

PROFANAR EL LENGUAJE.
CONTRATIEMPO DE EDGARDO DOBRY

POR

VALENTINA LITVAN
Université de Lorraine

Le mot n'est pas une chose mais le milieu perpétuellement mobile, perpétuellement changeant où l'on communique par le dialogue. Il ne renvoie jamais à une seule conscience, à une seule voix. La vie du mot, c'est de passer de bouche en bouche, d'un contexte à un autre contexte, d'un groupe social à un autre, d'une génération à une autre génération. Ce faisant le mot n'oublie pas quelle est sa voix et ne peut se libérer complètement du pouvoir qu'ont sur lui les contextes concrets dans lesquels il est entré.

Mikhail Bakhtine

La tabla que recibió Moisés / vos la dejaste caer. La ves // debajo del mar; tendría / alguien que ir a rescatarla. // Lavada, lavada, el surco / de la letra para leerlo // solo al tacto, apenas / tajos en la piedra guturales.

Edgardo Dobry

LO SAGRADO Y EL LENGUAJE POÉTICO

Platón expulsa a los poetas de la República ideal por basarse en la mimesis y estar lejos de la verdad, desacreditando de este modo su función social y educativa. La poesía contemporánea conserva algo de esa visión platónica acerca de la función de la literatura, a la que se mantiene al margen en nuestra sociedad capitalista por su falta de productividad.¹ En su último libro, *Contratiempo* (2013), Edgardo Dobry parece, sin embargo, proclamar un lugar central para el poema en nuestra época. En sus versos explora las posibilidades de la lengua castellana desde la conciencia de que

¹ Me refiero a la dificultad imperante que tienen las editoriales de vender libros de poesía y al poco apoyo institucional, fundamentalmente.

la lengua es necesariamente histórica, vale decir política. Dobry hace rimar lengua y tiempo, poesía y política:

En el cielo nítido como un pdf
 el viaje del poeta y de la historia
 se cruzaron en la zona
 necrosada de la lengua,
 cada uno revelado por el otro. (23)

La lengua necrosada traduce el encuentro entre el poeta y la historia desde el desfase temporal que supone la comparación entre “el cielo nítido” y “el pdf”, que da cuenta del desgaste de las palabras. En la asociación de estos términos coexisten la tradición que procede del Romanticismo, recogida en la carga semántica que la palabra “cielo” ha transportado a través del tiempo, y la desintegración de esta misma tradición en un neologismo hecho de siglas que ni siquiera alcanza a palabra. El poema atraviesa de este modo la lengua por medio del tiempo que contiene, un tiempo hecho de contextos distintos en los que se ha ido forjando el significado de los términos.

Como la lengua que lo construye, el poema recorre necesariamente una tradición, ya sea continuándola o mediante la ruptura, en la discontinuidad. Entre un lenguaje poético que busca la trascendencia y otro que parte de la contingencia del lenguaje, evocados ambos en los versos citados, Dobry explora los dos extremos de la lengua castellana para cuestionar sus posibilidades en el poema hoy. Su escritura es, en este sentido, una toma de posición ante la lengua en su historia; su poética, una estética que es política en la medida en que se trata, al fin y al cabo, de interrogar el sentido que puede tener la poesía en nuestro tiempo. Así, frente a las dos actitudes que podrían representar el poeta de tradición simbolista con una escritura autotélica que se resiste al influjo de la sociedad y el poeta que, al contrario, irrumpe en los espacios públicos con la convicción vanguardista de que todo puede ser material poético, Dobry intenta un lugar nuevo para el poema, como trataré de demostrar.

