ni una respuesta ni una conclusión. El fenómeno queda aislado en la artesanía del poema, o para decirlo con las propias palabras de Giannuzzi, "un pensamiento ante la ventana abierta/ crece con firmeza"*.*

Resulta un modo de ser y también una disposición que imprime cierta tonalidad en la mirada frente a sí mismo y al mundo. De ahí que el sujeto logre cierta objetividad, un estar fuera de sí mismo. Pero ni la objetividad ni la lógica especulativa se convierten en la finalidad última.

IV

Pensar no es lo mismo que conocer o aprehender. El mismo acto de pensar es un acto de hospedaje de la lengua, un estar ahí, sereno y dispuesto. Y también saber que no existe hospedaje definitivo. Uno es siempre el pasajero de la lengua[[13]](#footnote-14).

A propósito de la diferencia conceptual entre pensar y conocer en poesía, es importante citar el valioso aporte de Marta Ferrari, “Vivir con las palabras”[[14]](#footnote-15), donde la autora se remonta a los ruidosos debates de la crítica española alrededor de los años 50 para aclarar que

“lo que hoy podemos entender por una poética del pensamiento es algo bastante diferente, diríamos que se trata de una síntesis superadora de esas dos acepciones, la de poesía como comunicación y la de poesía como conocimiento” (22).

Y más adelante agrega, coincidentemente con lo ya expuesto :

“Si bien puede compartir el común impulso inicial de la búsqueda se trata aquí de una busca casi nunca satisfecha, donde importa más el tanteo y la indagación que el hallazgo de las respuestas, una poesía que se acepta a sí misma como una forma más de la incerteza”.

Ferrari propone considerar esta poesía como “una constante lírica transhistórica” más que una escritura de época, así denominaciones aparentemente intercambiables como poesía meditativa, poesía metafísica y hasta poesía filosófica fueron aplicadas a poetas de distintos siglos y lugares desde los místicos, los barrocos españoles, pasando por los metafísicos ingleses, los alemanes Novalis, Rilke y Hölderlin, hasta Cernuda, Macedonio o Juarroz.

Según la autora “el denominador común parece ser esa íntima confluencia de la dimensión especulativa propia de la filosofía y la imaginación meditativa (la expresión es de Wordsworth) de la poesía a partir de un común trasfondo ético”. Unamuno en el ámbito hispanoamericano fue quizás el primero en teorizar hacia 1907 acerca de algo similar. Hay pocas referencias que asocien a Macedonio y Unamuno en estas cuestiones[[15]](#footnote-16), aunque sus semejanzas son realmente llamativas. Ferrari advierte en Unamuno y más tarde en Cernuda esta particular templanza del pensamiento que se dio a conocer bajo la denominación de “poesía meditativa”, como traducción de la palabra inglesa “musing” con la que se definía la poesía que cultivaron a principios del siglo XIX los poetas ingleses Wordsworth, Coleridge y Thomas Gray. Este término asocia con fuerza la memoria, la emoción y el pensamiento según el clásico lema de Wordsworth: “la poesía es una emoción recordada en tranquilidad”.

En ese sentido, vale retroceder a la dedicatoria de Macedonio a Borges. Hay en “Luna de enfrente” -libro que motiva la dedicatoria-, un poema que se llama “Casi Juicio Final”, tal vez olvidable si no fuera por estos versos:

“He trabado en fuertes palabras éste mi pensativo sentir,

que pudo haberse disipado en sólo ternura”

Este “pensativo sentir” parece oponerse a lo que generalmente se ha entendido de la poesía de Borges, pero debe leerse en el marco de referencia de la “poesía meditativa”. La resonancia unamuniana[[16]](#footnote-17) es notoria y está en consonancia con aquel “musing” de los ingleses. Pero este “pensativo sentir” borgeano descubre una faceta distinta a las que veníamos viendo, una faceta en la que se dibuja un estado preexistente al acto del poema. Borges busca la poesía en el pensamiento, en determinados pensamientos. Corroboramos un ejercicio de la refutación que siempre supone un diálogo con lo que antecede y un progresivo acercamiento a una verdad inalcanzable, imposible. La opción por la ficción antes que por la verdad constituye una de las condiciones para plantear contradicciones, paradojas y una permanente ambigüedad del propio sujeto. Produce así un deliberado estado de abandono a realidades que nos superan: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil”[[17]](#footnote-18). Este escepticismo le da una nueva dimensión al lenguaje poético. Leamos unos versos del poema “Mateo XXV, 30”, del libro El otro, el mismo (1964). Borges termina diciendo:

