

Celebración. A través de la poesía americana

Edgardo Dobry

Barcelona: Trampa ediciones, 2022

271 páginas

El largo ensayo de Edgardo Dobry, *Celebración. A través de la poesía americana*, o, mejor dicho, los 15 capítulos-ensayos que lo constituyen, se presentan como una interesante pieza interpretativa del mosaico del continente poético americano *lato sensu*. La ventaja de Dobry es que nos habla no solo como académico, sino como poeta. Desde el interior del «mecanismo poesía», desde donde un poeta puede añadir un suplemento de conocimiento que ningún crítico, por bueno que sea, puede aportar. Cuando se leen, por ejemplo, las conferencias de Ungaretti sobre Leopardi, se intuye que allí, en aquellos páramos, un crítico, por renombre que tenga, no puede volar. El prólogo de Gustavo Guerrero respalda el convencimiento de la relevancia de esta contribución crítica del poeta y crítico universitario argentino. Al prólogo siguen los quince capítulos que permiten al autor abarcar temas, obras y nombres capaces de dibujar un sistema de vasos comunicantes y entregarnos un ensayo imprescindible en donde el objeto poético, la poesía y la poética, continúan como clave de interpretación del mundo hodierno.

En el capítulo introductorio Dobry reseña un panorama amplio y detallado de la evolución de los estudios sobre poética, diferenciando tres áreas: estudio del lenguaje poético, estudio de la poesía moderna y contemporánea, y la poesía como género. Refiriéndose a la poesía americana Dobry quiere demostrar que el predominio en estos países de la Oda y el Himno se debe a la imposibilidad de fundamentar la literatura americana en general, y la de cada una de sus nacionalidades en particular, en un poema épico, tal como había sucedido en la Edad Media en las grandes tradiciones europeas.

Una parte del ensayo se centra en la poesía latinoamericana desde la década de 1950 en adelante, cuando irrumpen una serie de obras con la voluntad de abrir el espacio poético a un idioma cercano al coloquial. Después de un detallado análisis, el autor se centra en la diferencia entre la poesía americana y la poesía europea y en los cambios de la poesía moderna respecto a la tradicional. Sobre esta cuestión, una vez más (ya nos había dado prueba en 2007 con *Orfeo en el quiosco de diarios*) demuestra que sabe moverse en los recovecos de la literatura de las dos orillas. A lo largo del estudio Dobry presta atención al modo en que algunos poemas *significativos* invitan a pensar en la tradición en que se insertan y a la vez modifican. Y nos revela así que posiciones, actitudes y soluciones de los poetas en sus obras son *transversales*, válidos para la América de lengua inglesa y la de lengua castellana, enfrentados a

inquietudes y estímulos semejantes. En conclusión, indica que el predominio de la oda o del himno en la poesía americana tiene su raíz en la imposibilidad de fundamentar esta literatura en un poema épico, como en las grandes literaturas europeas.

En el segundo capítulo subraya la imposibilidad de una epopeya, que correspondería a la infancia de la literatura, como una de las inquietudes todavía persistentes a principios del siglo XX. Razona sobre el tema reconstruyendo y comparando autores y títulos. Desde Leopoldo Lugones que quiere demostrar que *Martín Fierro* es una epopeya, a Borges que no comparte esta opinión y lo considera una novela. En América del Norte, en cambio, se da un auge de la Oda: poema lírico extenso, de intención celebratoria cuyo contenido afecta a la comunidad. (Walt Whitman, Carlos Williams y Wallace Stevens, como buenos ejemplos). El auge de la Oda llega hasta Neruda o Juan L. Ortiz. La concepción de la Oda debe entenderse como opuesta a la Elegía, poema que lamenta algo que ha muerto o que se ha perdido y que mira, por tanto, al pasado.

Aunque en Europa la Oda se vaya eclipsando, no desaparece del todo, ya que Rilke compone un conjunto de *Elegías* (*Elegías de Duino*) a las que opone otro conjunto de Himnos (*Sonetos a Orfeo*, 1923). Los últimos relevantes autores de odas en Europa son Carducci, *Ode barbare*, 1877, Paul Valéry, *Ode secrète*, 1920, García Lorca, *Oda a Salvador Dalí*, Ramón Otero, *Oda oxamón*, 1929 (cómica), Paul Claudel, *Cinc grandes odes pour saluer le siècle Nouveau*, 1910.