No se trata aquí de proponer un ejemplo de sacralización sociológica del poeta o de la poesía, como tampoco de rastrear, tras los pasos de Heidegger, lo sagrado contenido en los poemas a partir de una lectura inmanente de los textos.² Mi punto de partida es pensar lo sagrado en relación al lenguaje poético, es decir, no ya tratar la definición de un fenómeno trascendental, sino analizar la huella de una tradición de lo sagrado que ha quedado impregnada en la lengua. En otras palabras, se trata de preguntarse sobre

² Me refiero a las lecturas que Heidegger hace de Hölderlin y, ante todo, de Rilke, a quien se refiere como “poeta en tiempos de penuria” citando un verso del propio Hölderlin: “¿y para qué poetas en tiempos de penuria?”, se pregunta en “Pan y vino”. Heidegger propone una lectura de estos poetas en la que se percibiría la huella de los dioses, ausentes desde la Modernidad.

la posibilidad de la transmisión de lo sagrado a través del trabajo que realiza Dobry con la lengua en sus versos. La pregunta sobre la relación entre la poesía y lo sagrado puede formularse, en este caso concreto, a partir de *Contratiempo*, entonces, mediante la pregunta sobre qué queda aún de sagrado en una lengua poética cuyo contexto corresponde al de la inmediatez de los valores efímeros y comerciales. Sin aparecer de manera explícita, la transmisión es un tema central en este libro.

Walter Benjamin se refería a la pérdida de una posibilidad de transmisión de la tradición (religiosa) en los relatos de Franz Kafka y, según él, la genialidad del escritor checo consistía precisamente en hacer del “agotamiento de la tradición” (*Théologie* 242, traducción mía) el objeto de sus narraciones, porque ponía así de manifiesto que en la secularización radical se rescataban los residuos de esa tradición religiosa perdida.³ En el caso de Dobry, sin la nostalgia de una tradición perdida, aunque tampoco desde la negación o la afirmación de lo sagrado, se escucha en sus versos la memoria de una tradición que se prolonga, paradójicamente, desde la discontinuidad y el olvido:

fantasía de todos los poetas
que inventaron las lenguas de hoy
y las muertas porque no sabemos cuánto

duraban sus diptongos largos
(no sabemos ni qué
cosa fuera ya indecible,

no deseable). Llegando a la ciudad
los carteles verdes de la ruta
anuncian “las palabras todas
antiguas aún deben decirlo”. (8)

Los poetas se inscriben en la tradición que continúan aunque ya no la comprendan ni la entiendan; es un olvido desde el que sin embargo escriben, de modo que transmiten lo que no conocen ni son capaces de entender, pero que ha quedado y que perdura, de algún modo, en la lengua. En la medida en que no pueden saber con exactitud lo que están transmitiendo, los poetas siguen escribiendo en una continuidad que es, en este sentido, una discontinuidad. Tal es la función del poeta en nuestro tiempo, parece decir

³ Escribe Benjamin: “L’oeuvre de Kafka représente un étiolement de la tradition [*eine Erkrankung der Tradition*]. [...] Le trait véritablement génial chez Kafka est d’avoir essayé quelque chose de tout à fait nouveau: il renonça à la vérité pour conserver la transmissibilité” (*Théologie* 242). En sus relatos, Kafka redime destellos de esa tradición religiosa ausente, por ejemplo, explica Benjamin, mediante la presencia de personajes incapaces de comprender las leyes que ignoran y a las que sin embargo siguen estando sometidos.

Edgardo Dobry. Lo sagrado en estos poemas, entonces, hay que entenderlo como el residuo de lo que no se podrá nunca conocer y que sin embargo persiste, aunque sea tan sólo como un eco de su sentido primigenio contenido en la propia lengua.⁴