“En vano te hemos prodigado el océano,

En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;

Has gastado los años y te han gastado,

Y todavía no has escrito el poema”. (1953)

César Fernández Moreno[[18]](#footnote-19), advirtió en su sorprendente lectura de Borges, que “la nota final de su poesía es esa modestia, casi de pesimismo acerca de su propia obra”. Es cierto: un temple en que el sujeto se hace lejano y preexistente. El texto es capaz de la voz de Dios en el día del Juicio Universal: “una voz infinita/ dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras)”. Y hay algo más: una ironía metafísica que constituye, en realidad, el poema todavía no escrito.

Este tipo de poesía aparece como una constante transhistórica de un temple más meditativo que emocional. Encierra en sí misma una extraordinaria variedad de pensamiento poético y filosófico, estéticas diversas y hasta contrarias. Así es cómo la poesía como pensamiento y el pensamiento como poesía se abre en dos dominios paralelos que muchas veces se tocan, se mezclan y nos sorprenden.

Inseparable del lenguaje, una vez que se produce cambia absolutamente el lenguaje. Se vuelve como decía Valéry un lenguaje dentro del lenguaje. Una forma de pensar y una forma de decir.

V

Volvamos al principio. Sylvester habla de “un intento de precisión” en el lenguaje. La cuestión de la precisión en este caso específico creo entenderla como condición de un mecanismo orgánico que cada texto genera en su singularidad y que puede variar hasta en un mismo autor. No hay exactitud matemática ni una idea perfecta. La precisión corresponde a aproximaciones y ajustes. Ese mecanismo requiere la continua intensificación del lenguaje y a veces más que eso: un lenguaje propio.

No me refiero a una representación mimética del habla coloquial, o a una extrapolación terminológica, o al uso de un cronolecto. Lo voy a decir brutalmente: el problema no consiste en elegir entre la castiza “asentaderas” y su serie culo, pompis, ojete, tujes, hoyo, zanja u orto. Eso es una ingenuidad o una tremenda ignorancia llena de prejuicios. La palabra y su sonido deben funcionar ajustadas en la maquinaria orgánica del poema y poco importa el escándalo moral que se busque causar. Tampoco se limita a un pensamiento que se calibre por las habilidades de expresión que distinguen a su autor en una suerte de conceptismo bizantino. No se trata de anular el estilo ni de reducir la escritura a puro artificio barroco acercándose a un modelo generacional. No puede ser sino orgánicamente el singular lenguaje de ese particular texto, donde forma y fondo, significado y significante, son mecanismos ensamblados y aceitados con el fin de producir un determinado tipo de lectura reflexiva. En la mayoría de los otros casos se trata de diletantismo o estetización.

Cuando leo:

“Sigo aquí en el camino de otras veces, escarbo,

m' encaramo en las palabras, miro

cielos a ver si la palabra única

me resume todo lo a decir...”[[19]](#footnote-20)

esta “palabra única” de Jorge Leónidas Escudero resume una sutil elaboración de la escritura del habla minera de la zona cordillerana que es capaz de hospedar, cómoda y amistosamente, una reflexión sobre la existencia: “¿buscar la palabra única será/ instinto de muerte?”. Acá la normativa y la sintaxis han sido forzadas, no por una pretensión artificiosa de realismo lingüístico, sino por el temple con que el pensamiento busca manifiestarse. Es habla intensificada, autoconciente y trabajada. No estamos solamente ante una reflexión metapoética donde la palabra es el centro, sino que también estamos ante otra cosa: “el instinto de muerte”. La retórica burdamente instrumental deja lugar al pensamiento que no busca ninguna otra finalidad más que pensar.

