

Cabal ejemplo de la forma como Veiravé opera, buscando que la realidad, si bien perfectamente reconocible, se deslice fusionando fragmentos dispares. En todo caso, la impresión final que produce el libro es la de estar urgido por demasiados intereses contrapuestos.

Allí estaban, como temas recurrentes dentro de su futura producción, la actualidad en sus formas más llamativas. También el amor y las egolátricas delicias de ser provinciano, no integrado del todo. El Veiravé lírico y un tanto nostálgico predominaba todavía sobre el Veiravé más enfático y militantemente progresista en sus designios contemporáneos. O como lo dice Horacio Salas: «Desde un tono elegíaco cercano a la línea neorromántica de la generación del 40 evolucionó hacia una poesía donde el coloquialismo acepta la libre asociación de cuño surrealista»<sup>1</sup>.

*El infierno milenar* (Buenos Aires, Sudamericana, 1973) autodefine tal cambio: «Estos poemas son pequeños núcleos de palabras girando en sistemas ptolomeicos alrededor de un átomo desintegrado» (pág. 45). Y lo hacía, con mayor amplitud, en ese aparte de una poética irónicamente titulada «Ahora las explicaciones sensatas»:

todas las figuras  
de los textos

son imágenes pasajeras de un caleidoscopio como el cuerpo de Justine los biombos chinos paneles corredizos pantallas de televisión llamados telefónicos espacios en el cosmos o en las venas (pág. 80).

Eran estas «asociaciones interminables como en partículas radioactivas», las que hacían más evidente su interés por una existencia que sólo se me ocurre llamar de segunda mano: la televisión, el cine, museos y bibliotecas, postales turísticas, centrándose en sus aspectos más efímeros. Gracias a ellos, Veiravé percibe la realidad; y son ellos los que determinan las superposiciones, a veces confusas, de este montaje de textos, intentando conjugar en vano, realidades nada aproximables.

Si bien, en algunos pocos casos ellas encajaban, como cuando pone a Emma Bovary, una muchacha de provincia, a escuchar discos de los Beatles (págs. 31-32) en otros, como «Descripción del monstruo, ella o la mujer cañón» (págs. 43-44) la relación entre los desalojados campesinos del Chaco y una escultura, profesionalmente de avanzada, del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, no alcanza a magnetizarnos. Se da más bien un esnobismo de la información. Un sospechoso afán de estar al día, cueste

lo que costare. Eran, además, los tiempos en que la vanguardia artística creía tener también «buenos sentimientos» morales. Todo material es útil para encender la chispa poética, pero en este libro, de tanteos y aproximaciones, ella no brota con demasiada frecuencia, ni con intensidad suficiente. Son como *flashes* que se encienden y se apagan sin nada que los sostenga.

A la avasalladora presencia de la cultura metropolitana, demasiado visible en tantas referencias, sólo podía responder con la ironía. Esa anécdota, con razón incorporada al verso, acerca del amigo que recorriendo ese museo llamado Europa terminaba por confesar abrumado: «Ya son demasiados Tizianos para un jujeño solo» (pág. 59).

O quizá, con mayor asordinamiento, en el final de un poema como «Nunca escapa el cimarrón si dispara por la loma» (pág. 63), donde reconoce: «Hoy/confuso/débil/criollo y transparente/respondo sólo con tristeza».

En 1975, y dentro de un volumen colectivo<sup>2</sup>, Veiravé publicó una monografía titulada «Ernesto Cardenal: el exteriorismo, poesía del nuevo mundo». Allí, analizando la totalidad de la obra del sacerdote-poeta nicaragüense, decía Veiravé: «Podemos describir el lenguaje poético de Cardenal como apertura máxima a la acción comunicativa del emisor en una comunicación directa, en cuanto reproduce realmente aquello que no es todavía función estética en sí» (pág. 78). Y añadía: «Ese nuevo realismo penetra en la escritura narrativa y poética mediante la apropiación de todos los elementos de la realidad dentro de un sistema totalizador de estratos históricos, políticos, religiosos, individuales, colectivos, y de un tiempo que es real-concreto, y al mismo tiempo mítico-legendario» (pág. 98).

El lenguaje poético, con palabras de Althusser, tan citado entonces, adquiriría una función «práctico-social», desenmascarando las ideologías dominantes. Todos los pa-

<sup>1</sup> En Diccionario de autores iberoamericanos, dirigido por Pedro Shimose. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982, pág. 435. Ver también: J. G. Cobo Borda, Antología de la poesía hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, sobre todo las págs. 46 a 54 del prólogo, referidas a la «Poesía latinoamericana contemporánea, 1960-1980».