Preguntarse sobre las posibilidades de transmisión de lo sagrado en literatura implica, por otra parte, aceptar que se ha producido un desplazamiento entre la religión, en tanto institución de lo sagrado, y la literatura al ocuparse esta última del objeto en principio exclusivo de aquella. Así, lejos de una definición trascendente de lo sagrado, como algo absoluto y universalmente válido para la humanidad de todos los tiempos, propongo analizar el modo en que la transmisión de lo sagrado tiene lugar en la lengua poética de Edgardo Dobry. Si Northrop Frye en su libro *The Great Code: The Bible and Literature* (2006) afirmaba que el lenguaje metafórico de la poesía es el equivalente profano más próximo al lenguaje de las Escrituras, mi hipótesis es que, más allá del carácter metafórico del lenguaje poético, la asociación entre la poesía y lo sagrado procede, ante todo, de la noción de transmisibilidad en el sentido benjaminiano. Ahora bien, para comprender lo que es o no transmisible y cómo se transmite, es necesario referirse a la tradición por cuanto la lengua poética, tal como se desprende de los versos de Dobry citados anteriormente, no puede pertenecer a un afuera abstracto, un no lugar, ajena al tiempo y a la historia. De modo que debemos preguntarnos, en primer lugar, desde dónde escribe Edgardo Dobry, cómo su poesía se inserta en la tradición literaria o, en otras palabras, cómo problematiza el sentido del poema en su escritura.

HABLAR (EN) LA TRADICIÓN

Nacido en Rosario, Argentina, en 1962, Edgardo Dobry vive en Barcelona, España, desde 1986, donde empieza a publicar su poesía. Su lengua literaria se construye desde la fractura que supone estar fuera, combinando los modismos del castellano argentino y el español de Barcelona. Mediante su idiolecto constituido de múltiples variantes, el poeta se inserta tanto en la tradición literaria de su país de origen, donde participa activamente en los círculos literarios, como en el país en el que vive y donde ha publicado sus tres poemarios precedentes. Si en libros anteriores se podía percibir cierto tanteo lingüístico como signo de búsqueda de una lengua propia (Litvan), en *Contratiempo*, primer poemario editado en Argentina, la combinatoria entre los distintos castellanos fluye de manera natural y espontánea, con la que el sujeto de la enunciación se afirma.

⁴ René Girard habla de la incertidumbre o el desconocimiento (*méconnaissance*) como característica fundamental en que se basa la ilusión del sacrificio religioso. Según el autor, el individuo cree cometer un acto por un dios cuando en realidad se trata de sustituir a la víctima para canalizar una violencia que es constitutiva del ser humano. Aunque en un sentido distinto al planteado aquí, la teoría de Girard propone un vínculo estrecho entre religión e incertidumbre que me interesa destacar.

Ahora bien, más allá de los registros geográficos, se trata de una lengua llena de sustratos históricos, en la que se da cabida tanto a expresiones del habla coloquial actual, de una realidad circunstancial, como a términos y estructuras que recuerdan la tradición literaria y culta del castellano clásico. En las siguientes estrofas, por ejemplo, en medio de la descripción en versos endecasílabos y alejandrinos de una caótica escena portuaria, en la que los vocablos largos de cuatro sílabas generan un ritmo barroco, se insertan de pronto palabras cotidianas, como la forma coloquial del saludo en Argentina, apenas un monosílabo, “chau”. La escena descriptiva del bullicio exterior da lugar, además, a un diálogo de intimidad familiar:

Trajin de puerto. Resoplan máquinas hirvientes.
Oleadas de acordes superpuestos disonantes.
Planean sobre el muelle palabras desatadas:
gracias, buenos días, chau. Es tarde ya

si un petirrojo viene a saludar.
Fracasan rulemanes en un taller cercano.
Chapoteos, buque ululante se despide.
Entran una mosca y
una bocanada de mar.

Y la noche a los chicos les decías:
pónganse el pijama, lávense los dientes;
y a la mañana a los abuelos les decías:
pónganse los dientes, lávense el pijama. (37-38)

Así, el estadio más inestable de la lengua, el del instante del habla, se cruza y combina con la estructura más arcaica del español, fijada en la tradición escrita. Pero el poema es además una adaptación al castellano de “Fenêtres ouvertes” de Victor Hugo, de modo que mediante modulaciones propias del castellano actual, Dobry dialoga con la tradición poética francesa para resignificarla, actualizándola en el cambio de lengua y de contexto. Leer la tradición desde esta perspectiva, como una resignificación y ya no como la búsqueda de un sentido original que debiera preservarse, recuerda la técnica exegética bíblica de la *midrash*, basada, por lo demás, en la tradición de comentarios orales. Del hebreo literalmente ‘cuestionar’ y ‘buscar’, la *midrash* implica descontextualizar un versículo bíblico y acercarlo al nuevo contexto desde el que se lo lee y estudia, de modo que exige siempre una interpretación creativa (*hiddush*). En el cruce de lenguas y registros propuesto por Dobry, la escritura poética consistiría, en un sentido amplio, en una traducción o interpretación como modo de actualizar sentidos