Aquel peligro del diletantismo o de la estetización ya lo advertía Pfeiffer en su extraordinario trabajo. De ahí que lo aforístico, el slogan publicitario, el coloquialismo efectista, cierto desenfado rebelde o el esencialismo forzado del verso corto son apenas algunos de los infinitos papeles que juegan el diletantismo y la estetización en la poesía última. Muchas veces se cae en la búsqueda de la precisión con la estrategia de “hablar difícil” o de disfrazar lugares comunes. Esta impostura como las otras, se desbarata sólo con trasladar el verso a la prosa. En estos abundantísimos casos preexiste o se genera una teoría ad hoc del poeta y el poema, sin la cual el texto en sí mismo deja de ser un texto al que se pueda volver por un plus estético. Será en ese sentido una escritura parasitaria o simbiótica, siempre dependiente de los mandatos de época y del círculo endogámico en que se desarrolla.

Eagleton cuando corrige a los formalistas rusos[[20]](#footnote-21), enseña con gran claridad que “lo importante no es experimentar la palabra en vez del sentido, sino responder a los dos al mismo tiempo, o captar algún vínculo interno entre ellos.” El crítico inglés está coincidiendo en esto con Pfeiffer y desarrolla su apreciación del siguiente modo:

“Ser sensible más de lo usual al lenguaje no necesariamente implica que el lenguaje en cuestión esté especialmente *resaltado.* Un poema puede ser verbalmente inventivo sin llamar la atención escandalosamente sobre tal hecho. Los poemas se diferencian, por decirlo así, por el ratio que establecen entre significante y significado. Lo mismo hacen las escuelas de poesía, o las diferentes épocas culturales, o diferentes obras del mismo autor...”

La precisión, entonces, es efecto del lenguaje que si bien no es algo exacto ni científico, es una búsqueda por hacer corresponder proporcionalmente significado y significante. Y como vimos en el ejemplo anterior, no se trata de una lengua más o menos próxima al habla y a la realidad cotidiana, sino que su preocupación es si esa lengua es o no lo que se precisa para decir lo que dice.

Veamos otro ejemplo. Es un poema de Hebe Solves[[21]](#footnote-22) que está en su libro “Esteros” de 1997 y se llama “Anoticiada”:

Se apagaron las voces: queda el hueco

de la garganta en sus cuerdas,

el sentido no sentido.

En la madrugada maúllan los techos

y oscurece una fila de hormigas.

Ronronear, mientras el picabuey

guarda un pan en la bolsa y carga

el tiempo del día

en el pico.

¿El día?

Se anuncia tibio y enfría la soledad

corta el espejo del agua

con sombras de edificios y postes.

Algo arrastra la noche antes de irse.

El lector queda atrapado en un manojo de sensaciones, de pinceladas que apenas son visuales. Una mujer habla en voz baja, meditativa y ensimismada. Habla desde su condición de “anoticiada”. Pero ¿cuál ha sido la noticia? Sólo sabemos que es cosa de un hecho que antecede, sucedió algo la noche anterior. Varias partes del poema construyen un paisaje que no se queda quieto. Huye, va quedando atrás. Es la madrugada ,y el silencio -lo callado- se llena de sonidos, pero ninguno pertenece a las voces que se apagaron. Este contraste inicial es la piedra angular del poema.

“El sentido no sentido” provoca que los techos maúllen, o que el pájaro picabuey guarde un pan en una bolsa y cargue “el tiempo del día”. La lógica se ha transmutado después de la noticia y la noche no termina de irse: “Algo arrastra la noche antes de irse”.

Si Solves no hiciera esa pregunta después de la imagen del picabuey, difícilmente el poema se sostendría con esa fuerza ni hubiera producido el efecto reflexivo.

Eso es precisión.

VI

¿Por qué hablamos de poesía de pensamiento y no de lírica de pensamiento?

