

ALICIA GENOVESE

Abrir el mundo
desde el ojo del poema



SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

ABRIR EL MUNDO DESDE EL OJO DEL POEMA

ALICIA GENOVESE

ABRIR EL MUNDO
DESDE EL OJO
DEL POEMA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ECUADOR - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2023

Genovese, Alicia

Abrir el mundo desde el ojo del poema / Alicia Genovese. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2023.
120 p. ; 14 × 21 cm. - (Lengua y Estudios Literarios)

ISBN 978-987-719-400-5

1. Literatura. 2. Poesía. 3. Crítica Literaria. I. Título.

CDD 860.9982

Distribución mundial

D.R. © 2023, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
Costa Rica 4568; C1414BSH Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com

Imagen de tapa: Vera Aricó
Armado de tapa: Juan Balaguer
Diagramación de interior: Hernán Morfese
Corrección: Julia Taboada y Valentín Parra Ferraro
Edición al cuidado de Yanina Gómez Cernadas

ISBN: 978-987-719-400-5

Fotocopiar libros está penado por la ley.
Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier
medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada
o modificada, en español o en cualquier otro idioma,
sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

<i>Preliminar</i>	9
I. <i>Las mil puertas del poema</i>	13
II. <i>Sobre la emoción en el poema</i>	29
III. <i>Irse lejos para encontrar lo propio. Migración y pertenencia en la poesía argentina</i>	49
IV. <i>Una mujer en el poema. El yo poético como un ideograma chino</i>	69
V. <i>El lirio no está solamente ahí. Sobre la imagen transparente en el poema</i>	81
VI. <i>La contingencia en el poema</i>	107
<i>Sobre los ensayos</i>	115
<i>Obras citadas</i>	117

Preliminar

LA POESÍA sigue escribiéndose y reinventándose en un mundo en el que la información a menudo pierde garantías y las comunicaciones atraviesan un flujo incierto donde las palabras se apelmazan, se degradan e inutilizan su capacidad de abrigo. Las palabras se deshilachan y parecen ir perdiendo esa aptitud de alojarnos en el tejido del lenguaje, de construir desde sus entramados nuestros vínculos y acercamientos.

En el eco repetitivo e incierto del lenguaje la mirada hacia el otro, hacia el afuera, se desenfoca y los mensajes se adaptan o se sobreadaptan a un discurso que aplasta texturas, que distancia las cosas vivas, ríspidas o suaves; objetos, personas, situaciones que siguen estando ahí bajo el sol y la lluvia, desconectadas de nuestra percepción.

La poesía sigue escribiéndose y recreándose en la boca de este mundo, como decía Olga Orozco, más cerca del habla que se rehace en el uso diario, que de los discursos estandarizados; más cerca de esa lengua cotidiana que de las formas rígidas y codificadas. Próxima a la lengua del asombro, reactiva en su furia o en su compasión, sensible en su complicidad o en su rechazo. La lengua poética propone una modulación diferente del discurso, descarta o socava frases premoldeadas, fotocopiadas, matrices adaptadoras de cualquier singularidad o diferencia, que se van quedando sin carnadura humana, que devienen instrumentos sin voz.

Desde el poema el mundo se abre de otra manera. La voz del poema se sostiene en la perturbación frente a lo otro desconocido, extraño, o en lo cotidiano que se ha distanciado de nosotros,

desde ella el acontecimiento banal se transforma en descubrimiento. La poesía podría entenderse como el lenguaje que intenta decir, sin ser aplastado por lo dicho. Dice desde la atracción inesperada, desde el temor súbito, desde el dolor que nos cruza, desde el amor o la alegría que se sientan a nuestra mesa, deviene entre los ríos de la calma o los cataclismos más intensos. Su voz nos conecta con la propia intimidad que puede ser un territorio tan remoto, conecta con el entorno palpable como si se descubriese su existencia en ese preciso instante, conecta con todo aquello que nos devuelve un tejido humano, con sus asperezas y sus tersuras, con sus fallas y sus milagrosos encuentros. En esos flujos discurren sus modos de hacer y de pensar donde las palabras regresan a un lugar anterior a lo dicho, a lo endurecido en acepciones que se han vuelto o siempre fueron cuestionables.