<sup>2</sup> Varios autores: Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975. La monografía de Veiravé: págs. 61-103.

sados se ponían al servicio de la denuncia de un presente oprobioso: dictadura, explotación imperialista, Tercer Mundo, y el misticismo revolucionario y la militancia mesiánica marchaban del brazo. Los resultados, a nivel político, son conocidos. A nivel poético basta leer el libro de Cardenal: *Vuelos de victoria* (Madrid, Visor, 1984) para comprobar cómo el impulso lírico se ha convertido en anotación burocrática. Y el exteriorismo en proclama partidista. La vulgata marxista salpicada de referencias locales.

Guillermo Sucre, en su libro de ensayos sobre poesía hispanoamericana, *La máscara, la transparencia*, ha resumido así estos últimos quince años dentro de la trayectoria de Cardenal. Dice Sucre: «Llegamos a 1970. Según sus exégetas, en el año de la segunda conversión de Cardenal con su viaje a Cuba y el libro que luego publica: una apología del régimen castrista. Desde entonces, en efecto, Fidel Castro, Lenin y Mao Tse-Tung aparecen como figuras paradigmáticas en sus poemas, especie de redentores que pronuncian sentencias casi bíblicas o evangélicas. Son los nuevos profetas que Cardenal busca aliar con Cristo», concluyendo: «Reino de Dios, Revolución y Poesía, son así equivalentes y hablan por boca de Cardenal. Quizá no haya otro poeta en el mundo con más confianza que él: lo asiste una beatitud clarividente. A través de sus últimos libros se siente que *lo Inefable* le ha revelado y confiado todos sus designios»<sup>3</sup>.

En 1976, un año después de su ensayo, y muy influido por Cardenal, Veiravé publicaba *La máquina del mundo* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana). El poeta de provincia, que había hecho suya toda la cultura desde una perspectiva exclusivamente contemporánea, hacía que las paltas y lapachos del Chaco se entrelazaran con Jacques Monod y Cassius Clay, y esto en poemas que en ocasiones tienen la concentrada agudeza del epigrama y en otras, la dilatada imprecisión de una prosa apenas enumerativa. Largos catálogos para disimular quizás afectuosos poemas de amor. En otras ocasiones, libros de historia natural, como el de José Jolis sobre el Chaco (1789) le daban pie para revertir, sobre el hoy, la mirada del ayer.

Era todo un juego de espejos reflejando su eufórico descubrimiento de la poesía latinoamericana, corroborado por los textos didácticos y las antologías correspondientes, que realizó en aquel entonces para la editorial Kapelusz. Ernesto Cardenal, Álvaro Mutis, Carlos Mar-

tínez Rivas, Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y, cómo no, su maestro y coterráneo Juan L. Ortiz, sobre quien escribiría, años más tarde, un volumen crítico, sustentaban, como referencia amistosa, una escritura más digresiva que concentrada, pero no por ello menos exacerbadamente personal. El mundo era suyo: los 350 millones de años del «colacanto» eran su misma vejez observada en el pozo semisurgente de Gualeguay, su solar natal.

Como él mismo lo recalaba:

solamente un deseo de vivir en familia  
apretar el fósforo entre los dedos y seguir escribiendo  
contra viento y marea.  
(*Vida en familia*, pág. 60).

Éste era su propósito, quizá más circunscrito, pero mucho más real. El dramático combate entre Europa y América se reducía a una más modesta lid entre Buenos Aires y el interior, y en un poema titulado «Las carabelas de Colón» (pág. 23) la magna gesta del descubrimiento se convertía en un episodio más del cotorreo literario y el afán de figurar.

Veiravé establecía su opción: lejos del reconocimiento indiscriminado, que exalta en su show, con igual indiferencia, vedettes como boxeadores, gángsters como escritores, él prefería ser «moda en las aldeas» pero no en Buenos Aires. El elegía el «realismo mágico» de su provincia, incluso en medio de su marginamiento y su miseria: la otra Argentina. Él ya buscaba retirarse a tiempo «de la difícil carrera literaria». Ésta había perdido todo sentido en un mundo sobresaturado de best-sellers y totalmente desjerarquizado.

