

Marginal central: las escrituras de Carlos Germán Belli y Enrique Fierro

Por Alberto VILLANUEVA*

EN EL PRESENTE ARTÍCULO muestro rasgos de la poética de Carlos Germán Belli y de la de Enrique Fierro desde una reformulación de lo que el hábito dualista de la teoría del signo entiende por *poesía*, *poema* y *ritmo*. *Poética* es aquí definida como *teoría general de la actividad de escribir* o epistemología de la escritura, aunque el trabajo señale a menudo hacia el “afuera” del enunciado.¹ A lo anterior añado que la poesía o, antes que ella, el poema que se aproxima a la autenticidad es resultado de una interacción *continua* entre un cuerpo y un lenguaje dados, algo más evidente en Belli pero que también está presente en Fierro. Por medio del trabajo de ambos poetas afirmo que, en aras de la “modernidad”, no es necesario postular un rechazo del ritmo, la rima y la medida o la unidad estrófica que puedan exigir, porque esas operaciones son propias del poema desde la antigüedad, aunque no basten para definirlo;² asimismo la separación tradicional entre verso y prosa tampoco sirve a mi propósito. Después del laborioso ejemplo de los últimos dos siglos, a estas alturas de los estudios literarios basados en la observación de la práctica artística, no debería ser válida tal distinción entre verso y prosa, la cual es un resabio de un sistema binario, régimen de separaciones impuesto con particular fuerza durante el siglo XIX, cuando las disciplinas de estudio estaban en

* Profesor asociado de la University of Central Florida, Orlando, Estados Unidos; e-mail: <cvillanv@bellsouth.net>.

¹ Remito al “dispositivo” de Foucault, quien así define: “mejor dicho que la episteme, que es algo exclusivo del discurso, a diferencia suya el dispositivo es discursivo y no discursivo, siendo sus elementos mucho más heterogéneos”, “Le jeu de Michel Foucault”, en Michel Foucault, *Dit et écrits II (1976-1988)*, París, Quarto Gallimard, 2001, pp. 298-329, esp. p. 301. La traducción es mía. En este trabajo, toda versión de lengua francesa, inglesa e italiana me pertenece.

² Ya lo señalaba Aristóteles: “Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas *no por la imitación*, sino en común por el verso./En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle *poeta*, pero al otro naturalista más que *poeta*”, Valentín García Yebra, ed. y trad., *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos, 1974, 2010, p. 129. Aristóteles estimaba el estilo poético de Empédocles, véase n. del ed. en *ibid.* Las cursivas son mías.

desarrollo. El lenguaje literario activado por un creador y sus receptores es un *fluir* y por tanto su sentido sólo puede alcanzarse como continuo. El poema, entonces, puede ser la historia novelada tanto como la novela o la narración breve o “poema narrativo”. Ejemplo de ello es que en busca de los auspicios de Pushkin, al diseñar la carátula de su novela *Las almas muertas*, en 1842, Nikolái Gogol escribió como subtítulo la palabra *poema* —que en ruso designa al “poema narrativo”.³ La definición de *poesía* recogida en el *Diccionario de la Lengua Española* dice: “manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”.⁴ Aunque imprecisa en grado sumo, por lo menos tal definición no se circunscribe al *verso* como establecía la tradición;⁵ aquí conviene señalar que el poema hace a las palabras y no al revés.⁶ Siguiendo a Émile Benveniste, afirma Henri Meschonnic que el ritmo se entiende “como organización del movimiento de la palabra” y no como relación —binaria al fin— de “alteridad y semejanza”, en palabras de Octavio Paz, idénticas a las de Jacques Roubaud.⁷ El ritmo ya no es “una alternancia formal” (con base en las clásicas reglas de métrica y rima), sino una “organización del sujeto [...] tal que ella inventa indefinidamente a otros sujetos”.⁸

³ Richard Pevear, “Introduction”, en Nikolai Gogol, *Dead souls*, Richard Pevear y Larisa Volokhonsky, trads., Nueva York, Vintage Classics, 1996, pp. vii-xx, esp. p. viii. Aleksandr Pushkin había terminado hacia 1831 su *Eugen Onegin: una novela en verso*. Las declaraciones del autor de *Las almas muertas* pueden verse en su correspondencia publicada, Nikolai Gogol, “Letters”, en *Dead souls*, Susanne Fusso, ed., Bernard Guilbert Guerney, trad., New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 278-284.

⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 1630; y también en la DE: <<http://www.rae.es/rae.html>>.

⁵ En un extenso y combativo artículo de 1821, publicado póstumamente, Shelley indagaba el significado de la palabra *poesía* y decía que era necesario “determinar la distinción entre lenguaje con medida y sin ella, porque la popular división entre prosa y verso [era] inadmisibles en términos de una filosofía precisa”, Percy Bysshe Shelley, “A defence of poetry; or, remarks suggested by an essay entitled ‘The four ages of poetry’”, en Donald H. Reiman y Neil Fraistat, eds., *Shelley’s poetry and prose*, 2ª ed., Nueva York, Norton and Company, 2002, pp. 509-35, esp. p. 514.