Los ensayos aquí incluidos, escritos en diferentes momentos, intentan indagar en lo que puede la poesía. Así, en el primer ensayo se plantea cómo la poesía es capaz de abrir mil puertas para que ese algo propio, ese *pathos* secreto, encuentre, por los caminos infinitos del lenguaje, uno, el que llegue al poema que buscábamos con nuestras decepciones y nuestros deseos y que, al decirse, nos haga un lugar entre las cosas. Puede hacer que una conmoción, una emoción, se pegue a las palabras para que ellas hablen, se arrimen a las zonas inciertas, no recorridas, se acerquen a lo indecible. La emoción en el poema, tantas veces denostada o arteramente burlada, es un activo que vuelve a la poesía, como se intenta esbozar en otro de los ensayos.

La poesía puede percibir aquello que surge incipiente entre los cambios que, en cada época, producen una reconfiguración de lo sensible, puede observar y observa, por ejemplo, lo que traen y llevan los movimientos migratorios en los traslados muchas veces forzosos, en los exilios que en nuestro país fueron, a veces, tan dolorosamente vividos, en los redescubrimientos de una identidad borrada dentro del propio territorio, que fue de los pueblos del origen.

La poesía puede hacer que el yo poético se cargue de matices, no sea un mero pronombre, hable blandiendo una espada

filosa o hable desde un capullo de seda como si su enunciación fuese graficada desde un ideograma chino. Puede conformar su voz según la posición subjetiva que adopta quien escribe, según sea su lugar de enunciación. Esto es lo que se analiza partiendo de las lecturas hechas por la crítica literaria feminista.

En otro de los ensayos, se trata de indagar en cómo la poesía puede, desde imágenes transparentes apoyadas en lo material, enfocar lo más oscuro, lo excluido, y traerlo al poema sin cerrarlo. El análisis allí se centra, sobre todo, en las nuevas producciones poéticas. Finalmente, un recorrido personal que da cuenta de cómo lo contingente y azaroso puede movilizar la escritura del poema y ser parte, anidar en él.

La poesía, podría concluirse, es capaz de crear un lugar para todos los interrogantes, un espacio donde coexistir con lo visible y con lo invisible, con lo captable y con lo que queda fuera de foco, con lo reconocible y con lo impensado. La poesía puede crear, construir, ese lugar donde el mundo se abra y, aunque sea fugazmente, se convierta en habitable.

I. Las mil puertas del poema

CUANDO el poema no existe, cuando es apenas una energía apretada, una intuición, un impulso subjetivo donde el lenguaje no termina de acercarse, no ofrece envión ni lanzamiento, cuando se mueve con torpeza preológica, prelingüística, como dentro de una crisálida. Cuando las palabras conocidas tienen que volver a decirse como si no se conociesen, reaprenderse para convertirse en una apertura y posibilitar las metamorfosis. Cuando a veces ni siquiera es claro que pueda haber un poema al contar solo con la mirada sobre un puntito del mundo que atrae, un objeto al que la percepción va bordeando, encontrándole aristas, una escena de personas que hablan, que se mueven y que convocan a mirar más, a limpiar la escucha. Una materialidad del afuera que golpea en la subjetividad, que persiste con su brillo o con su interrogante en la memoria emotiva. Cuando eso otro después de ser vivenciado vuelve, parece precisar o querer otra vida en algún lenguaje, no renuncia a ser un eslabón perdido en el cúmulo perceptivo. Cuando una idea convencionalmente aceptada ronda deshilachada, desacomodada en el cuerpo, pierde certidumbre en el diario devenir de ese cuerpo. Cuando una palabra, una frase se escucha azarosamente y resuena algo más que la palabra o frase, sigue en el oído con su carnadura oral, su tono, su gesto y su insistencia. Cuando aquella idea, aquella frase, aquella palabra, aquella cosa del mundo empieza a describirse, a esbozar algunas líneas, presiona hasta trazar como con grafito su primer enunciado fuera de la función que podría tener en el afuera, ahí se dibuja tenue una puerta. La apertura hacia el poema, el comienzo de su camino, su inicio.