y estaría asociado, como se comprenderá, a la lengua hablada.⁵ Y es que, junto al uso de registros diferentes que refleja el paso del tiempo en la lengua y que, como hemos visto, es marca de la tradición en su escritura, me interesa destacar precisamente la fluctuación entre oralidad y escritura como otro rasgo fundamental de su lenguaje poético mediante el que Dobry también se posiciona e inserta en la tradición.

Por una parte, la oralidad y en concreto la presencia del habla popular son una marca argentina de la tradición que el poeta es consciente de estar continuando. El propio Dobry, en su ensayo “Dicción en la poesía argentina” (2007) destaca la importancia de la lengua coloquial para la construcción de una lengua literaria nacional en Argentina, y traza una línea de escritores que va desde Esteban Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento, pasando por Leopoldo Lugones y más tarde Oliverio Girondo, Juan Gelman o Leónidas Lamborghini, hasta llegar a la poesía objetivista de los 90, próxima al autor; en cierto modo constituye así una genealogía literaria en donde ocupa su propio lugar de autor argentino. Cuando escribe que: “[...] en la literatura argentina aparece, desde el origen la doctrina de que el escritor tiene el deber de modernizar la lengua mediante la escucha atenta del habla popular”, Dobry no se refiere a la reproducción del habla popular por parte de los escritores, sino “a una actitud frente a la lengua, a una forma de trabajar la lengua literaria renovada y productiva, que consienta el neologismo [...] a la búsqueda constante de metáforas, propia de la primera vanguardia” (Orfeo 302). La misma actitud que describe es la que reconocemos como lectores de su poesía, en particular, en su último libro.⁶

No importa tanto aquí detallar los rasgos de la lengua oral que incluye en sus versos como destacar el lugar que da a la lengua hablada en sus poemas, irrumpiendo bruscamente en el registro escrito extremadamente elaborado, de carácter neobarroco, que paralelamente cultiva.

De esta canción estábamos conformes:
una potencia meliflua, arborescente,
hablar sin esperanza de respuesta,
templada sensación en la garganta

como la primavera avanzando en una choza

⁵ La traducción es muy importante para Edgardo Dobry, quien además de poeta traduce de varias lenguas. Ambas actividades aparecen estrechamente ligadas, como lo demuestra la cita de Charles Baudelaire que encontramos al final de *Contratiempo*: “Or, qu’est-ce qu’un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n’est un traducteur, un déchiffreur?” (95).

⁶ En otro trabajo (Litvan 2014) he desarrollado algunos aspectos de la oralidad en este poemario. Allí me refiero a la rima y al ritmo provocados por los argentinismos fónicos y semánticos que genera el seseo, el voseo y la acentuación, fundamentalmente.

con vistas a cascadas discursivas,
vanos que se abren al decir “acá” o “ustedes”.

Eh, estamos preocupados pero no tanto. (*Contratiempo* 15)

Como ilustra este otro ejemplo, se trata de una tensión generada por el choque entre oralidad y escritura que traduce otra tensión dominante en su último libro, entre espontaneidad y artificio, realidad cotidiana y abstracción conceptual, borrando las fronteras entre baja y alta cultura. Respecto al lenguaje de *Contratiempo*, Nora Catelli ha escrito en este sentido:

