**DEL PRESENTE A LA POESÍA**

**Diego García**

*El mundo está harto del pasado,*

*Oh, dejad que muera o descanse al fin*

Percy B. Shelley

*…we need it fast
Before rock's just part of the past
'Cause lately it all sounds the same to me*

Ramones

**Intro con dos acordes**

Nos quejamos del pasado pero al mismo tiempo nos dejamos seducir por sus hologramas. El mundo tira de la cuerda y arrastra esos deseos sobrecargados de aromatizante de ambiente; pesan e impiden que notemos que la cinta transportadora está encendida. Es la trampa de ver lo probado, la nieve que atasca la puerta.

En todo texto está plasmada una lucha de tiempos.

**I. Lo que todos esperamos**

Fredric Jameson ha escrito que la cultura de la nostalgia es el síntoma de una sociedad que ya no es capaz de producir (Jameson, 2002). Si transportamos esta idea desde los ejemplos cinematográficos que analiza el autor al texto poético, la pregunta que surge es: ¿cómo se sostiene la escritura en un presente cuando el hartazgo del entorno ofrece tantas alternativas más simples? Y entonces: ¿qué sería una escritura en presente sin ser el mero nombre de lo contemporáneo?

Las operaciones de la nostalgia se sintetizan en un procedimiento afín a la pereza del capitalismo: el pastiche, como anteposición de la imagen por sobre el fluir de un texto. En el campo de la poesía contemporánea, el recurso de lo estereotipado se concreta en imágenes heredadas que a modo de paneles rellenan una geometría definible como “poema”; y lo que muchas veces se interpreta como “poesía narrativa”, en general, no produce más que recuadros perfectos, relatos delimitados y contenidos en una articulación sintáctica normativista. ¿Podría haber otra idea de narratividad que no se ancle en los andamios del relato? Seguramente sí, si definimos narratividad como un movimiento hacia lo que aun no está revelado. Pero cuando toma el control lo redundante de una escuela literaria, no hay desborde y el poema carece de toda posibilidad de insurrección. El poeta pasa a ser un artista de covers más o menos disimulados de piezas que ya han sido coronadas como *grandes éxitos*.

No obstante, en una línea opuesta, hay autores que desarrollan proyectos fuera de ese compás. Tal es el caso de Maurizio Medo (Lima, 1965). Cito una serie de fragmentos de un texto publicado en *Dime Novel*:

ESCENA 9: BULLET TIME

En las circunstancias actuales la velocidad del tiempo
convierte al pasado en una variable del presente

Mientras, el coro de poetas indigentes becados en
Manhattan, recitó su eterno estribillo: la hiciste

Tal vez por ello vivamos obligados a utilizar regularmente
cierto efecto de luz estroboscópica generando un slow motion
(antes exclusivo en los videojuegos) y así explicarnos:

supongamos que estas palabras fueron editadas a través
de este mecanismo o que aparecen en 36 segundos
de temps mort —la inercia es un recurso cada vez más
necesario pues la velocidad del relato— ¿lo dije?—
(…)

ZOOM:

Estábamos con Ted, hubo un exceso de tensión
y la metáfora “el viento es el primero en saludar
al forastero” (para hablar de Suzanne)
fue un desatino, mal editado
al borde de la imagen,

(…)

Vemos el efecto de zoom como ampliación del ojo en la cámara lenta que resitúa al texto sobre sí mismo justo cuando comienza a desplazarse hacia la solidificación de lo hecho y lo dicho. La irrupción de cada cuadro es un salto hacia la profundidad de lo inminente, aquello que acontece mientras pensamos “cómo escribir un poema”. Pero la clave es justamente lo contrario, escribir para pensar cómo escribir un poema. Esa instancia ensayística es un lapso de resistencia frente a la edición esterilizada de los discursos de consumo. El autor logra evidenciar un espacio solapado por la exterioridad de lo que usualmente llamamos “poético”, como si revelara una pintura oculta en el interior de otra; o mejor dicho, como si exhibiera un borrador o una toma fílmica en crudo.