La caminata requiere un modo de andar. Juan Gelman en uno de los poemas de *Sidney West* toma la figura imaginaria de Carmichael O'Shaughnessy, quien afectado por amores tristes y otras muchas desgracias —según dice— elige andar probando ir por todas partes, por arriba, por abajo, sin plan previo, sin mapa. Con esos pies, que se mueven sin rutas trazadas, Carmichael O'Shaughnessy podría verse así como un poeta movilizad por un deseo de decir y en busca de una manera de hacerlo:

por abajo por arriba por la ventanita
que nadie abre iba carmichael
con el camino en la mano como
paquete del dolor¹

En medio de su caos de pérdidas y tristeza, Carmichael decide probar las direcciones más diversas, incluso la ventanita que nadie abre y que dentro de la búsqueda de un poema puede asociarse a la experimentación con las palabras, su aceptación, su descarte, su forzamiento; con los giros sintácticos que se tuercen buscando alguna continuidad que no es la de la lógica convencional, ordenada, del discurso, una sintaxis que encuentra una salida inesperada o un atajo de donde quizá necesite volver para seguir siendo comunicable. O quizá decida probar con los desvíos de sentido, que a veces son como una trampa, al hacer huir del sentido aquel que dará forma final al poema. Todo eso se pone a prueba en el camino.

El poema de Gelman plantea una paradoja: Carmichael sale a buscar y a la vez lleva el camino en la mano; sale a un afuera, pero a la vez lleva con él aquel camino que desconoce. Ese camino que es un peso, una carga, que está cerrado, anudado, hecho un paquete de dolor. Un camino al que le falta sentido: despliegue, exactitud, porosidad. La figura de Carmichael como

¹ Juan Gelman, "Lamento por los pies de Carmichael O'Shaughnessy", en *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

la del poeta es la de quien se lanza al camino del lenguaje probando, ensayando maneras.² La palabra “dolor” tomada aquí por Gelman, quien además compone este libro como una sucesión de “lamentos” o formas ironizadas de la elegía (la muerte de un sapo o de una nuca, por ejemplo), ese dolor podría sustituirse para darle otra amplitud, menos cerrada en lo trágico. El dolor puede considerarse también una pasión detenida que ha sido o sigue siendo, puede entenderse como perturbación, conmoción, estremecimiento, emoción. El dolor puede contener y abrir esa amalgama de afectaciones que conforman el suelo de donde proviene el impulso a la escritura. El hacer poético sigue en el poema de Gelman su deambular sin orientación, sin postas precisas hasta que en determinado lugar se detiene.

Carmichael interrumpe su camino en ese lugar donde su sombra cae, donde el dolor se transforma y se aliviana, donde percibe que “dulce fue su desventaja”. Un lugar donde la desventaja, “el dolor” metamorfosea su destino de lamento. En el punto de llegada se encuentra el poema, sucede el “canto” mencionado por Gelman, devenido Sidney West, y así se desanuda lo cerrado. Como en el deambular de Carmichael, las posibilidades de recorrido que ofrece el lenguaje, la infinitud de caminos y sentidos configuran las mil puertas que puede ir intentando abrir el poema hasta hacerse.

El momento de inicio de la escritura contiene una pregunta simple: cómo nombrar esa perturbación, cómo desenmascarar ese extrañamiento frente al mundo en el punto de partida hacia el lenguaje, en el primer intento de enunciar dentro de un

² Gelman, a través de *Los poemas de Sidney West*, intentaba también desprenderse de aquello que percibía como la amenaza de sentimentalidad y melancolía de sus libros anteriores (*Violín y otras cuestiones*, 1956; *El juego en que andamos*, 1959; *Velorio del solo*, 1961). Así prueba estos recursos, un heterónimo (Sidney West), un pueblo inventado (Melody Spring), estas figuras de pueblo a las que les ocurren cosas absurdas (a Carmichael de los pedazos de rabia le crecen árboles). Recursos que implican un corrimiento de la referencialidad realista. Así, Carmichael puede también verse como su álter ego.

poema. La punta del ovillo puede darla una situación excepcional o cotidiana que la mirada recorta con otra luz, en otras ocasiones puede ser un objeto que despierta toda la atención, que parece ser empujado por algo más que sus aristas concretas. El punto de partida puede darlo una idea que pesa como un imperativo, instalada como deber ser, como opción obligada frente a lo que se define entre el bien y el mal, una idea frente a la que se reacciona. Otras veces es el ritmo el que abre el poema, una cadencia en el oído que se va desbocando en palabras, entre los imanes de las palabras que se asocian. Hay una infinidad de corredores y pasajes por donde puede transitar la escritura del poema. Mil puertas.