⁶ “C’est le poème qui fait ce que font les mots, pas les mots qui font le poème”, Henri Meschonnic, *Vivre poème*, París, Bernard Dumerchez, 2006, p. 28.

⁷ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, París, Verdier, 2001, p. 141, específicamente en la p. 140 Meschonnic se refiere a Roubaud, perteneciente en aquel entonces al grupo ultraformalista Oulipo; para la referencia de Paz remitimos a Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, p. 192. La relación es significativa, cuando se sabe que ambos escribieron, junto a Charles Tomlinson y Edoardo Sanguineti, cada uno en su lengua, el poema *Renga*, París, Gallimard, NRF, 1971.

⁸ Henri Meschonnic, *Politique du rythme: politique du sujet*, París, Verdier, 1995, p. 9. La noción de *ritmo* se aparta del *consenso* tradicional basado, por ejemplo, en la

Desde luego que el ritmo excede el análisis poético porque remite también a un “afuera” de los discursos, en el sentido anotado.

I

CARLOS GERMÁN BELLI (Lima, 1927) integra con “plenos poderes” un siglo de excelencia y originalidad en la poesía de Perú; aludo a *Plenos poderes* de Pablo Neruda y a su poema final que termina con el endecasílabo “A plena luz camino por la sombra”, tan ajustado a dos realidades: la de la poesía y la de un país.⁹ Al contacto con los poemas de Belli lo primero que salta a la vista, al oído y al espíritu es un lenguaje en movimiento cargado de una historicidad que surge desde el fondo lírico del idioma, *sin ruptura* entre tradición y modernidad. Acorde-mos que “modernidad no es lo nuevo, no es la ruptura” o la invención dualista de “tradición de la ruptura”, que ha promovido Octavio Paz, como si romper con lo anterior, con el pasado, fuese para nosotros una actividad normal y cotidiana, y no un simple marco referencial e ideológico, ideado para el uso de críticos e historiadores de arte. Por ejemplo, los surrealistas “no rompieron con el pasado [sino que] eligieron su pasado” o el caso de los poetas de vanguardia Paul Éluard y Ezra Pound para quienes la literatura medieval siempre constituyó una investigación en curso. La modernidad, dice Henri Meschonnic, “es la abolición de la oposición entre lo antiguo y lo nuevo”.¹⁰ Las incursiones e inserciones en la poesía del Cancionero, Renacimiento y Barroco, sin excluir la picaresca, son permanentes en Belli desde su primer libro titulado *Poemas* (1958). En el siguiente ejemplo publicado en 1964, el

autoridad de los diccionarios que recoge a diversos autores a lo largo de los siglos (consenso no significa *verdad*, sería innumerable registrar lo que se ha tenido por tal y que luego resulta corroborado como falso). Así, los diccionarios más autorizados, digamos el de la Real Academia y el María Moliner, indican sucintamente su etimología, pero no perciben el contrasentido que sus definiciones coincidentes establecen, en cuanto a su asimilación a la música —se habla de “adaptación de las divisiones de que es susceptible un movimiento”, de “intervalos regulares de tiempo”, “sucesión de sonidos”, “cadencia, compás” (María Moliner), de “orden acompasado” o de “grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico” (*Diccionario de la Lengua Española*)—, y al “metro o verso” que, de paso, contradice la definición inmediatamente anterior, que lo extendía al “lenguaje prosaico” (*ibid.*). Las definiciones, que generalizan y son confusas, llevan en definitiva a una concepción del ritmo como noción técnica o *esquema* (*skéma*, “forma” fija, realizada, que obliga al discontinuo entre “forma o significante o expresión” y “contenido o significado o sentido”), contrario al [una manera particular de] *fluir* a que alude su indicación etimológica.

⁹ Pablo Neruda, *Plenos poderes*, Buenos Aires, Losada, 1977, pp. 88-89.

¹⁰ Henri Meschonnic, “Le mythe de la rupture”, en *Modernité modernité*, París, Verdier/Gallimard, 2005, pp. 67-76, esp. p. 76.

sujeto lingüístico del enunciado (el individuo) y el de la enunciación (sujeto gramatical) son los mismos y están muy próximos al sujeto psicológico (“Belli”), lo cual no significa identificación con el *sujeto del poema*:

“Amanuense”

Ya descuajaringándome, ya hipando
hasta las cachas de cansado ya,
inmensos montes todo el día alzando
de acá para acullá de bofes voy,
fuera cien mil palmos con mi lengua,
cayéndome a pedazos tal mis padres,
aunque en verdad yo por mi seso raso
y aun por lonjas y levas y mandones,
que a la zaga me van dejando estable,
ya a más hasta el gollete no poder,
al pie de mis hijuelas avergonzado,
cual un pobre amanuense del Perú.¹¹