En su último libro de poesía, *Contratiempo*, que es una extraordinaria y libérrima exploración de los límites del castellano actual, y, a la vez, un sutil y exquisito diálogo con la más exigente y hermética herencia de la lengua, hay unos versos que parecen flotar en la alucinación lugoniana del étimo y el arcaísmo al servicio de la materialidad contemporánea: “Sólo se movía el contador / de la luz entre todas las habitaciones: / la estufa replica en una danza/ de rueditas cardinadas. / Alguien salió a esbozar combinaciones/entre las siete estrellas sentadas de la Osa/-Saptarsi, carro, caravana, cucharón, /mamífero de cola breve con tres cachorros para Job. / Lectura de puntuales calofríos, / Une los números y aparece la figura. / El otoño llega a sus huesos justamente / como un unto de lágrimas estigias”. (93)

Ahora bien, por otra parte, más allá de la tradición de una lengua literaria propiamente argentina, es en su modo de articular oralidad y escritura, sin que prevalezca una frente a la otra, la manera en que el autor reanuda una polémica fundamental de la tradición judía. Si la Torá escrita va acompañada de la Torá oralmente transmitida sin separación entre las dos es porque, como dice Paul Ricoeur: “la segunda constituye la prolongación de la primera, de su vitalidad y de su capacidad para llenar el horizonte temporal” (8, traducción mía); en otras palabras, la Torá escrita se completa mediante su transmisión oral, de modo que una es indisoluble de la otra.⁷ En la poesía de Dobry, más que la preocupación por construir una lengua literaria nacional, objetivo de los escritores argentinos que le precedían, la articulación entre oralidad y escritura está vinculada también a la tradición sagrada en cuanto es un modo de cuestionar la posibilidad misma de la transmisión de un sentido originario. Así, como en la polémica judía entre oralidad y escritura del texto sagrado, que problematiza la transmisión de la palabra divina, Dobry cuestiona profanamente el sentido de una lengua y de toda su tradición mediante esta misma articulación. No en vano el origen judío del poeta

⁷ A diferencia de la Torá escrita (*Torá she bijtav*), la Torá oral (*Torá shee baal pé*) se transmitió oralmente de generación en generación (*mesorá*) hasta que fue transcrita y fijada por escrito a finales del siglo II para evitar el riesgo de que fuera olvidada. Es lo que constituye la Ley oral o *Mishná*.

está presente en sus versos fundamentalmente a través de la memoria de una lengua: “negativa de su padre, el Sheide, / a hablar cualquier cosa que no fuera yiddish” (Lago 69), leemos en un poema de *El lago de los botes*. Lo judío aparece también en la forma de gran pregunta en primera persona sobre una comprensión del mundo: “[...] le dije: ‘Sheide, explíqueme qué cosa sea la Cábala’” (*Contratiempo* 39).⁸ El significado de Cabala en hebreo, que puede traducirse por ‘tradición’,⁹ reafirma, finalmente, el sentido que venimos dando a lo sagrado.

No hay una palabra primera que pueda llegar hasta nosotros con un sentido originario y lo único que queda del mensaje divino son sus huellas, unos “tajos en la piedra guturales” que constituyen los restos del dictado de la tradición, tal como sugieren los versos que han servido de epígrafe para este artículo:

La tabla que recibió Moisés
vos la dejaste caer. La ves

debajo del mar, tendría
alguien que ir a rescatarla.
Lavada, lavada, el surco
de la letra para leerlo

solo al tacto, apenas
tajos en la piedra guturales. (33)

Se trata por lo tanto de una herencia ilegible, incomprensible; del mensaje no quedan más que unos sonidos guturales o el tacto, como la forma más primitiva y alejada del lenguaje. Esas grietas en la piedra recuerdan las inscripciones en las piedras fúnebres, que establecen la comunicación entre un mundo y otro, como las huellas de una ausencia.

Por otra parte, esa imposibilidad de conservar la palabra originaria recuerda también la primera letra del abecedario hebreo, el *aleph*, que sin corresponder a ningún fonema hace posible la palabra, ya que representa sólo la abertura de la boca, inaugurando la posibilidad del decir. Al mencionar el Aleph dentro de la literatura argentina en la que Dobry se inscribe, se impone la evocación del cuento de Borges, en donde convertida

⁸ Es en su poemario anterior, *El lago de los botes*, donde las referencias autobiográficas a un mundo judío son más visibles.