No está lejos de la respuesta el problema de la genericidad de la lírica.

La definición teórica del género ha sido tardía y el concepto de lo lírico fue una concepción romántica ligada esencialmente a una idea del sujeto poético como “yo lírico”[[22]](#footnote-23).

Su historia no es sino la historia de variaciones y excepciones que “nos muestra que un género no es sólo un género de clasificación retrospectivo (...) sino también una función textual” [[23]](#footnote-24). Como modelo de escritura, sus interpretaciones y recreaciones imponen que todo poema, en cualquier circunstancia o tiempo, ponga a prueba “la secreta combinación que lo funda”.

En la poesía de pensamiento y sobre todo si se toma como modelo la poética especulativa macedoniana, no es tan difícil entender una nueva formulación del género, sólo atendiendo a su prosaismo y su veta filosófica en contradicción con el subjetivismo y el verso medido del tradicional género lírico.

A los solos fines de ejemplificar, recordaré las diferencias entre lo que se ha dado en llamar lirismo y poesía a secas, que se tratara en “Polémicas de la poesía argentina”, publicado en la revista La Pecera[[24]](#footnote-25). Pablo Anadón[[25]](#footnote-26), había querido ver en algunos poetas entre los que, por cierto, debemos incluir su obra, un “lirismo atenuado” opuesto a “la tendencia antilírica” que, a su vez, identificaba principalmente con el objetivismo. Este lirismo atenuado se resistía “al desencanto” de la época y no constituía “necesariamente una negación del canto”. Y agrega que

“si los objetivistas niegan el yo, lo eluden sistemáticamente, los líricos actuales hacen de él un espacio donde todavía es posible la confidencia, el diálogo con los otros que están dentro y fuera de nosotros mismos. Mientras los primeros recurren únicamente al verso libre, los segundos (…) no desdeñan los recursos métricos...”[[26]](#footnote-27).

Estas contraposiciones impiden comprender cabalmente un libro tal como “Puntos luminosos” de Alfredo Veiravé o “El hombre de Luxemburgo” de Arnaldo Calveyra donde éste resume en una pregunta el problema mismo: “¿Deseaba la palabra sujetarse al rigor de un verso?”[[27]](#footnote-28).

El debate entre lirismo y antilirismo, que subyace en la elección de la palabra “poesía” en lugar de “lírica”, no solo vuelve una vez más a caer bajo las leyes del dispositivo historicista y editorial que señalábamos respecto de “Tres décadas de poesía argentina”, sino que también reabre un debate algo más interesante, que desde Jakobson hasta nuestros días sigue en discusión y que Eagleton resume en una frase: “la forma en poesía es algo bastante informal” [[28]](#footnote-29)

Por eso mismo el crítico británico aconseja “suprimir toda esa palabrería caprichosa y concentrarse en lo que realmente se puede comprobar”. Sabemos que lo que denominamos contenido es lo que un poema dice, mientras que la forma es cómo lo dice. Y se insiste en que estos dos aspectos son inseparables y en eso estamos todos de acuerdo, a veces hasta la exageración de creer, entre otras habilidades imaginativas, que se puede escuchar en el sonido sibilante de la “S” el suave deslizarse de la seda. El sonido se vuelve un eco del sentido. Y eso mismo suena muy bien, pero es absolutamente subjetivo.

W.B. Yeats preguntaba cómo podemos distinguir al bailarín del baile cuando éste está bailando. Eagleton nos explica la pertinencia de esta afirmación de Yeats “más para el baile moderno que para las distintas variedades de los antiguos bailes de salón”[[29]](#footnote-30). En uno existen reglas y movimientos aprendidos, en el otro “se improvisa sobre la marcha”.

Sin ánimo de pormenorizar detenidamente cuestiones teóricas, me interesa hacer ver que la correspondencia entre forma y contenido es sumamente imprecisa y en cada texto se pone a prueba. Me parece que la clave consiste en establecer esa ratio proporcional que hay entre forma y contenido, no sólo a nivel léxico sino primordialmente en el texto.