En el comienzo, un nudo, un *pathos*, una afección, en el sentido en que la define Massumi: “Ser afectado es estar abierto al mundo”.³ En ese nudo está en potencia el camino. El poema en este instante remite a su raíz griega *ποιέω* [hacer], y como hacer poético convoca a una búsqueda en medio de las tensiones de la lengua. Suele pensarse que al escribir un poema hay que diagramar primero el plan perfecto, trazarlo. Sin negar que algo pueda planearse o esbozarse previamente, son tantas las alteraciones que impone el propio hacer poético que aquel plan luce raro al final, termina horadado, casi inútil en su versión de boceto. El camino suele ser inverso, se parte con ese camino en la mano y en ese proceso de saber y no saber de la escritura se llega al poema. El plan resplandece y se explica mejor cuando el poema ya se escribió. En la línea única que va adoptando el poema se despliega el camino y se desanuda el impulso inicial. La forma hallada es su apertura cuando el nudo se metamorfosea, lo no dicho se transforma en palabra que encuentra su propia cartografía. Todo poema es el desarrollo de una metamorfosis, desde el *affectus* a través del lenguaje, desde el estado larvario hasta el poema.

³ Dice Massumi, además, tomando un concepto de Spinoza: “Affect is the power ‘to affect and be affected’”. Brian Massumi, *Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press, 2015, p. ix.

mience una reflexión que la expande. Esta es la puerta del poema, una puerta sencilla, poco pretenciosa. Está escrito en tercera persona y el yo poético permanece oculto, en esa casi impersonalidad. La impersonalidad no es absoluta, ya que todo lo que va diciendo luego se tiñe, se impregna con una manera muy personal y subjetiva de ver las cosas, de seleccionarlas y diferenciarlas. Pero este es el recurso que retacea el primer plano del “yo”, la veladura del sujeto poético no es completa, quedará evidenciado a través del uso de los adjetivos. Acá los adjetivos opinan. Junto a las mariscadoras se incorpora un elemento que contrasta con ellas, una piedra, un objeto que sutilmente irá animizándose, humanizándose. A través de los adjetivos el poema personaliza su mirada, proyecta los objetos fuera de su propia materia sin despegarlos demasiado de ella, sin restarles literalidad, pero sumándoles subjetividad. Watanabe se mueve en ese límite riesgoso, no desata el yo, tampoco lo anula, ni pierde lo concreto.

En el desarrollo del poema se va desplegando un juego de opuestos: el movimiento de las mariscadoras y la fijeza de la piedra; la alegría vibrátil de ellas y lo hierático, lo severo de su contraparte; la huida ante el peligro de ellas cuando sube la marea y la perseverancia en su sitio de la piedra; la victoriosa debilidad de unas y el triste orgullo de la otra. El objeto que es la piedra se personaliza en la comparación que la ve como una “hermana severa” frente al juego de las muchachas que se lanzan cangrejos y rién.

La alegría es debilidad, pero también victoria en la escena descripta y opinada con la adjetivación; la roca que permanece en el agua es severidad pero también orgullo triste. Los opuestos quedan relativizados y en colisión. El orgullo queda recortado por la tristeza, y la victoria, por la debilidad. La vida alterna posiciones, a veces se es una cosa, otras veces otra, se juega uno u otro rol, parece decir quien observa dentro del poema, con algo de distancia. Se necesita de la debilidad para disfrutar y también de la perseverancia y una cierta rigidez para no deberle nada a nadie, para ser autónomos. En esas fuerzas opuestas y relativizadas se desmadeja la complejidad de las actitudes humanas. Me parece ver, sin embargo, que ese “triste” orgullo de la piedra y esa

imposibilidad de poder respirar el aire salino como lo hacen las mariscadoras implica una visión más crítica hacia la piedra que hacia las mariscadoras. El subrayado también se da en la elección del título, ellas son el foco de atención que lleva al poema y la piedra es su contraste. Habría una “crítica de las pasiones tristes”⁵ en términos spinozianos y que encarnan en la piedra de Watanabe, quizás una autocrítica. Baruch Spinoza criticaba las categorías enfrentadas en antagonismos porque implican una pérdida, dentro de ellas la vida queda envenenada entre el Bien y el Mal, decía. La vida y el movimiento de las mariscadoras incorporan aquí también esa otredad de la piedra y su fijez, con una cierta comprensión que redime, abarca lo uno y lo otro, no excluye.

El poema de Watanabe parte de una imagen clara, transparente, que es una puerta, una manera de entrar al poema, se sumerge en las aguas materiales que su mirada recorta y desde allí infiere una visión del mundo, explorando y contrastando los elementos que la escena presenta.