⁹ “L’œuvre de Kafka est une ellipse, dont les foyers extrêmement écartés sont déterminés, l’un par l’expérience mystique (qui est avant tout expérience de la tradition), l’autre par l’expérience de l’habitant de la grande ville moderne” (*Théologie* 240). En la nota que sigue a esta afirmación de W. Benjamin, G. Scholem explica el vínculo entre tradición y mística de la siguiente manera: “B. avait repris cette identification du *terminus technicus* ‘Cabale’, qui signifie littéralement –comme B. le savait– ‘tradition’” (243).

en símbolo, la letra hebrea contiene el infinito, lo impronunciable, como el nombre de Dios.

Podemos pensar entonces que el poeta es esa figura anónima a la que aluden con un indefinido los versos de Dobry (“tendría / alguien que ir a rescatarla”), cuya dificultad marca el ritmo interrumpido del encabalgamiento. Todo intento por dar un sentido no dejará de ser una interpretación, como ya vimos al referirnos a la escritura como una forma de traducción, de resignificación o *hiddush*. Es lo que sugiere otro poema en el que la traducción se limita a una actualización de “algo borrado que se recupera apenas”:

El traductor amoroso se levanta
a verter unos períodos.
Pongamos que hubieran sido escritos en una
lengua u otra por un señor que no conoce
ni quisiera conocer. Algunas correspondencias

las deduce o las inventa.

[...] no es
del todo una idea, es como la traducción
de algo borrado que se recupera apenas. (35)

Se trata en este caso de un poema largo, con múltiples referencias culturales, en donde el amor por el lenguaje del traductor se confunde además con el amor a una dama ausente en un guiño a la representación que hace de la amada la tradición renacentista y de origen trovadoresco, “una abstracción” que coincide al mismo tiempo con el propio lenguaje con el que trabaja el poeta. Como en la tradición del *fin’amor*, la ausencia de la dama es justamente lo que posibilita la escritura del poema. Así, en las evocaciones veladas a las distintas tradiciones que se suman una tras otra, entretejiendo un sustrato denso de cultura, el pretender descifrar el origen de un sentido se convierte en un sinsentido, una tarea tan pretenciosa como ingenua que sólo puede conducir a una lectura errónea del poema. Queda manifiesta así la imposibilidad de mantener un sentido unívoco, originario, de las palabras, como de los textos y palimpsestos que constituyen la tradición; sólo hay actualización de forma parcial y efímera. Es lo que evoca otra referencia en el mismo poema, donde la manzana del mercado ha quedado asociada para el sujeto lírico al deseo bíblico: “sale a comprar manzanas / –yo habría preferido la de Eva a la de Newton–” (35). Como las múltiples acepciones que ofrece la manzana al sujeto de este poema, sin un sentido originario y único, las palabras se abren a todas las posibilidades acumuladas a lo largo del tiempo. De modo que escribir, entendemos ahora, es fatalmente una profanación.

ESCRIBIR (PARA) LA TRANSMISIÓN

Frente a la tradición que se encarga de sacralizar el sentido, Dobry adopta una actitud irreverente. No solo desacraliza las referencias bíblicas, que coloca al lado de las mitológicas y literarias, sino que además todas ellas pierden su jerarquía al rimar con la materialidad más trivial de la vida cotidiana de hoy, como el “bronceado de mitología” (23). El presente del poeta es esta “sacralidad intrascendente”: “El olor de una Biblia con dibujos // que pasado el tiempo llega / a una sacralidad intrascendente” (72). El acto mismo de la Creación se profana al sustituir por pan la luz a la que hace referencia el versículo bíblico:

Al final de la mañana
 su mente es capitel abigarrado de hipogrifos.
 Mas ganado habiéndose el cociente
 de transacciones tales –hágase el pan–
 sale a comprar manzanas. (35)

Cualquier pretensión trascendente ha sido suplantada por la necesidad de sustento material que se convierte, irónicamente, en primer objetivo y razón de existencia de la obra.