En la poesía de pensamiento esa ratio parece siempre calibrada hacia el contenido y la denotación, pero sin dejar de oscilar con el peso de juicios valorativos, asociaciones personales, símbolos y otros elementos heterogéneos que pueden provenir de escuelas y movimientos disímiles.

Hay una hibridez dialéctica provocada por una fuerte tensión entre la prosa y el verso, que en sí mismos construyen energías en sentidos contrarios: la prosa avanza mientras que el verso regresa; un lector de novelas por lo general, deja correr su lectura hacia el precipicio final, no se detiene a dialogar con ningún acompañante. Un lector de poesía cierra los ojos, dialoga con el texto y vuelve a hundirse en las palabras.

Es, en este tipo de poesía, como decía Girri, que “las virtudes de la prosa: verdad, desnudez, economía, eficacia”[[30]](#footnote-31) intervienen de manera decisiva hasta el punto de considerar que en un poema “no todos los versos son poesía”[[31]](#footnote-32).

Esa hibridez dialéctica deja oír con claridad otra música y otro ritmo: es el pensamiento.

VII

No se puede negar que existe todavía un parentesco poético-filosófico que se puede palpar en este tipo de poesía. Sobre todo si se la lee como un modo particular de verdad y una manera de estar en el mundo.

El poeta Raúl Gustavo Aguirre señalaba a propósito de Heráclito que no resulta fácil discernir entre lo poético y lo filosófico y se preguntaba si “no será, acaso, una señal de que (...) la poesía está volviendo a los orígenes, allí donde el lenguaje de la belleza, el de la verdad y el de lo sagrado son uno solo”[[32]](#footnote-33) Aguirre estaba comprometido con la poesía de una manera muy particular: un modo de ser en la poesía. Y esa actitud cohabitaba en casi todos los poetas de aquel tiempo y en la legendaria revista “Poesía Buenos Aires”. Las condiciones de su época no son las nuestras, pero aún así existe un denominador común que se resiste a las mutaciones y es esa tensión moral que subyace en un sujeto que no termina de ser impersonal y cuya conciencia incomoda o al menos, desacomoda. No hay lugar para la indiferencia o el cinismo. Y tal vez, el lugar de esta clase de poesía bajo la sombra, ese grado de invisibilidad al que lo destierran los dispositivos del mercado editorial y de la crítica literaria, no sean sino una de las características que debe a esa conciencia.

En cierto modo lo invisible así como lo visible pueden ser un problema moral antes que óptico. Quiero decir que toda esta constante transhistórica de poesía de pensamiento no deja de ser un ethos, un estado -en mayor o menor medida- de conciencia enfrentada al mundo y preocupada por valores humanos, sus propósitos y significados[[33]](#footnote-34).

Creo que el poema “Óptica I” de Irene Gruss que cito a continuación puede ayudar a explicarme y salir de este difícil trance en que me he metido. El poema tiene un significativo epígrafe de otra gran poeta argentina, Niní Bernardello, *No creer en lo visto.* Yes parte de un grupo de textos, en el libro “En el brillo de uno. En el vidrio de uno” del año 2000.

Dios mío que no existes, he creído

tanto en lo que he visto,

maravilla o

miseria,

he creído, de veras he creído

demasiado y

he visto demasiado y aún

no vi.[[34]](#footnote-35)

El poema es una imploración, un ruego, pero llega al lector como una contradicción performativa. Una ironía: se le ruega a quien no existe. Si nos fijamos bien, notaremos que el poema es un encadenamiento de negaciones. Formalmente podría estar escrito en prosa a no ser por el primer verso que es un endecasílabo. Pero si estuviera escrito en prosa, el lector perdería algo que brilla en cada corte de verso: una respiración dramática, un ritmo de encabalgamientos y el relieve de palabras como “aún”. Gruss ha tenido la difícil elección de cortar el verso, que es más o menos decir, dónde cortar el sentido. Por ejemplo, la frase “he creído” queda en el borde del primer verso. ¿Qué quiere decir? Si solamente fue forzado por la medida del endecasílabo, ¿por qué no se continuó con esa métrica? La autora crea un doble juego a partir de lo que hace formalmente. Un ruego es para pedir algo, pero ¿qué pide este ruego a quién no existe? Tanto se puede preguntar por lo que está intentando hacer, como por lo que está intentando decir. Leemos una disolución gradual y significativa del endecasílabo inicial, así como la disolución de la creencia en lo visto[[35]](#footnote-36). Pero también leemos una mirada que “aún” no ha tenido lugar.