A partir de la subjetivación y la particularización de esos objetos, las mariscadoras, la piedra en el río, se despliegan los sentidos que sostienen al poema en medio de connotaciones contrapuestas. No hay un final o una conclusión definitiva, aunque sutilmente se resalte la felicidad lúdica de las mariscadoras y se apunte al aislamiento orgulloso de la piedra como un destino solitario. La visión sobre esa realidad no es reduccionista, no alimenta la opción entre el bien y el mal ni la exclusión.

La escena simple y llana en principio no se agota en sí misma, en su posible intrascendencia, sino que es el motor de un universo de conflictos en el que la propia voz poética está inmersa. Traza una visión irresuelta sobre el mundo, no es solo la imagen transparente, sino que ella se nutre y se robustece para ampliar su sentido primero. Watanabe no abandona el poema en una descripción objetiva, sino que indaga la complejidad del mundo a través de ella.

⁵ Gilles Deleuze, *Spinoza: Filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 2009.

Los objetos maravillosos de Marosa di Giorgio

Me acuerdo de los repollos acresponados, blancos —rosanieves de la tierra, de los huertos—, de marmolina, de la porcelana más leve, los repollos con los niños dentro.

Y las altas acelgas azules.

Y el tomate, riñón de rubíes.

Y las cebollas envueltas en papel de seda, papel de fumar, como bombas de azúcar, de sal, de alcohol.

Los espárragos gnomos, torrecillas del país de los gnomos.

Me acuerdo de las papas, a las que siempre plantábamos en

Y las víboras de largas alas anaranjadas.

Y el humo del tabaco de las luciérnagas, que fuman sin reposo.

Me acuerdo de la eternidad.⁶

El poema se escribe a partir de una evocación de objetos ligados entre sí, los cultivos que cohabitan en un huerto familiar. Dentro del medio rural donde se instala el poema, los objetos que toma se asocian con el espacio de infancia a través de la mirada infantil, que los percibe en relación con un mundo imaginario, por momentos referenciado en el cuento maravilloso. Esos objetos reconocibles son repollos o acelgas que se metamorfosean en otra cosa mediante la visión de una nena que los asocia con gnomos, con las torres de un castillo de los cuentos de hadas, que ve alas en las víboras y cigarros encendidos en las luciérnagas. La percepción está mediatizada por la óptica infantil y se graba en la memoria adulta del mismo modo. Así permanece a través del tiempo. Es una imagen recuerdo cristalizada en la memoria, la visión de la nena que se sobreimprime a la percepción objetiva.

El tiempo de la infancia se identifica con el tiempo de la eternidad desde el yo que enuncia en presente con una mínima intervención. Solo dice “me acuerdo”, lo demás es parte de

⁶ Marosa di Giorgio, *Historial de las violetas* [1965], en *Los papeles salvajes 1*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 110 y 111.

la imagen memorizada que habla con la voz modulada en la infancia. No es exactamente un tiempo proustiano que implica la percepción presente del objeto, el encuentro de la magdalena en Proust que conecta con el mismo objeto del pasado y desde su actualización establece la continuidad. En ese continuo se definen, según Bergson, el tiempo durativo y la eternidad. Marosa no alude en el poema a una percepción presente que desencadene las imágenes recuerdo, que conecten los objetos del pasado con los del presente en esa duración bergsoniana. Aquí la imagen completa se lleva en la memoria, que evoca los objetos transformados, metamorfoseados por la nena, y duran como tal, pegados a sus asociaciones. La adulta lleva en sí a la niña y su memoria. El tiempo presente, aquel que enuncia “me acuerdo”, hoy, en este instante, tiene sin embargo una función importante, es el que posibilita afirmar que estas imágenes son, para quien enuncia, eternas.

El poema da otro valor a los elementos casi antipoéticos que va enumerando, dentro de ese tiempo eterno que los sigue observando a la distancia, superpuestos a otros referentes en la metáfora primera de la infancia. El tiempo eterno supera al tiempo de la sucesión cronológica, que no ha podido deteriorarlos o volverlos simples verduras. El tiempo de la infancia se muestra como el tiempo donde todo sucede o puede suceder, en cambio en el otro tiempo, el que transcurre en una cronología, la eternidad podría perderse, aunque aquí no se explicita.