En América del Sur se da el auge de la lírica himnica: Leopoldo Lugones, que había intentado una épica moderna en los cuentos de *La guerra gaucha*, 1905, escribe después *Odas seculares*, 1910, coincidiendo con el centenario de la Revolución de Mayo, 1810. *Odas seculares* porque son prosas profanas al estilo de las *Prosas profanas* de Rubén Darío. Otros ejemplos son William Carlos Williams, *Paterson*, 1946-1958, en que manifiesta la celebración de lo presente en oposición a *La tierra baldía* de T. S. Eliot; Rubén Darío, *Canto a la Argentina*; Pablo Neruda, *Canto general*; Juan L. Ortiz, *El Gualeguay* (nomenclatura guaraní de la flora y la fauna). La tradición americana tiende, pues, a celebrar el *presente*.

La exposición teórica de Dobry sigue y el capítulo cuarto se dedica a los ríos en la literatura americana (Twain, Faulkner, Gallegos, Onetti, Neruda, Zurita), y observa que en la poesía clásica europea la manera de ver el río es distinta.

Desde Jorge Manrique el río es una alegoría (*Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar/ que es el morir*); el río es el símbolo de algo que fluye, como el tiempo, como la vida, y se opone a aquello que es estático. El tema es tratado por Ovidio, Du Bellay, Quevedo, Góngora, Borges, Auden... A los muchos nombres citados oportunamente, falta, tal vez, una referencia más específica a dos autores de dos distintas orillas

que del sobre el río fundaron parte de su poética. Me refiero a Giuseppe Ungaretti y, aunque se trate de un narrador, João Guimarães Rosa (*A terceira margem do rio*, perla de la literatura universal y título que tomo prestado para esta reseña dobryana). El mismo Rosa, en una entrevista de 1965 admitía que amaba a los grandes ríos porque son profundos como el alma de los hombres. Y que «río» es la palabra mágica para conjugar eternidad.

Con maestría, en sus incursiones literarias transversales, Dobry nombra a los autores (*in primis* Góngora y Borges) que identifican el río y el tiempo. Y que, en el río, ven una alegoría del tiempo en su incesante fluir. Aquí Dobry, oportunamente, indica que, en cambio, en la literatura americana del siglo XX, el río se acerca a lo político y tiene relación con la riqueza, con la explotación (Twain, Saer). Luego pasa a tratar la *simultaneidad* (no la de los futuristas) en el sentido que los textos del pasado solo cobran vida cuando los leemos, y la lectura se da siempre en *presente*. Eliot y su *Bosque sagrado* (entre otros ensayos) sirven al autor para determinar cómo los elementos de las obras del pasado resuenan en las del presente, y poder justificar, así, una existencia simultánea de Homero, Dante y Shakespeare en una obra recién escrita. El sentido histórico propone un orden dinámico en el que el presente modifica el pasado y no al revés, dado que leemos la obra antigua a la luz de la más reciente. De hecho, el discurso crítico es un diálogo con el pasado y con los críticos contemporáneos. Al mismo modo que la poesía es diálogo con los poetas del pasado. Hoy leemos los poetas del «dolce stil novo» de manera diferente después que la poesía moderna nos ha dado poetas como Eliot, Pound, Ungaretti. Cada gran poeta modifica nuestra lectura de la tradición. Es decir, no solo se inserta en una tradición, sino que la modifica. Y esta parte del ensayo de Dobry lo confirma. En esta posición resuenan las ideas de Benedetto Croce, presentes en Eliot y en Borges. Croce y Eliot coinciden en decir que «el pasado se percibe no solo como algo pasado sino como presente».

También Lugones habla de *simultaneidad* y en *El Payador* se unen historia, mito y literatura; el gaucho aparece como última encarnación del paladín medieval o como simultáneo. Pero la *simultaneidad* solo existe cuando las obras del pasado adquieren una nueva legibilidad en las obras recientes. De manera que, como dice Borges «cada escritor crea a sus precursores».