El vocabulario empleado es de un humor desorbitado y serio, satírico, arcaico y contemporáneo en su vertiente popular, dispuesto a ir “detectando la ominosa condición humana en Hispanoamérica, que nos acerca inevitablemente a la picaresca”, como le decía Enrique Lihn a Pedro Lastra hacia fines de 1978 o principios de 1979.¹² En la sintaxis, junto a los excesos verbales se manifiesta el hipérbaton culto que lo aproxima al barroco y neutraliza el prosaísmo descriptivo. Y el despliegue final, que resulta amargo, pesimista y retobado, es similar al tono de los judíos españoles que registra el Cancionero. La mayoría de los versos son endecasílabos sueltos, con un verso decasílabo y dos dodecasílabos: encaja en la métrica italianizante, próxima a la prosa para los oídos de entonces, según Boscán.¹³ Las imágenes, si bien hiperbólicas, se acercan a las del habla cotidiana exagerada, la que se utiliza entre amigos y se subraya así la continuidad entre lenguaje hablado y escrito. Más aún, el poema belliano junta por afinidades elec-

¹¹ Carlos Germán Belli, *En el restante tiempo terrenal: antología personal*, Buenos Aires, Argonauta, 2004, p. 28. En adelante, las referencias a esta edición se harán en el texto indicando entre paréntesis el número de páginas.

¹² Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, 2ª ed., Santiago de Chile, Atelier, 1990, p. 121.

¹³ Véase “Introducción”, en Álvaro Alonso, *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 9-53, esp. p. 47.

tivas lo que la tradición más reciente insiste en separar dentro del marco conceptual de la discontinuidad, esto es, prosa y poesía, endilgándole *ritmo* sólo a esta última.¹⁴ Conviene aclarar que debido a la falta de rima y a una leve oscilación métrica, en este poema hay también indicios de incorporación de las novedades acarreadas por el verso libre, o sea, que se deja influir tanto por el concepto de *línea* como por el de *verso métrico*.¹⁵ “Amanuense” es intensamente *rítmico*, al punto de incrustar al individuo hablante, de marcar con su cuerpo la página. En este sentido,

el *ritmo* incluye ahora no sólo las alternancias mensurables de acentos, sino toda la prosodia, efectos de eco —consonánticos y vocálicos— así como la entonación para el habla. Retoma, en su relación empírica, lo corpóreo y lo social (*institucional*, en el sentido de Foucault) que la lingüística del enunciado y de la frase, y aún la del discurso, justamente aquí abandonan a lo extralingüístico. El ritmo del discurso, entonces, no depende única-

¹⁴ El ritmo, añadido siguiendo a Meschonnic, ya no es “una alternancia formal” (con base en las clásicas reglas métricas, rima etc.). Benveniste ha indagado acerca del sentido clásico de la palabra *ritmo* y la dilucida como “organización del movimiento”, opuesta a *esquema* (“configuración estable”), que es la definición hasta ahora prevaleciente, Émile Benveniste, “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, en *Problèmes de linguistique générale I*, París, Gallimard, 1966, pp. 327-335. Asimismo: “la regularidad y la irregularidad no son más que unas figuras [del discurso] entre otras, y no la polaridad organizadora de las figuras”, Henri Meschonnic y Gérard Dessons, *Traité du rythme: des vers et de proses*, París, Armand Colin, 2005, p. 74. El ritmo así precisado por Benveniste en su análisis filológico, conlleva una historicidad antropológica (y hace posible una lectura ilimitada y reverberante) que torna presente todo lo antes esbozado y, asimismo, reinventa un circuito de participación en y por el *acto* de escribir y oír/leer. Se genera una “subjetivación” o “invención de un discurso por un *sujeto*”, “y de un sujeto específico por su discurso”: éste es el “sujeto del poema” (que es distinto, más allá —o más acá, para evitar trascendencias— de los sujetos lingüísticos del enunciado y de la enunciación, del sujeto psicológico, filosófico etc.). “La subjetivación de un discurso supone la búsqueda de una semántica de lo continuo (rítmico, prosódico) extendida a toda la sistematicidad de un discurso” (*ibid.*, p. 236). De este modo, el *cuerpo* de un creador individual, *personalizado*, entra al lenguaje como un *continuo cuerpo-lenguaje* poniendo en evidencia el discontinuo de *signo* y *estilo* (que implica “forma” o la noción binaria forma/fondo): cesa la separación tradicional del signo entre lo escrito y lo hablado, y entre ellos y un cuerpo, una cultura, los afectos, el pensamiento, la política; cesa, en pocas palabras, la inconexión dominante y entra una historicidad radical. Por así decirlo, el sujeto resultante de esta acción recíproca *hace pensar* y se deslinda de la tradicional “emoción (difusa/confusa) poética”, Henri Meschonnic, “La force dans le langage”, en Jean-Louis Chiss y Gérard Dessons, eds., *La force du langage: rythme, discours, traduction. Autour de l’oeuvre d’Henri Meschonnic*, París, Honoré Champion, 2000, pp. 9-19.

