

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 77
Literatura Venezolana del Siglo XXI

Article 18

2013

Hacia un ars poética

Alejandro Oliveros

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Oliveros, Alejandro (April 2013) "Hacia un ars poética," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 18.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/18>

This Ensayos Testimoniales is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

HACIA UN ARS POÉTICA

Alejandro Oliveros

Una de las formas de epistemología más desacreditadas en estos tiempos de crisis epistemológica es lo que se conoce como “insight”. Un eufónico término anglosajón que, como tantos otros vocablos de ese origen, no acepta con facilidad su traslado a otra lengua. Se trata de una palabra que integra una preposición, *in* (dentro, adentro), y un sustantivo, *sight* (mirada). Sería algo así como “mirar desde dentro”, literalmente. O “mirada interior”, que no es mucho más preciso. En inglés, la palabra deriva de *internal sight*, probablemente del alemán *einsicht*. Shakespeare no parece haberla empleado y se define hoy en día, de acuerdo al *OED*, como “Internal sight, mental visión or perception”. Aunque su segunda significación es la que más nos interesa: “2. The fact of penetrating with the eyes of understanding into the inner character or hidden nature of things”. En castellano, los diccionarios escogen, de la manera más descaminada, la palabra “percepción” para ofrecerla como equivalente. O “perspicacia”, aun menos útil, lo mismo que “conocimiento”. “Entendimiento”, se acerca a la esencia del término en inglés, si no fuera porque la Real Academia, siempre real y siempre academia, la define como “Potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce otras de las que ya conoce”. Como bien puede y suele suceder cuando consultamos el *DRA*, ahora entendemos menos. Se me ocurre que, en términos estrictamente demóticos, *insight* vendría siendo lo que, mejor que nada, revela la expresión, “Se me encendió el bombillo”. Porque es algo que ocurre así, de manera involuntaria y espontánea, sin planificación o cualquier forma de apriorismo. No es que “encendí el bombillo”, sino que “se me encendió”. Como por su cuenta. Como la rosa que es “sin porqué, florece porque florece”. Lo interesante de la segunda definición de *OED* es que destaca la capacidad que tiene el *insight* de acceder a la “naturaleza escondida de las

cosas”. Porque gracias a él podemos conocer situaciones ante las cuales los métodos de conocimiento convencionales resultan insuficientes.

A pesar de no ser una de las formas de conocimiento más favorecidas por estructuralistas y post-estructuralistas, fue precisamente un *insight* lo que me reveló, bien tardíamente, por lo demás, lo que podríamos llamar mi “arte poética”. Si bien es cierto que en uno de mis libros, escrito a comienzos de los ochenta, aparece un texto con ese nombre en el original latino “Ars poetica”, el asunto era el oficio de poeta en términos universales. El reiterado axioma según el cual ningún poeta, con el limitado instrumento que se le ofrece, que es el lenguaje, llega a decir enteramente lo que se propone. Lo que no se expresaba en mi poema era una visión personal de la cuestión a la que refiere un “ars”. ¿A qué poética me había acogido durante mi largo ejercicio del oficio de poeta. Durante años, mejor, décadas, dediqué no pocas reflexiones al tema. ¿De acuerdo a qué principios escribía yo cuando escribía?

En tanto, mis colecciones se sucedían, con un frecuencia poco menos que indeseada por el autor. Seguía publicando libros, los años continuaban su marcha cruel, y no daba con una manera de explicarme y explicar. ¿A qué se debía que mi obra poética se desarrollase de esa manera, sometida a las influencias más variadas y presentada en las formas más disímiles? En mi primer poemario (*Espacios*, 1974) habían sido Machado, William Carlos Williams y George Oppen. Más tarde, esos modelos serían desplazados por los de Snodgrass, Robert Lowell, Philip Larkin, Allen Tate y Ezra Pound (*El sonido de la casa*, 1983). Luego, se sucedieron las influencias de Propertio y los surrealistas (*Preludios*, 1993); Ovidio (*Tristia*, 1996); la poesía del antiguo Egipto, Esquilo, Novalis, Sánchez Peláez, Celan (*Magna Grecia*, 1999) hasta Michaux, Confucio y los poetas latinos tardíos (*Poemas del cuerpo*, 2005). Se alternaban los asuntos y, también, las formas. Desde los versos cortos y contenidos, al coloquialismo, la fragmentación, los sonetos anglosajones, los endecasílabos, el poema en prosa, los himnos, los versos libres y no tan libres. Enfrentado a las limitaciones tantas de mi lírica, reconocía la falta de un “ars poetica” coherente como la más grave. Una certeza que me producía un sordo complejo de inferioridad. Es cierto que ninguno de mis escasos lectores, varios de los cuales han terminado siendo mis prologuistas, lo habían resaltado. Pero no sería justo pedirles que, a la generosidad, se sume el oficio de críticos literarios.