El sujeto del poema rememora, y se pone en contacto con sus imágenes, sin ser desplazado por la visión adulta, se contacta con el espacio donde todo puede ser otra cosa sin la rigidez del deber ser, sin el control de lo que es y lo que no es. Los objetos no se desenlazan de su vivencia primera, siguen teñidos por lo maravilloso. La visión adulta no desmantala la visión primera de la nena.

Los objetos en los que el poema se detiene podrían considerarse antipoéticos desde una tradición poética que idealiza el paisaje natural, como en las églogas de Garcilaso o como en el modernismo latinoamericano, que se llena de cisnes suntuosos.

Aquí se trata de repollos, papas, espárragos, aunque visualizados por la subjetividad de la nena, que se los apropia desde su imaginario infantil. Ellos flotan en una eternidad superadora, se mantienen incandescentes.

La primera persona solo es importante en la recuperación de las imágenes que la mirada de la niñez elabora a pura intuición y proximidad. Esa óptica que se superpone a la realidad objetiva no implica sin embargo una manipulación de esa realidad, sino que recrea otro acercamiento, el de la mirada infantil y su interrelación con las cosas.

El paraíso de Héctor Viel Temperley

Dice Héctor Viel Temperley en un poema de *Humanae vitae mia*:

Qué horror el paraíso

Qué horror el paraíso
si Adán no hubiera amado
la carne de su carne,
si hubiera descubierto
que era una carne aparte,
enemiga de alas.
Hubiera comido la manzana
como quien se purga.
Hubiera sido padre
de pueblos y de razas.⁷

Viel parte de una idea relacionada con el mundo de sus creencias religiosas, cristianas, a las que frecuentemente alude en su poesía: “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis”, decía el ritornelo de *Crawl* mientras se sumergía y nadaba en las

⁷ Héctor Viel Temperley, *Humanae vitae mia* [1969], en *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003, p. 101.

aguas del Río de La Plata. En *Hospital Británico* se refería a la imagen de un Cristo Pantocrátor que estaba presente como una estampa en la sala donde se hallaba internado. A través de los ojos de ese Cristo lograba conectarse con su yo niño. Esas creencias cristianas se entrelazan con su poesía en muchos momentos. En este caso, muestran su conflicto con ellas. En lo que el poema afirma, implica un cuestionamiento a un precepto religioso que podría resumirse en la idea de pecado carnal. Viel le otorga aquí valor y reconocimiento al amor carnal, al deseo sexual más allá de la culpa de ese pecado original. Un pecado convocado por la imagen de Adán en el paraíso comiendo la manzana que le entrega Eva y desobedeciendo la prohibición divina. El poema reacciona con fuerza frente a la moral católica, que utiliza represivamente el episodio bíblico. Dice espantado “qué horror” si este pecado no se hubiese cometido. Nos perderíamos el deleite, el placer que el contacto carnal ofrece, el sexo sería como tomar una purga, o sea, hacer algo obligatorio nada más que para la continuidad de la especie.

Decía Michel Foucault que hay un régimen de verdad que puede condicionar la constitución subjetiva de una persona y así restringir su posibilidad de ser. Esto ocurre cuando somos hablados por un discurso otro, se suprime la subjetividad y se instala la verdad transmitida sin pasar por ningún cuestionamiento. Una creencia cristiana entendida de manera conservadora podría verse en el sentido que le da Foucault. Sobre este punto señalado por Foucault, que condiciona a una persona, Judith Butler considera la necesidad de transformación subjetiva en un proceso de desposesión de esas verdades que no se perciben como propias, que no pueden adoptarse. Dice Butler: “Solo en la desposesión puedo dar y doy cuenta de mí misma”,⁸ solo en la singularidad de mi historia. Butler siempre da cabida en sus reflexiones a otras subjetividades, más

⁸ Judith Butler, *Dar cuenta de sí misma. Violencia ética y responsabilidad*, Madrid, Amorrortu, 2005, p. 56.

allá del binarismo masculino/femenino. Desposeer desde la óptica de Butler es ponerse en riesgo, a la intemperie, dejar normas y reglas para dar paso al deseo. Butler justamente toma un artículo de Foucault publicado en los años noventa en el que observa que el autor quería, de algún modo, modificar su concepción anterior sobre el sujeto. Desde los primeros años ochenta, cuando el sujeto era para Foucault un “efecto” del discurso, ya que lo que habla en el discurso son sus reglas anónimas, aparece —según Butler— un Foucault que da paso a la posibilidad de la crítica o la autocritica de las normas internalizadas a partir de una operación subjetiva. Una operación que pone en riesgo al sujeto. El poema de Viel escenifica con su reacción frente a una moral conservadora estas ideas, la operación crítica para que la subjetividad, lo propio, no se ahogue.