¹⁵ Algunos ejemplos contemporáneos iniciales del trabajo de *línea* son *Un coup de dés* de Mallarmé; *Calligrammes* de Apollinaire; y *Altazor* de Huidobro. La *línea* se dispone según un principio gráfico/tipográfico, y puede contravenir mucho más que el verso las convenciones gramaticales y sintácticas, insiste mucho más en devenir “unidad rítmica”, véanse Meschonnic y Dessons, *Traité du rythme* [n. 14], p. 106.

mente de la fonética, depende de una teoría de conjunto del discurso [y más allá], esto es, depende más de una *antropología histórica del lenguaje* que de una lingüística.¹⁶

En concordancia con una modernidad entendida como continuidad entre las voces antiguas y nuevas, en la oralidad de “Amanuense” *el sujeto del poema* evidencia la relación del poeta con las circunstancias sobresalientes de su tiempo y sus rasgos biográficos, y arrastra un estado existencial general que puede apreciarse con claridad meridiana en tan sólo doce líneas, anclado en aliteraciones, paronomasias y repeticiones que subrayan el magro resultado de todo esfuerzo laboral en Perú. El poema empieza con todo el cuerpo (“descuajaringado”) al unísono (“hipando”) con el área operativa de los órganos de articulación del lenguaje, *ya* afectada la respiración, la voz: desde los “bofes” a la, en hipérbaton, “lengua de afuera”, pasando por “el gollete”. Se diría que el poema sale bajo presión literalmente a gesto (actividad extralingüística), hasta llegar, dice, “al pie de mis hijuelas avergonzado”. Organizado por el ritmo y actuante desde la primera hasta la última línea ése es un nivel mínimo de sentido al que puede arribarse.

El somero análisis del discurso de “Amanuense” antes propuesto, con las variantes del caso, se adecua bien a otros poemas porque la poética de Belli se constituye de variaciones que conforman, claro está, otros sentidos. Veamos, por ejemplo, la muy conocida “Sextina de los desiguales”, cuya primera estrofa dice:

Un asno soy ahora y miro a *yegua*,
bocado del caballo y no del *asno*,
y después rozo un pétalo de *rosa*,
con estas ramas cuando mudo en *olmo*,
en tanto que mi lumbre de gran *día*
el pubis ilumina de la *noche* (p. 43).

Sobre ese poema a la manera italiana Tomás Navarro Tomás ha dicho que “las seis palabras finales [van] combinadas en seis estrofas de seis maneras diferentes y repetidas de dos en dos en los versos de un terceto final”:

¹⁶ Meschonnic, *Modernité modernité* [n. 10], p. 75. Las cursivas son mías.

¡Ay! ni *olmo* a la medida de la *rosa*,
y aun menos *asno* de la esquivia *yegua*,
mas yo *día* ando siempre tras la *noche* (p. 44).¹⁷

Con respecto al poema anterior, esta “variación” se retuerce y se riza tornándose aún más barroca justamente en función de las “ausencias posibles” que constituyen el “hecho americano”. “Pero esa gran tradición romántica del siglo XIX, la del calabozo, la ausencia, la imagen y la muerte, logra crear el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles”, escribía el poeta cubano José Lezama Lima.¹⁸ Si bien lo corpóreo y la connotación social que acentúan la otredad en “Amanuense” siguen vigentes en la “Sextina de los desiguales”, en esta última el cuerpo resulta más bien marcado por la fuerza inaudita del deseo erótico que, desde la primera línea, evoluciona al mismo tiempo frontal y distanciado por la ironía, en las tres metamorfosis del protagonista masculino: asno, olmo y día.

Pero las metamorfosis no siempre desembocan en mera tensión, también ocurre un desenlace feliz: “el buen mudar”¹⁹ de olmo y rosa en varón y dama, como dice con elocuencia en “Del lecho botánico al lecho humano”, canción o *estancia* a la manera renacentista, que así concluye:

A la par velozmente en un instante
lejos dejan el reino original,
y ya no serán dos marchitas plantas,
pues por amor los pétalos y ramas
principian a ser brazos que se ciñen
por encima de mares y montañas,
y por primera vez
no son ni rosa ni olmo separados,
que al acercarse finalmente acá
se palpan, huelen y oyen
en el humano lecho conyugal,
y con pasmo se ven y saborean
en cuerpo y alma tal varón y dama (p. 66).

¹⁷ Las cursivas son mías para señalar las seis palabras “de dos en dos”, véase Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 210.

¹⁸ José Lezama Lima, *La expresión americana*, Irlemar Chiampí, ed., notas y comentario, México, FCE, 1993, p. 130.

¹⁹ Poema que da título a uno de sus libros, incluido en la antología.

Otra metamorfosis afortunada es la del “buen amor” como felicidad en el cuidado del poema, según escribe en estos últimos años en “A Petrarca en el séptimo centenario de su nacimiento”:

Y merced a vos cómo me he librado
de estar enteramente a la intemperie
en la página en blanco neblinosa,
pues felizmente desde lejos miro
ese reino libérrimo del verso
en donde a cada rato hay terremotos,
y en vez en las antípodas
cómo preservó mis endecasílabos
en cada estrofa vuestra hospitalaria,
y adonde osadamente
acarreo no sólo el buen amor,
sino también la oscuridad del miedo
por vivir acá e ir al más allá (pp. 134-135).