La mirada cinematográfica ha sido explorada por el poeta estadounidense John Ashbery. En un poema-ensayo, titulado “The System”, la vincula con el problema del tiempo en la escritura:

“Las películas nos muestran a nosotros mismos ya que todavía no hemos aprendido a reconocernos -algo en la naturaleza de ser o actuar en lo cotidiano que rápidamente se dobla en la historia antigua como el periódico de ayer, pero que al hacerlo revela una nueva cara, una superficie en la que una nueva frase puede escribirse antes de volver a unirse a la historia, o puede permanecer en blanco y hacerlo de todos modos: no importa porque cada cosa está emergiendo en su tiempo y retrocediendo al pasado, y eso es lo que todos esperamos y queremos”.[[1]](#footnote-1) (Ashbery, 1972).

La poesía también puede, como lo demuestra Medo, como lo demuestra el propio Ashbery, escribirse en un punto anterior a la historia; expandir ese segmento antes de que las cosas, finalmente, retrocedan para unirse con las expectativas de orden que tenemos.

**II. La gran poeta y su dona**

El sampleo de la “realidad” es simplemente un ardid para el empleado de la literatura, aquel que se contenta con lo que le corresponde consumir. Pero pensemos otras alternativas para interpretar la idea del presente si queremos asumir la posibilidad de crear a pesar de las condiciones de este siglo.

Pienso en el modo en que Bob Dylan ejecuta una versión diferente de sus canciones en cada presentación, ¿podría así también el poema reconfigurarse en lugar de ser un objeto empaquetado? Se trata de una toma de posición ante las políticas de la lengua, como también lo es aquella que subestima la posibilidad de que la poesía salga de sí misma y aún así persista en diferenciarse de los discursos residuales. Jenny Boully, nacida en Tailandia (1976) y emigrada a Texas, licúa el presente en *El cuerpo: un ensayo* al punto de sólo poder situarse en las glosas a pie de página:

—

[3] Una cosa que la gran poeta confesó antes de morder su donut: un buen poema se escribe como si no importara — nunca lo digas dentro de este espacio finito, todo tu ser está saturado de la necesidad de dramatizar infinitamente.

No es casual que el cuerpo sea el ensayo de lo que sólo puede decirse fuera de escena. El cuerpo centrado bajo las luces del show es pura nostalgia y reproducción[[2]](#footnote-2). Si como dice el sujeto de Boully, “Un buen poema se escribe como si no importara”, la respuesta a qué es lo que no importa nos remitiría a aquello que hemos nombrado como *residual*: seudo discursos que resultan funcionales para disputar espacios en nombre de la hegemonía. Y la política de lo residual sólo trabaja, esforzadamente, en pos de la estafa de la nostalgia y el confort.

El presente intervenido por la poesía resulta entonces un desplazamiento constante. El texto sale de aquella resina que se dispone a convencionalizarlo, a disecarlo como una pieza de museo, y el evento escritural pasa a ser un pasaje en el cual el signo queda des-centrado. Así, superada la mentalidad catalogadora y sus esquemas, poesía o pospoesía, textos o transtextos resultan todos términos incontinentes.

Siguiendo la división industrial del tiempo, el poema está agotado, retrasado siempre de sus promesas, puesto a fracasar en pos de una representación utilitaria. En cambio, ya sea en el *bullet time* de Medo o en el fuera de escena de Boully, el presente se dirige *hacia* una escritura de la experiencia, focalizada en su fase más primitiva, que puede plantear al menos un conflicto con el arte exhibicionista.

**III. No puedo hablar japonés**

Siempre vuelvo a ese particular libro de Richard Brautigan que es *30 de junio, 30 de junio*, una especie de diario de un viaje a Japón en los años 70. Sin embargo, no es un diario propiamente dicho (como los citados textos de Boully y Ashbery tampoco son poemas ni ensayos “propiamente dichos”). Veamos un ejemplo:

**Charla**

Soy el único estadounidense en este bar.

Los demás son japoneses.

 (lógico / Tokio)

Hablo inglés.

Hablan japonés.

 (obvio)

Tratan de hablar inglés. Les cuesta.

No puedo hablar japonés. Imposible.

Charlamos un rato, lo intentamos.

Al rato, cambian al japonés

 durante 10 minutos.