No sabemos qué pensaba Gruss un momento antes de escribir este poema, pero sí lo que pensaba mientras lo hacía. Sabemos que lo visible se reduce a “maravilla o/ miseria”, pero no conocemos qué significan realmente “maravilla” y “miseria”. El lector no puede corroborar un efecto de realidad demostrable. El poema deja, entonces, una pequeña vacilación, un intersticio de luz: ver lo que “aún” es invisible. Y nadie -ni su autora- sabe definir qué cosa es o qué no es. Por eso el “aún” suena como un cruel e irónico reconocimiento a nuestra pobre visión de la realidad humana y divina.

El lenguaje de la poesía de pensamiento al igual que el de la filosofía se despliega sobre su propia sustantividad y desborda una peculiar autoconciencia verbal, pero no alcanza definiciones ni certezas. La poesía -se quiera o no- adquiere un compromiso de conciencia con un “modo” de belleza y de verdad; asume un enfoque cualitativo de la conducta y de los hechos que un autor, real o ficcionalmente, testifica. Por eso “el poema -vuelvo a citar a Girri- es, además de un objeto, una experiencia moral”.

Abiertas estas puertas de la escritura, se entra al universo de la hospitalidad donde las leyes del huésped y el anfitrión están más allá del logos, tal vez, donde el hombre comienza a ver lo que aún no vio.