Ese poema constituye una charla sobre el fracaso gozoso, aquél “del hablante de humanas lenguas / por usarlas mal sin remedio”, como escribe en “El hablante con baja autoestima”, que “lo llevó a prisa de la mano / hasta los versos linajudos / e inmarcesibles de Occidente”. El poema es la entrada a una aventura específica del lenguaje:

Esas sextinas, villanelas
y baladas, en las que metido
enteramente se halla ahora
en sus hospitalarias estrofas
aquel que no podía hacer
ni deleznable memorándum
ni desalada gacetilla,
y aquí merced a ellas feliz
va y viene con rítmico paso
cantando al bolo alimenticio

que el poeta aclara y recalca, para que no quepa duda, en la estrofa siguiente:

Sí, al propio bolo alimenticio,
aunque de oculta traza fea,
cómo lo salmodia ferviente
entre tales versos selectos,
que todos son de escritura ardua,

y en cambio en su discurrir diario
lo englutido es cosa fácil
siempre mañana, tarde, noche
desde la bocaza entreabierta
a causa de la canina hambre (pp. 131-132).

En fin, una aventura *desde el poema*, cuya lucidez, ironía y sentido del humor —tanto hacia el poema mismo como a los demás— socava la solemnidad y le otorga la cualidad de *moderno* porque se atreve a ensalzar la fea “interioridad” corpórea del bolo alimenticio en la línea (muy atenuada por la *amistad* expresiva y solidaria, en su más amplio sentido político) de cierta virulencia del lenguaje directo de la poesía medieval, de la amarga picaresca o del formidable, áspero y resentido conceptismo de un Quevedo.

Lo que torna interesantes los poemas de Carlos Germán Belli —apenas delineado en el presente artículo— es su frenética incursión en las canteras de la tradición literaria para recuperar una modernidad que sigue confundida con la novedad, con el culto a lo nuevo, que es consumo rampante de bienes e ideas. En este sentido, creo que en los ejemplos aquí seleccionados (indicadores de una poética, de una teoría del lenguaje y, más allá, de un “dispositivo”), salta a la vista una praxis llevada a cabo con premeditación, alevosía y una constante *reinserción* de la lengua “hispanoamericana” en la “peninsular”, con fluidez, sin dualismo alguno, sin rupturas, abierta a una lectura con historicidad, volcada hacia cualquier presente.

II

ANALIZAR la escritura de Enrique Fierro (Montevideo, 1942) puede ser una empresa ardua, porque su variedad poética —en amplitud y profundidad— resiste los lugares comunes de la crítica. Además de su evidente brevedad, característica acertadamente subrayada una y otra vez, su relación con las vanguardias es evidente en las paronomasias, aliteraciones, humor y, en consecuencia, en el *libre juego* que su feliz combinación estimula en el lector. Para salir de la crítica de clichés no queda, por fortuna, otro remedio que prolongar en prosa lo que sus propios poemas hacen, esto es: mostrar y glosar.²⁰ Estas actitudes quizás podrían resumirse en el siguiente poema:

²⁰ Como escribía el poeta: “mostrar y desorden / demostrar y orden / visión de Nerval / mínimo poema / alas al minuto”, Enrique Fierro, *Reunir voces de*, Montevideo, Piñón Fijo, 2003, s.p.

De las lecturas fantasmales
a la escritura macedonia.

Campos de fuerza los preludios
a los metales secundarios.

Fidelidad a la pintura
de paisajes convencionales.

Y qué hacemos con la energía
que se refleja en el espejo
de lo que es sin haber sido.²¹

Glosa del poema que se deja ver glosar: partir “como corresponde” de ese impulso desde las sombras hasta el claroscuro, que es la lectura, y arribar a una suficiencia conquistadora —“macedonia” adjetiva— que entraña al mismo tiempo una comicidad fundamental: desembocar en una escritura que es... una ensalada. “Fidelidad a la pintura” porque —ya había anunciado en “Amarse en una tela”, primer poema de este libro—, es allí dónde “queda” la energía y adónde va la realidad que se pronuncia “de modo maquiavelo”.²² Con razón llamará justamente *Queda* a su siguiente libro. Me parece que este hilo conceptual se continúa porque la última línea “de lo que es sin haber sido” remite al “Ulysses” de Fernando Pessoa, lo que le otorga cierta calidad mítica.²³ Sin embargo, el poema en su fatalidad está cerrado, se ensimisma y, a la vez, se abre a otras obras, murmullos y pausas, dice por ejemplo: “restallante / jadea / el espacio / pausa / entre texto y texto / corremos / el riesgo / hermano”.²⁴ Indaga con agudeza *cargada de historicidad* entre los pliegues del lenguaje y socava nuestros hábitos de lectura, con un resultado vacilante, no exento de melancolía: así, el suyo es un

²¹ Enrique Fierro, “Y qué hacemos con la energía”, en *Mutaciones 2 (1983-1986)*, México, Sin Nombre, 2002, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ “Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por não ter vindo foi vindo / E nos criou”, Fernando Pessoa, *Mensagem: poemas esotéricos*, 2ª ed., José Augusto Seabra, coord., Madrid, ALLCA XX/FCE, 1996, p. 17. Las cursivas son mías.