En el capítulo sexto, el autor trata de la influencia de *Les fleurs du mal* de Baudelaire en composiciones de poetas latinoamericanos y habla, en particular, del poema *Une Charogne*, donde Baudelaire abarca el tema de la belleza femenina, tan efímera, que acabará convertida en «*ordure*», como la que contemplan ahora el poeta y su amada. Del tema de la degradación de la carne había hablado ya Góngora, mostrando todos los

grados de descomposición: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», y también Garcilaso que invita a la dama a gozar de su juventud y su hermosura antes que la vejez la convierta en nada.

En el séptimo capítulo, el ensayo se centra en las opiniones sobre inicio y fin de la novela según Walter Benjamin y José Saer. Según Saer, el ejemplo más temprano de novela sería *El Quijote* y el más tardío, *L'éducation sentimentale* o *Buvard et Pécuchet* de Flaubert. La novela se extendería, pues, desde principios del siglo XVII hasta finales del siglo XIX. Dobry pasa pronto a referirse a la obra en verso de Saer, breve pero relevante, y comenta el poema *Rubén de Santiago*, el más largo de *El arte de narrar*, una obra en prosa. La frontera entre prosa y poesía parece tan tenue que casi desaparece. Así puede Rubén Darío hablar de *Prosas profanas* y jugar con la ambigüedad del término prosa como forma escrita no sujeta a las reglas del verso. Pero el verso también ha cambiado y si Borges escribe que en el *Martín Fierro* el verso es un *accidente* y la obra *una novela*, Saer afirma que, hablar de *accidente* para referirse al verso, equivale a privar al texto de su elemento organizador y generador. En esta comparación entre prosa y verso la relación es asimétrica: la prosa puede abarcar todos los ámbitos y el verso no. Pero la prosa puede ser lírica y el verso narrativo (como ejemplo cita *La Commedia* de Dante, un verdadero hormiguero de pasiones). *La prosa profana* y *El arte de narrar* a que alude el título del capítulo sugiere este cambio en los géneros literarios que da lugar a una poesía diferente y a una narrativa diversa en la que es posible la combinación de ambos géneros.

Los protagonistas del capítulo octavo son Nicanor Parra y sus *Poemas y antipoemas*. El *antipoema* se caracteriza por el uso del verso libre que separa la música y la palabra, sin embargo, para pasar de poeta a antipoeta hay que ser un «rebelde» y escribir y publicar aquello que «los doctores de la ley», «las vacas sagradas», dicen que no debe hacerse. El *antipoema* de Parra es el intento de hacer de la poesía «un artículo de primera necesidad» y del poeta «un hombre como todos» que «conversa en el lenguaje de todos los días». El *antipoema* quiere llegar a todo tipo de lectores. Parra busca una democratización del lenguaje poético que «las vacas sagradas» habían convertido en un reducto aburguesado y elitista.

El capítulo siguiente trata de *Los poetas comunicantes*, libro en que, en 1972, Mario Benedetti reunió las entrevistas realizadas a una serie de poetas latinoamericanos en la revista *Marcha* de Montevideo, al tiempo en que trabajaba en el *Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas*. La intención era realizar un nuevo mapa de la poesía latinoamericana y ver cómo los poetas podían contribuir mejor a la lucha revolucionaria. La manera: *la poesía comunicante* y la revolución el *sueño de los poetas*. Se estableció así la convergencia entre estética y política, a diferencia del *Modernismo*, el reino de la poesía pura. Benedetti insiste en la función social e histórica de la poesía: lo comunicante se dirige

al lector y al sistema poético. El poeta debe ser austero y sacrificar lo superfluo del mensaje. Por su parte, Parra se declaraba interesado por el proyecto de escribir una poesía popular, pero reconoce que no es un poeta político.