Así, todo rastro de trascendencia en los poemas de Dobry va siempre acompañado de referencias anecdóticas a la realidad más circunstancial y banal, como la prensa diaria, un partido de fútbol, la compra en el supermercado o el consumo de un yogur. En este contexto, como intuía Platón, el poeta no puede hablar de verdades absolutas: “Nos mintieron acerca de los cisnes / como en tantas otras cosas los poetas: / resultaron ser mundanos como patos.” denuncian estos versos (53). El vocablo “verso” aparece en otro lado como sinónimo de “mentira”, según el sentido que se le da en el registro coloquial en Argentina:

Donde estaba el locutorio estaba
 el locutorio de los ecuatorianos
 ahora hay un negocio
 de velas adentro

[...] Todos los versos del mundo
 son el estribillo en la canción
 –la brasa te quemó los dedos. (73)

Ahora bien, si los poetas no pueden ofrecer verdades es porque, más allá del contexto profano en el que viven, el lenguaje ha perdido toda posibilidad de trascendencia: “Lo que puedas decir ya está quemado” (41), y es que las palabras llegan cargadas con

un exceso de sentido. Como la pretensión de alcanzar una verdad ya no existe para el poeta, el poema dejará por consiguiente de estar vinculado a cualquier trascendencia:

Un poema no tiene nada que ver
 –se dice *pero nada que ver con*–
 el espíritu, un poema es una plusvalía,
 aspiración que no prescribe. (23)

Expresada con términos económicos y mercantiles propios de nuestra sociedad capitalista, los valores de la ganancia en el poema resultan irónicamente invertidos:

En la calle no hay sino poetas: quién trabaja

(todo lo que miran se enriquece
 como el hueso en un caldo y ellos
 cada vez más pobres). (52)¹⁰

La ironía contribuye entonces al proceso de desacralización del lenguaje poético que ya ponía de manifiesto, como vimos, la mezcla de registros (oral, escrito, culto, popular) al imposibilitar un sentido unívoco de las palabras. Frente a la imposibilidad de decir algo nuevo, se expresa así lo contrario de lo que se afirma, pero dejando percibir algo de esa verdad perdida. Entendemos entonces que, lejos de tratarse de una risa cínica, la ironía aquí se acerca al *Witz* en cuanto precisamente pone de manifiesto –a partir del rasgo necesariamente oral del lenguaje– una pérdida. Como escribe Mercedes Blanco: “Dans le *Witz*, il s’agit d’une technique productrice de sens qui, par une réplique d’une impertinence délibérée, fait apparaître les faiblesses de l’énoncé auquel elle répond et la fragilité du sens commun auquel cet énoncé fait appel” (83). Paralelamente, el *Witz*, como la “agudeza” o el “ingenio” empleados en la poesía del Barroco que también recoge Dobry en sus poemas, supone la revelación de algo que permanecía oculto, cuyo descubrimiento provoca al mismo tiempo el goce de un reconocimiento. Esta doble cualidad de juego y espiritualidad propias del *Witz* se mantiene en el término francés con el que se suele traducir, *mot d’esprit*, asociando entonces el recurso poético con el inconsciente como una supervivencia residual de lo sagrado presente en el lenguaje.¹¹

En definitiva, es a través de la dislocación del lenguaje en su propia estructura como Dobry logra despojar la lengua de sus saberes instituidos y sacralizados para, por fin, hacerla hablar. Es decir, si la ironía en estos poemas tiene que ver con el *Witz*

¹⁰ Esta idea de profanización podría asociarse a la teoría del *shok* que propone Benjamin en “Sobre algunos temas de Baudelaire” y que por motivos que superarían el marco de este trabajo me limito a evocar aquí.