²⁴ Enrique Fierro, “Confusión y tumulto (1974)”, en *Marcas y señales (1972-1977)*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1996, pp. 101-120, esp. p. 107. El pensar y un hablar que producen sistema, cuando escribe al principio del mismo poema, por ejemplo, con referencias a Hegel (y sus secuelas, inevitables en los sesenta y principios del setenta): “Su sentido se hace terrestre: / están / la suma de todo lo real / un mar de tierra / pruebas dialécticas / evidentes por sí mismas:// ¿de ojo divino / (principio activo) / allá / devino ser / aquí?”, *ibid.*, p. 103.

arte que no busca persuasión, que desprecia tanto la retórica como la adulación.²⁵ La inmediatez que le otorga lo coloquial es de la mayor insistencia en cuanto a dicha apertura, que se torna profunda por la sa(v)bia e irónica manipulación de los espacios en blanco de la página y las figuras reticentes o cortes referenciales, y paronomasias, presentes desde sus primeros trabajos.²⁶ Como ejemplo veamos el siguiente poema:

La entonces música
vigilia abierta
contra la oscuridad
supo. No sabe
más. Por eso rasga,
firme, la palabra
hoy. Pero qué pronto
muere.²⁷

Mutación que es movilidad que es *trabajo* y *cambio* para “[restablecer] la muda música del poema”.²⁸ Y es también, en el mundo del teatro, “cambio de escenario”, alusión familiar a José J. Podestá —apellido materno del poeta: Enrique H. Fierro Podestá—, actor y coautor del *Juan Moreira*, con señas de una cultura popular circense y violenta, indócil, fundadora en 1886 de “la institución del teatro nacional y popular en Argentina”.²⁹ Mutación porque, como se sabe: “Duda trabaja hasta las once / de la noche desde la mañana / en cambio Certeza no trabaja”.³⁰ Esto es, por un lado, fidelidad a una de las más sostenidas peticiones de las vanguardias —como ya he dicho—, y por el otro, estar en sintonía con un poeta como Alberto Girri, quien poco antes, en 1960, había enunciado *la condición necesaria*:

²⁵ Podría referirse también al “decir franco” (*parrhêsia*) que indaga Michel Foucault en la época clásica.

²⁶ Véase Enrique Fierro, *La savia duda (1980-1984)*, Montevideo, Vintén, 1996.

²⁷ Enrique Fierro, *Mutaciones 1: 1963-1966*, Montevideo, Siete Poetas Hispano-americanos, 1974, p. 62.

²⁸ Enrique Fierro, *Trabajo y cambio (1968-1971)*, Montevideo, Géminis, 1977, p. 16.

²⁹ Josefina Ludmer, “Los Moreira”, en *El cuerpo del delito: un manual*, Buenos Aires, Libros Perfil, 1999, pp. 225-300, esp. p. 230. Véase este capítulo para un análisis de las repercusiones de *Juan Moreira*, figura poco conocida fuera del ámbito rioplatense.

³⁰ Fierro, *La savia duda* [n. 26], p. 17.

“Mutación”

De la madurez
que la piadosa noche
concede
pasamos a la ligereza;

del fervor
y gozo del silencio,
a la sequedad
del sol alto.

Y lo que en tinieblas
fue petición a Nuestra Señora
cae
en el remolino del tiempo,
allí
donde siempre se usa mal
lo que se quiere recibir.³¹

Es cierto que aquí el *cambio* parecería ser un fruto perverso de una contemporaneidad en espiral que la presencia religiosa incesante anula. Indico, más bien la capacidad reflexiva como resultado de una sintaxis *mutante*, pero con la particularidad de que ya no se apoyará ni en los usos expresivos ni, mucho menos, en las figuras poéticas propias de la tradición. Una praxis análoga a la de ciertas artes plásticas en las que el lenguaje visual, en las décadas del furor abstracto, no abandonaría del todo la figuración. Véase si no la posible respuesta de Enrique Fierro:

Conservada
con el alto propósito
que si no fuera
por el hecho
de su inconsecuencia
sería solamente “bella literatura”,
es, imagínese,
la autenticidad impresa
la prueba de que este libro
—monumentos, monedas, tabletas de arcilla—
énfasis a un lado, constituye

³¹ Alberto Girri, *Obra poética 1*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 330.

la experimentación
de una probatoria y sensible verdad.³²

En ese poema no sólo pueden observarse coincidencias formales, sino idénticos propósitos de *trajinar* con la precaria verdad del poema, que consiste en *hacer pensar*:

Más allá de la muerte del cisne:
la rosa cruel.

Más acá del poema que en fuga
dialoga con su tiempo,
ni elogio ni elegía:
la rosa cruel que muere.

Más allá de la rosa
cruel que libre y desnuda:
el cisne en fuga que se piensa
en el lago del libro que se muere.³³

“Falsa glosa de glorias / y *fin de libro*” como reitera, por ejemplo, en “Vocación de abismo”,³⁴ y ya que es tanta la precariedad, en sus últimos libros prefiere a veces dejar el poema tal y como está pero con otro arreglo de sus líneas (coherente con el flujo oral como un continuo: el poema se estructura en las frases más que en las palabras), con variaciones mínimas como si un movimiento sutil fuese suficiente estremecimiento para repetirlas con la fuerza demoledora de la tautología, del *casi* aforismo frenado por un comprensible pánico hacia las certezas y que lleva al autor a intercalar las líneas de un poema en otra “versión”, dentro del mismo libro. De este modo se compone la sección VII de *Mutaciones 2*, por ejemplo:

“Al mar nos condujo (1)”

Glosa glosa
de los funestos recuerdos felices
sino de la tarde
cero a la izquierda
que al mar nos condujo (p. 45).