La capacidad de Dobry para manejar un conjunto de autores y de títulos le permite, en el capítulo decimo, *Barroco y Modernidad. El pliegue americano*, resaltar algunos estudios sobre el barroco publicados en América Latina (Lezama Lima, Sarduy) y, paralelamente, esboza cuanto se desarrollaba en Europa, sobre todo en Francia, cuando el estudio del Barroco fue un tema frecuente después de la publicación de D'Ors (*Lo barroco*). En 1953, Jean Rousset publica *La Littérature de l'âge baroque en France* donde reconoce que Francia seguía con retraso los estudios sobre el Barroco en comparación a Italia y Alemania. Aunque no se menciona España ni el estudio de D'Ors. A esta altura del volumen, Dobry finalmente se adentra en el siglo XXI y nos presenta autores menos conocidos como el argentino Darío Canton (1928). Una característica de la literatura del siglo XX es que la vida de los escritores deja de interesar para la interpretación de la obra. El protagonismo pasa del autor a los personajes: Leopold Bloom, personajes y ambientes de las obras de Kafka, de Georges Perec, de Darío Canton o de Ponge. Calvino insistió mucho sobre el tema, siempre atento a preservar la intimidad del autor para resaltar solo el resultado de su trabajo: la obra. En *De la misma llama* (2000-2017) Darío Canton, al contrario, incluye todo tipo de detalles: fotos, cartas, de la vida familiar, además de un diario de su hijo Ezequiel donde habla de los medicamentos que toma, de sus amigos, de la casa. Toda la vida de Canton se encuentra en esta obra hasta en los más mínimos detalles. Es el registro de una vida, de una familia, de un país y de su historia reciente: el peronismo. La obra de Canton comprende seis libros de poesía y un proyecto autobiográfico iniciado en el 2000: *De la misma llama*, una autobiografía en nueve volúmenes que superan las 3000 páginas. La batalla contra la falta de reconocimiento genera un proyecto de escritura gigante, versiones diferentes de sus poemas, aunque *De la misma llama* no logra dar al autor un lugar de prestigio. Tenía 76 años cuando aparece el primer volumen *De la misma llama* y 89 cuando se publicó el último.

El ensayo duodécimo se centra en lo que Dobry llama *una especie en extinción*, el poeta maldito, ya a finales del siglo XX. Es Enrique Lihn quien lo reinventa en la forma del poeta latinoamericano que callejea en París. Lihn, que Roberto Bolaño definió como «uno de los tres o cuatro mejores poetas latinoamericanos nacidos entre 1925 y 1935», en su deambular por la ciudad, habla del travestista, de los músicos del Metro, del Barrio Latino «con sus putas y putos sintéticos», de la plaza Pigalle: da visibilidad al paisaje urbano, a las cosas y a las personas que ya había reclamado en 1963 en un artículo sobre Parra y la *antipoesía*. Lihn se refiere también a

la situación irregular del latinoamericano en Europa que no tiene los papeles en regla: papeles literales y literarios. La situación irregular se refiere también a la forma del libro: versos libres que acaban siendo prosa y prosa que después se regulariza. El libro es, pues, una unidad heterogénea, un eslabón de la poesía coloquial y *antisublime* (Parra) que vuelve después al orden. *París, situación irregular* de Lihn contiene, en su parte central, una colección de «ciertos sonetos» (homenaje a Quevedo) en los que lo escatológico se une a las palabras gruesas. Dos años antes de *París, situación irregular*, había publicado *Por fuerza mayor*, compuesto de 52 poemas de los cuales solo los tres primeros son sonetos. Con un lenguaje poco poético afirma «Hablo de lo que no me importa un bledo». El poeta moral de sus primeros libros se acerca aquí a la forma y a los temas del barroco, como si fuera una fatalidad latinoamericana. Presenta al poeta como a un vago que espera el beneficio de la rueda de la fortuna («me lo paso todo por las bolas») y, en su adopción del soneto, Lihn asume la posición de un loro que repite sin saber cómo ni por qué.