1. Alberto Girri: “Antología Temática” (Selección y prólogo de E. Pezzoni) Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 72-73 [↑](#footnote-ref-2)
2. Santiago Sylvester: "Poesía de pensamiento", en J. Fondebrider (comp.), Tres décadas de poesía argentina 1976-2006, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2006: 65-73. [↑](#footnote-ref-3)
3. Santiago Sylvester: op cit, p. 7-43 [↑](#footnote-ref-4)
4. Ver Osvaldo Picardo: “Una lectura errónea: J.O.Giannuzzi” en La pecera, otoño 2004, Nro 7, Ed. martin , Mar del Plata, p. 7-10. Ver también Mariela Blanco: “Lecturas en pugna”, en “El ángel y la mosca”, Ed. Eudem, Mar del Plata, 2011, p. 101-107 [↑](#footnote-ref-5)
5. En la Argentina este poema dedicado a Borges recién se edita en 1966 en “Poemas. Relatos. Cuentos. Miscelánea” (ver Fernández, M., Obras completas, Tomo ID, Corregidor, Buenos Aires, 1974); allí el texto se encuentra junto a Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta y Poema al astro de luz memorial. El tránsito de aquellos años fue una maduración de indudable unidad conceptual y estilística, y esta trilogía parece corresponder a lo que habría de proyectarse como Poemática del pensar especulativo . [↑](#footnote-ref-6)
6. Jorge Monteleone: “Macedonio poeta recienvenido”, en Revista: Cuadernos LIRICO, Université Paris 8. Réseau interuniversitaire d'études des littératures contemporaines du Río de la Plata en France, Paris; 2013 p 100 - 100 [↑](#footnote-ref-7)
7. Alberto Girri: “Homenaje a W.C. Williams”. Buenos Aires , Sudamericana, 1981. [↑](#footnote-ref-8)
8. Citado en Muriel Slade Pascoe: “La poesía de Alberto Girri”, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1986, p. 273. [↑](#footnote-ref-9)
9. Johannes Pfeiffer: “La poesía”. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, Tercera reimpresión, México, 1951.Ver también José Ferrater Mora: “Diccionario de filosofía”, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, t. II, pp. 770-771. El temple de ánimo corresponde comúnmente a un estado afectivo o emotivo por el cual un individuo se siente de una forma determinada frente a sí mismo y frente al mundo. Para Heidegger, el temple de ánimo o tonalidad afectiva (Stimmung) es aquel estado anterior a lo fisiológico y a lo psicológico, en que la Existencia (Dasein) se encuentra “en determinado estado” en medio de las cosas, de tal manera que el temple imprime en todas las afecciones una cierta “tonalidad“. El temple de ánimo es el “modo de ser“ de la Existencia en que nos es revelado el ente (por ejemplo, en el aburrimiento profundo) o la nada misma (por ejemplo, la angustia). Por eso Heidegger habla de la existencia como temple, indicando que “lo que ontológicamente queremos indicar con el nombre temple, es ónticamente lo más conocido y cotidiano: el temple de ánimo (Sein und Zeit, 1927). Pero el examen de este temple es anterior a toda psicología de los temples de ánimo, pues antes de toda psicología debe examinarse el temple, según dicho autor, desde el punto de vista existencial y en su propia estructura. [↑](#footnote-ref-10)
10. Para algunos semióticos, confunde la poesía con la lírica, al resaltar los elementos formales y expresivos como características de la poesía. La poesía se valora por su tono y por su ademán, su originalidad y su grado de plasmación, entendida como lenguaje contrario a lo meramente hablado. [↑](#footnote-ref-11)
11. Joaquín O. Giannuzzi:“Señales de una causa personal” , en Obra poética, Buenos Aires, Emecé, 2000 [↑](#footnote-ref-12)
12. Ver Prólogo de Osvaldo Picardo, a Joaquín O. Giannuzzi. Antología Personal, Madrid, Visor, 2006. Páginas 7-15 [↑](#footnote-ref-13)
13. Ver Jorge Acevedo Guerra: “La razón poética. Una aproximación (María Zambrano y Heidegger)”, en [http://www.researchgate.net/publication/254482917\_La\_razn\_potica.\_Una\_aproximacinMara\_Zambranoy\_Heidegger](http://www.researchgate.net/publication/254482917_La_razn_potica._Una_aproximacin_(Mara_Zambrano_y_Heidegger)). María Zambrano elabora una lectura crítica de la tradición filosófica a partir de su postulado de la razón poética. María Zambrano considera a la filosofía y a la poesía como dos mitades del hombre, dos mitades en enfrentamiento constante. A partir del pensamiento de Heidegger, se esboza el ámbito desde el cual se podría entender la razón poética postulada y ejercida por María Zambrano. Para ello se distingue, en primer lugar, entre ratio y lógos. Luego, se ve el origen de lo poético en la poíesis (pro-ducir), y a la poíesis como alétheia (desocultar, desvelamiento, verdad). En tercer lugar, se vincula la razón poética con el pensar meditativo (besinnliches Denken) y la serenidad (Gelassenheit). La razón poética estaría en íntima unión con el logos –no con la ratio–, con el pensar meditativo –no con el pensamiento calculador–, con un tipo de poetizar originario que se diferencia de la poesía tal como es concebida habitualmente, y con la serenidad como un peculiar dejar ser (Seinlassen). [↑](#footnote-ref-14)