³² Fierro, “Acuse de recibo”, en *Mutaciones 1* [n. 27], p. 61.

³³ Fierro, *Mutaciones 2* [n. 21], p. 19.

³⁴ Enrique Fierro, *Queda*, México, Sin Nombre, 2004, p. 33. Las cursivas son más.

Y en la página siguiente:

“Al mar nos condujo (2)”

Al mar nos condujo
cero a la izquierda
sino de la tarde
de los funestos recuerdos felices
glosa glosa (p. 46).

El poema *reflexivo* no sucumbe a la rápida erosión del tiempo, a los valores de cambio textuales, sino que acecha y se desplaza mutante entre una y otra lectura. En este caso el poema resalta sobre la escritura de fondo de la época porque las vacilaciones marcan el contraste, cojo si se quiere. Como dice João Cabral de Melo Neto, la poesía “se há de construir, que é uma coisa / que quem faz faz para fazer-se / —muleta para perna coxa”.³⁵ *Reflexivo*, insisto, en el sentido antes apuntado en el poema del comienzo: “Y qué hacemos con la energía / que se refleja en el *espejo*” (las cursivas son mías). Una *energía*, un poder para obrar que está ahí y que se ha perdido, tal vez como hemos perdido los mundos antiguos, de los cuales sólo quedan pedazos, *fragmentos*, referencias intertextuales, ruinas suficientes para una magnificencia imaginable. Una energía a la que se apela en referencias directas, consistentes: “pífano” y “estrofa”, “Adiós a Píndaro y adioses / a los que buscan la verdad”, “la escritura macedonia” en el primer poema citado; “canciones fedoras” y “Diana Cazadora”,³⁶ y en las múltiples de uso indirecto, cuidadosas, por la eficacia selectiva de las líneas del poema, aumentando sentido en sus vocablos. Se trata de construir “la casa de todos / los que ya se fueron”, ha dicho en “Reunir voces de” (s.p). Porque las inciertas líneas cumplen un propósito inestable, que a veces sólo puede decirse al *margen* del poema... desde el “Colofón” si cabe, y también *mutan* a poema:

Fuera de la Página: la Hiena
y Constelación petrificada,
ambos Fríos, Secos, Enemigos
de los nacimientos del silencio
pastoral y rústico: ¡que viva

³⁵ João Cabral de Melo Neto, *Selected poetry, 1937-1990*, Hanover/Londres, Wesleyan University Press, 1994, p. 172.

³⁶ Fierro, *Mutaciones* 2 [n. 21], pp. 12, 15 y 21.

la balada inmortal entre texto
y figuras, follaje, follaje!
Un original y cuatro copias
en México y en Montevideo.³⁷

“Colofón” para un libro compuesto de cuatro variaciones de un primer poema que se repite al final, como cuando Pierre Menard reescribe el Quijote alternando sus líneas exactamente a la manera de las dos versiones citadas de “Al mar nos condujo”. Por el margen están/vienen las ruinas, los residuos no son excluidos por *esta* particular clase de poemas:

Sin gravedad
sin peso

hechas a mano

desde el ojo que pasa
a los trabajos de la historia

miran como la lluvia
son como deseo de sol
disoluto
solvente

hablan como un árbol

ordalías, exordio

graves
con peso.³⁸

En ese poema los contrarios se contienen por desplazamiento, como si la escritura desembocase *naturalmente* en su fin, las palabras mutan de “sin gravedad / sin peso” a “graves / con peso”.

Giacomo Leopardi, “quien —refiere con ironía Robert Pogue Harrison— conocía una o dos cosas sobre filología”—, diferenciaba las palabras en *parole y termini*.³⁹ Las primeras “preservan su prehistoria metafórica y sensorial, acarrear huéspedes en étimos y fonemas, tales

³⁷ Enrique Fierro, “Colofón”, en *Travestía: 1978-1984*, Montevideo, Piñón Fijo, 1992, s.p.

³⁸ Fierro, “Working words”, en *Mutaciones 2* [n. 21], p. 35.

³⁹ Robert Pogue Harrison, *The dominion of the dead*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2003, p. 73.

como imágenes accesorias, connotaciones indefinidas y asociaciones tropológicas”; en cambio los segundos “son abstractos, unívocos, a menudo locuciones científicas [...] a cambio de toda esta precisión referencial —continúa Harrison— los *termini* adolecen de lo que en la *parola* es ligadura *genética* entre palabra, mundo, memoria y tiempo”.⁴⁰ Por consiguiente, para Leopardi, “cuanto más una lengua abunda de *parole*, tanto más está adaptada a la literatura y a la belleza”.⁴¹ Sólo ellas pueden remitir a una historia de las ideas, en el sentido en que están ligadas a las innumerables aproximaciones a las cosas, y de tal modo “contenga[n] no sólo los signos de las cosas, sino casi las cosas mismas”.⁴² De este modo, y valga sólo a guisa de muestra, en “Colofón” una palabra tan gastada como “página”, escrita con mayúscula, adquiere una nueva vitalidad, antigua en el sentido leopardiano, y entonces señala hacia “cuatro hileras de vides unidas en forma de rectángulo (deriv. de *pangere* ‘clavar, hincar’)”:⁴³ lugar de cultivo y arraigo, afán de resistir la barbarie en el contexto de una oralidad restituida mediante *el trabajo y el cambio* que suponga, ante todo, una supresión de certezas. Vale la pena insistir en este punto en nuestra época en que los vocablos y frases referentes a ciencia, técnica y política —y, como deformación particular, las ideologías y los fundamentalismos religiosos que han plagado nuestra época al este y al oeste— suelen estar muy alejados de la *vida*. Por ese lado los poemas de Enrique Fierro restablecen su linaje, un linaje que bien podría remontarse —por todas esas reverberaciones de la analogía— a Leopardi y a través de éste, como se sabe, directamente a Petrarca, quien había revitalizado la lengua italiana al recuperar *también* su antigüedad, su relación con el latín y el griego clásico en el sentido antes expuesto y no en el de la mera pompa que, dicho sea de paso, es socavada constantemente por el humor de este autor.