Otro autor contemporáneo que Dobry elige presentarnos es el argentino Alejandro Rubio (1967), al cual dedica el ensayo 13, tratando *Carta abierta* poema que encabeza *Metal pesado* (1999) y que encarna en forma de caricatura una sociedad fragmentada entre colectivos excluyentes. El elemento común sería la burguesía consumista que apoyó los sucesivos golpes de Estado desde el que derrocó a Perón (1956) hasta el de Videla (1976). Lo plebeyo y lo poético: la tensión entre escribir como se escribe y escribir como se habla que lleva a la poesía en argentina al *popularismo*. Rubio reivindica como antecedentes Leónidas Lamborghini y una parte de la obra de Néstor Perlongher que llevaron a la literatura el registro del habla rioplatense.

En el peronismo de Rubio se explica el porqué de un verso como el siguiente: *Me recontragago en la rechota democracia*. Porque peronismo implica *nacionalismo*, en política y en poesía, sobre todo en Argentina donde la poesía asume la palabra política. *Metal pesado* se publica cuando llegaba a su fin la década en la que Carlos Menem fue presidente de la República. Y en la *Carta abierta* se manifiesta un malestar no tanto contra la «rechota democracia» como sistema, sino contra el menemismo que se había disfrazado de peronismo para traicionar sus principios. De ahí el «recontragagarse» y «la rechota democracia» a que se refiere el verso del poema. En 2012 se editó toda la poesía, publicada por Rubio hasta entonces, con el título de *La enfermedad mental*. La mitología del peronismo en los poetas argentinos del siglo XX y principios del XXI prolonga la línea de los escritores que hicieron del mito un imperativo. Pero una parte de la poesía argentina propone un giro hacia lo popular, la palabra popular y la rechota democracia.

Los últimos dos ensayos tratan, entre otras cosas, de Alejandra Pizarnik y de su breve e intensa trayectoria poética. Dobry «celebra» y reivindica la poetisa de Avellaneda y el renovado interés por los estudios de esta escritora. En *Los Diarios* habla de su obsesión por la *prosa*, por la urgencia de escribir en prosa: una prosa «sencilla», «simple», «sin imágenes poéticas».

En la última etapa de Pizarnik, cuando está ingresada en el hospital psiquiátrico Pirovano (1971), esta se interesa y escribe sobre psicoanálisis. Los poemas se publican 30 años después de su muerte en *Poesía completa* (2001). Se encuentra aquí *Sala de psicopatología* donde queda desbordado el registro léxico y el control gramatical, y Dobry lo considera un antecedente de la poesía *posneobarroca*, plebeya, de registro procaz y vulgar que predomina en el Río de la Plata a finales del siglo XX y principios del XXI.

De Pizarnik y de Juan Gelman, Dobry trata en el capítulo conclusivo, el 15. Ambos argentinos, fueron hijos de inmigrantes *askenazis*. Si la poesía de Pizarnik está hecha de paisajes abstractos o fantásticos, de atmósfera onírica, la obra de Gelman, en cambio, es políticamente comprometida y trata de vincularse con un sustrato popular y una ilusión revolucionaria. Intenta reproducir el registro coloquial argentino y lo combina con la invención de neologismos. Chagall fue el punto de intersección de dos trayectorias tan distintas como la de Pizarnik y Gelman. Es curioso que ambos, en 1970, eran los dos poetas sobre los cuales Italo Calvino y Davico Bonino de la editorial Einaudi, desde la orilla europea, pensaban edificar un proyecto de antología, *Giovane poesia sudamericana*. Calvino definía, en una carta al colega Davico Bonino, a Gelman como «il miglior giovane argentino» y a Pizarnik «come la migliore per la poesia introversa e di delirio metaforico». Elegir, decía, un grupo de «poeti affini, nel senso per esempio dell'“anti-poesia” o della “poesia conversazionale”. Un'antologia di movimento o di scuola definirebbe i *giovani* in un senso meno meccanico del limite anagrafico dei nati dopo il 1930».

El consistente volumen de Dobry termina con una extensa bibliografía y un índice onomástico que servirá al lector (un lector atrevido y determinado) y, aún más, al estudioso que querrá acercarse a esta obra compleja pero imprescindible para mejor comprender los rasgos comunes que atraviesan la poesía del continente América, sin fronteras y con una orilla más como referencia, *Celebración*.