Ríen. Se ponen serios.

Callan entre palabras.

Otra vez solo. Estuve acá antes

en Japón, en Estados Unidos, en cualquier lugar

donde no entendés palabra

 de lo que hablan.

*Tokio*

1 de junio de 1976

El devenir de la “charla” es la misma escena construyéndose entre lo entendible y lo irrecuperable. Las 19 líneas son el ensayo de una conversación que no está. Otra vez una parte de lo que se dice queda fuera de escena. Entonces, la materia que tenemos ante nosotros es la experiencia de ese decir. Al mismo tiempo, el tema de la soledad (motivo recurrente en Brautigan) implica el estar con la palabra en una situación de creatividad absoluta. No hay otros que exijan un desprendimiento. Ni siquiera una traducción posible que terminaría recurriendo a un segundo tiempo y la anotación entraría en un ritmo bien diferente. El sujeto no puede hablar japonés porque no le alcanza el tiempo para hacerlo. Porque está siendo en esas notas para las que bastan (o mejor dicho, son el todo) las risas, los gestos, los intentos. La gran poeta muerde su dona en una escena idéntica. No importa el significado de lo dicho, no importa tener bajo control los recursos de la lengua.

El presente es puro acontecimiento, sin reflexión ni traducción posible; sin un cuerpo exhibido (más bien con un cuerpo en permanente movimiento e indefinición), sin charla “al borde de la imagen”. La poesía no puede captarlo sin plegarse como historia. Su única posibilidad es un pasaje hacia el interior de la escritura, diferenciándose de la marca final del signo que puede pesarse como mercancía; se trata así de un proceso inacabable en su lapso de significación, un ensayo del pensamiento conciente/inconsciente en una nueva superficie que se revela.

Cuando pensamos la relación entre poesía y tiempo podemos advertir una vía productiva en esta resignificación del presente a la que nos hemos aproximado. Todas las convenciones típicas “del poetizar” terminan generalmente eligiendo conjugaciones adaptables a lo que se quiere contar. Casi siempre está eso: *lo que se quiere contar*. En consecuencia, esa literatura no es otra cosa que un modo de acceder a la fase histórica del reconocimiento (recordemos la cita de Ashbery) del sujeto como actor de consumo. Otro tipo de sujeto, uno que pone el cuerpo en el acto de escritura como parte del mismo y que no huye de ese puesto para entrar en la cotizada figura del autor-dios que mueve los hilos de una serie estándar de piezas. El sistema se cierra y engulle con sus efectos de autor-idad; es el relato de un poder sobre figuras muertas lo que seduce al Artista/Poeta. Este planteo trasgrede la búsqueda del placer y otras propagandas de lectura.

Como preguntas finales podemos pensar: si el texto se antepone al nombre, si se anticipa a la intención y recupera la zona salvaje del proceso: ¿Qué es eso que nos queda? ¿Qué insiste en decir, más allá de la violencia de las expectativas y el deseo?

**Bibliografía**

Ashbery, John. “The System”, en *Three poems*. New York: The Viking Press, 1972.

En línea: <https://www.theparisreview.org/fiction/4053/the-system-john-ashbery>

Brautigan, Richard. *30 de junio, 30 de junio*. Trad. María Eugenia Soler y María Gabriela Raya. Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2016.

Boully, Jenny. *El cuerpo: un ensayo.* Trad. Patricio Grinberg. Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2017.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos, [1967] 2003.

Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Trad. Horacio Pons. Buenos Ares: Manantial, 2002.

Medo, Maurizio. *Dime novel*, en: Cuando *el destino dejó de ser víspera*. Madrid: Liliputienses, 2015.

1. “Movies show us ourselves as we had not yet learned to recognize us—something in the nature of daily being or happening that quickly gets folded over into ancient history like yesterday’s newspaper, but in so doing a new face has been revealed, a surface on which a new phrase may be written before it rejoins history, or it may remain blank and do so anyway: it doesn’t matter because each thing is coming up in its time and receding into the past, and this is what we all expect and want”. [↑](#footnote-ref-1)
2. “La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación”. (Debord, 2003). [↑](#footnote-ref-2)