Por ello en *Historia natural* (Buenos Aires, Sudamericana, 1980) la perspectiva cambia de modo tajante. Ahora los animales —un cangrejo, una cucaracha— son los que miran a los hombres. La consecuencia, como es factible suponer, no resulta demasiado halagüeña para los humanos. Son ellas, las bestias, las que nos juzgan y espían, las que, finalmente, se revelan como mucho más

<sup>3</sup> Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, págs. 283-284. Por su parte Hellen Ferrero, en su trabajo inédito *La poesía del Tercer Mundo en Hispanoamérica subdivide el período comprendido entre 1960 y 1985 en cuatro apartados, que corresponden, en alguna forma, a la evolución de la poesía durante este período. Son ellos «La elección política», «La canción protesta», «El compromiso tercermundista» y «La despolitización».*

inteligentes que los civilizados. Son ellas, en la desafiada pasión selvática, las que nos restituyen una perdida dimensión de nuestra piel y nuestros huesos. Somos mirados, palpados, finalmente absorbidos y chupados. No somos nada. Hoy, es bien sabido, nadie puede contemplar la naturaleza con inocencia. Son tantas las mediaciones, los anteojos para verla, que precisamente en este libro de Veiravé plagado de referencias a ellas — ciencia, turismo, ecología incipiente— se da una saturación total del horizonte. Y es ella la que esta mirada animal trata de romper. Hablando de «Cangrejos en la playa de Armacao» dirá:

Lo cierto es que nos miran con dos enormes radares negros y de costado utilizan la cámara fotográfica con un solo ojo electrónico compuesto por millones de células solares (pág. 13).

No es derogatorio recordar que por la misma década tanto Alberto Girri, en la Argentina, como José Emilio Pacheco, en México, elaboraban sus propios bestiarios sin hablar, claro está, de las artes plásticas: recuérdense, tan sólo, los animales acoplados de Francisco Toledo, el pintor mexicano.

Son tan diversas y contradictorias las visiones (o versiones) que tenemos de la realidad, en el caótico flujo informativo de nuestros días, que ya parecía imposible tener una visión propia. En consecuencia, ¿por qué no invertir el ángulo de enfoque y pensar que desde abajo o desde arriba —la mirada del ave o el reptil— podemos analizarnos mejor? Era ya una postura límite.

La censura, además, obligaba a estos quiebres y poetizar, la más inocente de las ocupaciones, podía ser simultáneamente banal y peligrosa. Asumir el riesgo o ahogarse entre los estereotipos más cómodos. El propósito de insertar *todo* en el poema no sólo lo desquiciaba, volviéndolo un batiburrillo de signos escapándose en todas direcciones. Hacía también que el lector, como en cualquier sociedad de consumo, incluso de consumo poético, quedase saturado. Sólo la remozada agresividad de la violencia, señalándole una vía única, se erguía como sola panacea para sacarlo de tal pantano. Pero también quedaba, más modesta, la secreta elusividad de la inteligencia, que si bien interpretaba el mundo, también reconocía cómo el mundo la forjaba. Al reconocerlo, al verlo, por fin, el mundo cambiaba.

Consciente de la esterilidad en que el exteriorismo iba desembocando, en su último libro, *Radar en la tormenta* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985) Veiravé revela pero también oculta. Hace que su poema errático, como él mismo lo califica, se interne por este «macabro tiempo extravagante». Allí donde «el infierno de las torturas», son sus palabras, y esa «retórica del miedo» llamada autocensura, han arrojado como saldo «la banalidad de las palabras humilladas».

Por ello, «argentinamente desolado», y en medio de «una nación atomizada», esquivando tanto al censor fortuito como «los dardos venenosos del rencor» él, hablando en apariencia de otra cosa, no tiene más remedio que confesarnos, explícito, autoconmiserativo y brutal, todo su dolor: el de ver a su hijo partir para la guerra de las Malvinas, por ejemplo.

A él no lo podíamos distinguir  
cuál era desde la terraza porque  
ya no era nuestro hijo, sino un soldado que iba hacia la guerra  
y a mí se me cruzaron todas las palabras  
rotas  
tartamudas (pág. 67).

Pero estas palabras trascendían lo personal, convocando una dimensión más amplia: la de su historia patria.

No la muerte personal sino la que decidieron los otros:  
injurias, cacerías, degüellos de caudillos que son boleados al  
lado de  
una laguna política, o el pajonal de Echeverría.  
Unas voces dicen: ¿me amas?  
otras: ¿por qué me matan?  
Entre esos dos espacios sobrevivimos. (Voces entre dos espacios,  
pág. 65).

Lo individual era lo colectivo y la historia, de algún modo, reflejaba la naturaleza donde ella se había dado. Anotaciones, apenas, de un sobreviviente. Luego del drama, en un poema precisamente titulado «Textos y contextos», Veiravé concluía con un rapto a la vez imprecatorio e irónico, que sintetiza su actual búsqueda. La inundación no sólo era una catástrofe natural, repetida todos los años. Había llegado a ser parte de la inconsistente inconstancia del carácter nacional. «Yo, argentino: no me meto».

En éste un gran país no cabe duda  
porque no logramos conmovernos juntos. Quiero decir,  
que las aguas están llegando hasta nosotros  
y sólo queremos que no llueva (pág. 75).