Pero fue un *insight*, esa desacreditada forma de episteme, lo que me ocurrió una mañana del invierno de 2011, en uno de los espacios incontables del *Palazzo Reale* de Milán. Justo a la entrada de la muestra dedicada a la *Transvanguardia italiana*. Algo inesperado. No podría pensar que una exposición de pintura habría de revelarme, en una suerte de epifanía, la clave escondida de un trabajo al cual había dedicado no pocas de las mejores horas de mi vida. A la entrada misma de los salones habían colocado un pendón con fotografías recientes de cinco de los miembros del influyente movimiento plástico, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Nicola de Maria, Enzo Cucchi y Francesco Clemente. Debajo de los rostros

avejentados y nobles de estos maestros, quienes una vez quisieron tomar el mundo del arte por asalto, se leía una declaración de principios. Los fundamentos de la tendencia tal como los formulara el crítico Achille Bonito Oliva a mediados de los setenta. Los cuales no eran, en verdad, especialmente nuevos para mí, porque los había conocido cuando me tocó reseñar la exposición de Clemente en el Museo Guggenheim de Nueva York, a finales del siglo pasado. Lo que decía Oliva en el pendón lo había ya leído e incluso citado textualmente cuando escribí la crónica. Pero ahora, atraído misteriosamente por lo que se reproducía en el pendón, los mismos conceptos, las mismas frases, se presentaban en forma de epifanía. Sentí que aquello estaba escrito especialmente para mí. Era una sensación extraña e inefable. Miré a mi alrededor a ver si a los otros visitantes les ocurría lo mismo. Pero, después de mirar con indiferencia, que es la actitud más corriente en estos casos, seguían de largo e ingresaban a las salas donde los esperaba aquella selección memorable de trabajos de los cinco maestros transvanguardistas. Por mi parte, en un primer intento, no pude terminar de leer el luminoso, al menos para mí, texto. Era algo demasiado personal, demasiado preciso y revelador. ¿Cómo no me había dado cuenta hasta ese momento? ¿Cómo tuve que esperar justo cuarenta años para saber lo que tenía que haber sabido desde que comencé a escribir poemas? Abandoné momentáneamente la lectura y caminé hasta el imponente espejo de tiempos de Napoleón y Stendhal, que se encontraba colgado en una pared a mi izquierda. Vi mi rostro confundido en el azogue y me dije: “Alejandro, eso es lo mismo que tú has hecho con tu poesía”.

El texto hablaba de lo que Oliva llamaba la “crisis general de la civilización occidental, que había producido un cuestionamiento del optimismo productivo de la economía y del optimismo experimental de las neo-vanguardias”. La crisis se habría producido a mediados de los setenta. Sin saber que se trataba de algo tan trascendente, recuerdo mi desconfianza a la hora de escribir durante esos años los poemas que integrarían mi primera colección, publicado en 1974. Ya en ese momento sentí el agotamiento de la poesía escrita en nuestros países bajo las influencias más diversas. No me atraían las tendencias, tan formidables por lo demás, de la lírica francesa, los surrealistas, especialmente, pero también Michaux y Perse, que tantos seguidores habían encontrado entre los poetas venezolanos que me habían precedido. Tampoco los poetas beatniks, con Whitman y Eliot, lo más conocido e influyente de la tradición anglosajona en Venezuela. En esa colección, que llamé *Espacios*, me había acogido al ejemplo de Machado en sus *Campos de Castilla*, un autor preterido por las vanguardias de los años sesenta y setenta. Y tenían razón porque, como se sabe, nada menos vanguardista que este libro del vate sevillano. Pero, si todo en mi *Espacios* hubiese sido Machado, no habría ningún sobresalto. ¿Cómo entender que, en mi segundo libro, *El sonido de la casa*, el maestro andaluz no apareciera por ninguna parte y, en su lugar, modelos tan remotos como W.D. Snodgrass o Larkin. En otro párrafo de la introducción donde Oliva sintetizaba los principios estéticos de la transvanguardia, encontré lo que podía considerar