Hay en el poema un pensamiento, una idea sobre el paraíso que se está desafiando porque hay algo, una emoción, una vivencia o una serie de vivencias que llevan a desafiarlo y a optar por el pecado, es decir, por aquello que en la creencia religiosa es pecado. Hay una nueva visión del paraíso desde esta hendidura que abre el poema, desde su maravillosa brevedad. En el poema se pone en funcionamiento ese mecanismo de pensar-sentir, como lo llamó Denise Levertov para la escritura del poema. Ese proceso explorador que aúna *pathos* e intelecto en su girar hacia su sentido.

Hacia el final, algo que también suena paradójico, si se considera como suele hacerse que Adán fue el padre de la raza humana. Pero si se lee una ironía en esos dos versos finales, afortunadamente no es el padre de una raza humana pura sino impura, pecadora. De algún modo su pecado quiebra el proyecto de perfección de Dios o cualquier figura suprema que se ubique como creador universal.

La puerta de este poema convoca a pensar y sentir, ya no se parte de una imagen objetiva visual sino de una idea y su conflicto, el conflicto que se experimenta desde la reacción de la vida sensible.

Susana Thénon en su circuito rítmico

Un poema de Susana Thénon se presenta indisolublemente ligado a un ritmo que repite y agrega variantes dentro de una misma matriz. Un poema que es básicamente ritmo a través de esas marcas que, como imanes reiterativos u obsesiones presionantes, no lo dejan ir a otra parte, sino que le dan estructura circular:

Non Stop

creer que voy a la India a creer que entiendo
lo que creo que hay que creer

creer que entendí lo que hay que creer para saber y
creer que estoy en la India porque creo saber
lo que hay que creer

creer que sigo en la India para profundizar este saber
sin permitirme creer que me ilusiona
ganges alguno
profesor templo vaca millón de muertos
ganges alguno

creer que mi creer estar en la India tiene un sentido cósmico
irrepetible intraducible

creer que mi creer estar en la India será fundamental
para mi creer saber
y el de la India

creer que el seguir en India todo un año resolverá el dilema
de lo que es creerse un ser ansioso de saber

de paso creer que es mi deber elaborar manuscibir trasliterar
reelaborar y difundir

creer que ya es hora de creer que capté todo lo que había que
entender

creer que ya es hora de volver a la añorada patria a divulgar
tanto saber

creer salir de la India llegar a la añorada patria
ver ver no poder creer

no poder creer
no poder ser

creer que vuelvo a la India a ver si entiendo
lo que creo que hay que creer⁹

Un poema que escenifica un viaje infinito en su circularidad, de ahí el título “Non Stop”. Que se apoya en ciertas simetrías que va creando a partir del verbo “creer” y en los juegos que va generando entre creer y no creer, lo que hay que creer, lo que se puede o no se puede creer. Un enredo de contraposiciones que exteriorizan un enredo subjetivo con gran ironía y que podría definirse como una búsqueda fracasada de verdad revelada. Verdad que podría convertir en profeta a quien la sostiene y la sabe transmitir y que acá naufraga, no hace más que andar en círculos. Un círculo vicioso, esto es lo que crea el poema con su rítmica, con su insistencia, con su repetición de verbos en infinitivo. Un poema como una pista de patinaje circular donde se gira en el mismo sitio, no importa la potencia de los enviones, el deseo de creer. Es la parodia de un viaje iniciático donde el héroe o la heroína no pueden volver a “la añorada patria a divulgar tanto saber”. En el regreso se comprueba que no se posee aquel saber y entonces hay que retornar a la India, dar la vuelta otra vez.

⁹ Susana Thénon, *Ova completa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, pp. 25 y 26.