Por lo general, *el sujeto del poema* evidencia una relación escéptica, tal vez pesimista, sin duda irónica del poeta con su entorno literario y vital. Conlleva un estado existencial que, *grosso modo*, puede apreciarse como *oscuro* —no en vano titula a la antología de sus libros entre 1966 y 1973 *Las oscuras versiones*— porque predomina un *trovar clus*, como muy bien se ha dicho, en poemas breves o en *ristras* rodeados de amplios espacios en blanco (o de silencio), a tra-

⁴⁰ *Ibid.*, p.73. Las cursivas son mías.

⁴¹ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1997, p. 145.

⁴² *Ibid.*, p. 1184.

⁴³ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976, p. 433.

vés de aliteraciones, paronomasias, repeticiones y, sobre todo, cortes referenciales, como sucede en la relación oral cuando a menudo cede paso al gesto. Todo lo cual subraya un saludable ateísmo del lenguaje —que no necesariamente implica ateísmo personal, y remito, por ejemplo, al silencio (tan reclamado por este autor) indicado al comienzo y especificado al final de *Las confesiones* de san Agustín, libros I, 2-3 y XII, 3— que minimiza el valor de las empresas humanas —y es en este sentido que hablaba de pesimismo:

Pintaba con palabras
imágenes frecuentes:
bosques vacíos,
nada por decir,
los oros, los azules,
las rayas blancas,
las tardes de domingo,
la ceniza que somos.

Mirada seca.
Visiones crudas.⁴⁴

En dicho poema el “Secreto, secreta” del título aproxima la ambigüedad de dos sustantivos o dos verbos, y establece una doble actitud simultánea enumerativa tanto como participativa del sujeto poético; si se trata de un binomio verbal produce un desplazamiento de la primera a la tercera persona: del acto de escribir a lo que exuda lo escrito; ya desde el comienzo mutación transmisora de la inestabilidad fundamental de todo texto, para que así *la vida* pueda fluir con esa *sobrecarga* intelectual y habitar esa “casa: la lengua / desnuda toda / [...] Desnuda toda, / toda desnuda, / la lengua caza / tiempos verbales, / novela negra, / villamediano / amor real”.⁴⁵ *Casa* y *caza* que para el conde de Villamediana, y aún hoy, fueran peligrosas, como es sabido aunque ya sin aquel marco espectacular, propio de la era barroca. De modo que azuzar la mirada en la obra de Enrique Fierro hacia esta manera lúcida de escribir es imprescindible para conformar el arte poética actual, y por eso reitero, última glosa, lo dicho en la ocasión de presentar su libro *Homenajes*, que lo que importa es el lugar de la creación *ex nihilo*:

⁴⁴ Fierro, “Secreto, secreta”, en *Queda* [n. 34], p. 35.

⁴⁵ Fierro, “Pánica fruta”, en *Resta*, México, Sin Nombre, 2010, p. 118.

La patria:
la página
en blanco.⁴⁶

RESUMEN

Las escrituras de Carlos Germán Belli y Enrique Fierro constituyen una aventura *desde el poema* porque hurgan en las canteras de la tradición literaria para recuperar una modernidad que sigue confundida con la novedad. En los ejemplos seleccionados, indicadores de una *poética*, salta a la vista una praxis llevada a cabo con premeditación, alevosía y una constante *reinserción* de la lengua “hispanoamericana” en la “peninsular”, con fluidez, sin dualismo alguno, sin rupturas, abierta a una lectura con *historicidad*.

Palabras clave: marginalidad, centralidad y reflexividad del poema, definición de una poética actual.

ABSTRACT

The writings of Carlos Germán Belli and Enrique Fierro constitute an adventure *from within the poem* because they search through the quarries of literary tradition in order to recover a modernity that continues to be taken for novelty. In the selected examples, which indicate a certain *poetics*, what stands out is a praxis that is premeditated, treacherous, and realized through the constant *reinsertion* of “Hispanic American” into “Peninsular” language—fluently, without any duplicity, without breaks, open to a reading done with *historicity*.

Key words: marginality, centrality and reflexivity of the poem, definition of current poetics.

⁴⁶ Fierro, “Otoñal, algebraica: fragmentos” (1975), en *Marcas y señales* [n. 24], p. 142.