como los fundamentos de un “ars poetica”. En esas apretadas líneas, Oliva proponía la superación de uno de los credos de la modernidad. Esa concepción de la obra de arte como “forma orgánica”, y del trabajo del artista o poeta como desarrollo, como evolución, que los teóricos de lo moderno habían precisado en Baudelaire, padre ineludible de toda modernidad. Una frase se me antojó como la clave para encontrar un principio teórico ha todo lo que hasta ahora he escrito en forma de versos. Y, nunca olvido mi asombro, no tenía nada que ver con Baudelaire, Poe o Mallarmé., sino con Darwin, el Charles Darwin de *El origen de las especies*. Decía Oliva: “Las neo-vanguardias de la segunda post-guerra se desarrollaron de acuerdo a una idea darwiniana y evolucionista... La transvanguardia, por el contrario, trabaja fuera de estas coordinadas obligadas, siguiendo una trayectoria nómada...” Para mí, en ese momento del húmedo invierno milanés, esas palabras eran toda una revelación. La propia verdad revelada en unos espacios tan poco propicios como los de Palazzo Reale. Descubrí que el “nomadismo” que tanto me acomplejaba, podía ser considerado como una categoría estética. La premisa que justificaba mi “trashumancia estilística”. Lo que hasta ese momento había considerado como el estigma más obvio de mi poesía, no lo era realmente, de acuerdo a Achille Bonito Oliva y los maestros transvanguardistas. Enseguida me identifiqué con estos artistas que, cada uno por su lado, hacían con sus pinturas y esculturas lo que yo había hecho con mis poemas. Me sentí como ellos, incurso en una de las prácticas más duramente condenadas por la ortodoxia modernista. Lo que se conocía como “eclecticismo estilístico”. Una condena reiterada por los críticos de los años sesenta, quienes, cuando querían desconsiderar a un poeta o artista que no se acogiera a los principios del organicismo comentaban: “Lo que ocurre con X es que es muy ecléctico”. Que es lo que yo he sido toda mi vida. He tomado de uno y otro. No tengo un estilo propio de acuerdo a las convenciones de la modernidad. Mi obra poética no ha evolucionado en términos darwinianos. He avanzado sin una línea de desarrollo. A mediados de los noventa publiqué *Tristia*, en el cual retrocedía a algunos de los asuntos de *Espacios*, escrito veinte años antes. Y, además, escritos en forma de sonetos anglosajones sin rima. No parecía haber un centro formal en lo que había publicado. Y pocas cosas más graves para un poeta de la modernidad, inaugurada por Baudelaire y celebrada por los críticos a lo largo de justo cien años. Pero he aquí que la lectura del pendón milanés me había revelado la esencia de un estilo tan digno como cualquier otro. Un estilo que Oliva llamaba “policéntrico y diseminado”. Sin rasgos de evolucionismo, más bien se trataba de la “superación constante de las contradicciones”. De los sonetos anglosajones de *Tristia* no evolucioné a ninguna parte, sino que reuní elegías, himnos, poemas “herméticos” y homenajes en un volumen, *Magna Grecia*, publicado a finales de 2001. Luego fue mi *Poemas del cuerpo y otros*, donde la reiteración en el nomadismo estilístico es mucho más que obvia.

Ahora, que tengo frente a mí el volumen de mis *Poesías reunidas*, publicado por Pretextos en 2012, siento por fin superada la ausencia de un “ars poetica” en mi trabajo. Me he convencido de que mi falta de evolucionismo no es postura condenable en estos tiempos de superación de la modernidad e instauración de una neomodernidad. Mi nomadismo estilístico puede ser considerado como una poética tan legítima como cualquier otra. Un descubrimiento al que llegué gracias a ese método de conocimiento, tan injustamente preterido, que es lo que los anglosajones, con sabiduría, han llamado *insight*.