El ritmo es otra puerta para el poema, una puerta fundamental para Henri Meschonnic, que lo enuncia explícitamente.¹⁰ Para Meschonnic el ritmo es todo, constituye una poética que desafía cualquier concepción sobre la poesía que solo se base en el sistema de la lengua (la retórica, la estilística, el formalismo, el estructuralismo). Él toma partido por el ritmo como inscripción del habla y la oralidad del poema, el ritmo pertenece tanto a lo escrito como a lo hablado. No es necesaria la *performance* cuando se lo lee en voz alta, el poema ya se oye en el silencio de la lectura. El ritmo es escritura. El ritmo es la organización del sentido del poema. Meschonnic dice que es lo único que no puede ubicarse ni en el significante ni en el significado, es lo único que quiebra el binarismo del signo saussureano. El ritmo está en ambos lados del signo, es forma creada muchas veces por los cortes de verso que aceleran o demoran la dicción y todo lo dicho, lo significado, flota en ese mundo acelerado o ralentizado. Muchas veces es el resultado de las reiteraciones de palabras o frases que enfatizan cierto sentido, lo engrosan, al hacerlo volver al sentido anterior, como ocurre en las construcciones anafóricas. No es solo forma. El ritmo empuja el sentido, fue considerado un elemento formal en un análisis tradicional del poema, pero desde esta perspectiva es mucho más que eso. Es el gran hacedor, su varita mágica lleva la posibilidad de tránsito, la posibilidad de discurrir asociando o contraponiendo elementos, discurrir con plasticidad entre los márgenes del poema.

Los poemas aquí elegidos pueden pensarse, como se ha intentado hacer, en su manera particular de composición, como puertas diferentes que se abren para llegar a su versión acabada, siguiendo un impulso inicial que encuentra el encadenado necesario para cristalizarse. Visto desde el camino de la lectura, que es inverso, desde el otro lado de la puerta que es la otredad

¹⁰ Henri Meschonnic, “La apuesta de la teoría del ritmo”, en *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol Izquierdo, 2007, pp. 67-95, y “Manifiesto por un partido del ritmo”, en *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2006, pp. 291-302.

lectora, se podrían imaginar las escenas en las que surgieron estos poemas. Ver a Watanabe caminando por alguna playa de Perú mirando a un grupo de mujeres que recoge mariscos. A Marosa di Giorgio sentada en alguna de las mesitas de madera del Bar Sorocabana, en Montevideo, recordando la casa materna en Salto, en el Uruguay profundo. Pensar en la figura de Viel Temperley después de una discusión con un cura, escuchando aquello que le decía su cuerpo, con su espalda bronceada y su musculatura de nadador tal como aparece en algunas fotos. Se podría imaginar también la sonrisa divertida de Susana Thénon encontrándose con alguna amiga en la calle Corrientes, mirándola mientras le contaba de un periplo a la India para conocer a Sai Baba, en la Buenos Aires de los años sesenta. En estas escenas cotidianas, en las que podría estar cualquier persona, comienzan los poemas cuando desde ellas se avizora alguna puerta, el camino de la escritura que es una danza e invita con sus movimientos a seguirlo.

Abrir el mundo desde el ojo del poema, de Alicia Genovese,
se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2023
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset, Viel 1444,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
La tirada fue de 1.500 ejemplares.

Abrir el mundo desde el ojo del poema reúne seis ensayos en los que Alicia Genovese indaga en las posibilidades de acción de la poesía, que “podría entenderse como el lenguaje que intenta decir, sin ser aplastado por lo dicho”. Ha estudiado esta lengua del asombro desde distintos divisaderos: la docencia, los viajes, el ensayo y la escritura de poesía, y en esta obra se ocupa de explorar el sitio donde la poesía abre un mundo y lo vuelve más habitable.

Desplegando con solvencia sus hipótesis de lectura, se ocupa aquí de piezas de poetas como Juan Gelman, Héctor Viel Temperley, Susana Thénon, Liliana Ancalao, José Watanabe o Marosa di Giorgio. ¿Cómo aparece la idea de un poema? ¿Qué papel juega la emoción, esa “línea de fuerza invisible que lo impulsa”? ¿De qué hablamos cuando hablamos de procesos de composición? Genovese parte de preguntas, en apariencia, simples, trampolines para que la ambición y el temperamento de su inteligencia desenvuelvan todo su caudal.

Pensamiento, emoción y escritura se trenzan en un arco generoso, de Anaximandro a la ultimísima poesía, de la ciudad al campo, de los pueblos originarios a los migrantes y los exiliados. En la respiración de este conjunto de ensayos hay sucesivas aperturas, luces y oscuridades que se turnan para entregar un umbral duradero en el que sentarse a leer.

ISBN 978-987-719-400-5



9 789877 194005