14. Marta B. Ferrari: “Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal”. EUDEM, Mar del Plata, 2010 [↑](#footnote-ref-15)
15. Ver Laszló Scholz: “El no existente caballero (Unamuno y Macedonio Fernández)”, en “Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana”, Universidad de Murcia, España, 2000, p.29 y s. [↑](#footnote-ref-16)
16. En “Credo poético” de 1907 dice: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;/ que tus cantos tengan nidos en la tierra,/ y que cuando en vuelo a los cielos suban/ tras las nubes no se pierdan./Peso necesitan, en las alas peso/la columna de humo se disipa entera,/algo que no es música es la poesía,/la pesada sólo queda.// Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido...” en “Obrero del pensamiento. Miguel de Unamuno: Antología”, estudio y selección de Marta B. Ferrari, Villa María, EDUVIM, 2014. [↑](#footnote-ref-17)
17. Jorge L. Borges: “Nueva refutación del tiempo”.En “Otras inquisiciones”, Obras Completas, Emecé, bs.As., 1974 [↑](#footnote-ref-18)
18. César Fernández Moreno, Esquema de Borges, Buenos Aires Editorial Perrot, 1957 [↑](#footnote-ref-19)
19. Jorge L. Escudero: “Poesías Completas”, En Danza, Buenos Aires, 2011. Este poema es La palabra única del libro Tras la llave de 2006, pág. 599. [↑](#footnote-ref-20)
20. Terry Eagleton: “Cómo leer un poema”, Akal, Madrid, 2010, página 62 [↑](#footnote-ref-21)
21. Hebe Solves: “Antología personal”, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2007, página 155. Reúne poemas escritos entre 1966 y 2006 [↑](#footnote-ref-22)
22. La primera proposición teórica se debe a S. Minturno (L’arte poética, 1564), en lugar de Aristóteles y su Poética. Gerard Genette en Introducción al architexto (1979) atribuye las primeras teorizaciones al s. XVIII y principalmente a los románticos del XIX. No es sino significativo que Friedrich Schiller eligiera el título “Lírica de pensamiento” para reúnir en un libro sus poemas filosóficos. La expresión de “poema filosófico” para referirse a “Los artistas” procede del mismo Schiller, con el propósito estético que lo animaba a conferir al Arte un lugar de privilegio frente a las Ciencias y de ver en la belleza el origen de todo conocimiento. [↑](#footnote-ref-23)
23. Ver Gustavo Guerrero: Teorías de la Lírica, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 [↑](#footnote-ref-24)
24. Osvaldo Picardo, “Polémicas de la poesía argentina” en La Pecera, Nro 4, Editorial Martin, Mar del Plata, 2003, pág. 72-85 [↑](#footnote-ref-25)
25. Pablo Anadón, “Señales de la nueva poesía argentina” Selección y prólogo de Pablo Anadón, Llibros del Pexe, Gijón, 2004 [↑](#footnote-ref-26)
26. Pablo Anadón, op. cit, p.16 y 17 [↑](#footnote-ref-27)
27. Arnaldo Calveyra, L`homme du Luxembourg (ed bilingüe) , Actes Sud, Arles, 1998 [↑](#footnote-ref-28)
28. T. Eagleton, op cit, p 127. [↑](#footnote-ref-29)
29. id. p. 81 [↑](#footnote-ref-30)
30. Alberto Girri, Diario de un libro, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 16 [↑](#footnote-ref-31)
31. id. p. 18 [↑](#footnote-ref-32)
32. Citado por el poeta Daniel Chirom en el prólogo de su edición de “La rosa del poeta y otros poemas y aforismos” de Raúl Gustavo Aguirre, Centro Editor de América Latina, Nro 42, Buenos Aires, 1988 [↑](#footnote-ref-33)
33. Uso el término con el significado que explica Eagleton: ““Los poemas son declaraciones morales, no porque emitan juicios severos según determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y de propósitos”. p.39 [↑](#footnote-ref-34)
34. Irene Gruss, “La mitad de la verdad, Obra poética reunida 1982/2007”, Bajo la luna, BsAs, 2008, p.269 [↑](#footnote-ref-35)
35. Resuena en estos versos de Gruss, un texto bíblico de gran importancia. Me refiero al Evangelio de San Juan 20, 19-31, donde el apóstol Tomás Dídimo pone a prueba la verdad de la resurrexión de Cristo. El pasaje dice así : “Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré». Ocho días después, estaban otra vez sus discípulos dentro y Tomás con ellos. Se presentó Jesús en medio estando las puertas cerradas, y dijo: «La paz con vosotros». Luego dice a Tomás: «Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo sino creyente». Tomás le contestó: «Señor mío y Dios mío». Dícele Jesús: «Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído». [↑](#footnote-ref-36)