¹¹ Para profundizar sobre la asociación entre *Witz*, inconsciente y lo sagrado, sugiero a los artículos de Mercedes Blanco y André Michels referidos en la bibliografía.

es porque desencajada, fisurada y liberada tanto de una sintaxis anquilosada y estrecha como de la limitación que supone una lectura lineal o “correcta”, la lengua logra decir otra cosa, algo que por no ser evidente y permanecer latente es imposible formular sin rupturas, interrupciones o anacolutos. Dobry saca así a la lengua de su uso común y la instala en nuevos contextos que la llevan a decir algo más allá del sentido esperado y construir otro lenguaje, acceder a otro mundo. Al forzar la lengua castellana en sus límites, tanto desde el punto de vista sintáctico como gramatical o semántico, Dobry la libera de los moldes construidos y heredados, para posibilitar nuevos sentidos que, en su actualización, paradójicamente, no dejan de ser equívocos, malentendidos, contradicciones o errores e, incluso, sinsentidos. Así, por ejemplo, leemos:

En el tribunal de la mente
 montón de anacoluto,
 un alumno argumentaba:
 el primer poeta de la lengua
 fue naturalmente Gonzalo de Verseo. (81)

En la confusión etimológica del alumno que ha retenido el nombre del poeta exclusivamente desde la oralidad, sugiere la asociación del nombre de autor, Berceo, con su tarea, “versear”, conjugada aquí en la primera persona, “verseo”. De modo que palabras incomprendidas, no leídas, utilizadas en la lengua hablada comúnmente, generan un tipo de ignorancia que puede ser productiva en la medida en que surgen de asociaciones indiscriminadas y abren un espacio semántico nuevo, así como realizan una recategorización de las palabras. No otro sentido tiene la ironía socrática, cuando revela la falsedad contenida en afirmaciones que se pretenden certezas.¹²

Entendemos ahora que, a pesar de la ausencia de verdades absolutas, y de que las palabras llegan quemadas por su uso y abuso, con la imposibilidad de recobrar o mantener el sentido originario, no estamos aquí ante un relativismo que anule toda posibilidad de sentido, por un lado, como tampoco ante la simple anulación de la tradición mediante una radical *tabula rasa* del pasado. En estos poemas, el lenguaje se redime a través de su profanación, que permite una transmisión, en la que equívocos, malentendidos e incluso errores y sinsentidos, en lugar de mostrar la crisis del lenguaje poético lo restituyen y renuevan, devolviéndole paradójicamente el sentido.

¹² En el *Hippias menor*, Platón alude precisamente a dos actitudes frente al saber: la del sofista, encarnada por Hippias, que se muestra orgulloso y confiado en un saber infalible, inmutable, sacralizado, por un lado; y la de a quien, humilde, no le da “vergüenza de aprender” (372c). Al invertir el sentido de las afirmaciones y revelar la falsedad en que se basan las certezas del sofista, la ironía socrática rescata otra posibilidad para el saber y la verdad que ya no tienen que ver con lo inmutable y la certeza, sino con la necesidad de poner en duda y, en ese sentido, la ignorancia.

Como consecuencia, el poeta que se piensa a sí mismo en soledad con el lenguaje como única realidad para alcanzar alguna verdad resulta ya anacrónico, puesto que en la lengua del poema se da lugar a los otros, al otro gracias al que sigue siendo posible la transmisión de ese “algo borrado”. Lejos del silencio al que conduciría inevitablemente la imposibilidad del lenguaje de contener alguna verdad que anunciaba el Wittgenstein del *Tractatus*, Dobry reclama la presencia del otro, en quien la lengua se actualiza, gracias a las interrupciones de sentido que supone toda nueva lectura o interpretación. La presencia de la segunda persona recorre así el poemario, ya sea de manera explícita mediante diálogos directos que juegan con el sentido de las palabras (“no me digas que no lo sabías / (‘Pues no lo sabía’)”, 46), o de manera implícita aludiendo a los inevitables malentendidos o errores de interpretación y de lectura, como en el ejemplo citado más arriba, en el que constituye, finalmente, todo acto de lectura.

Frente a la verdad de un sentido inmutable perteneciente a una tradición escrita y culta sacralizada que pretende preservarse de contaminaciones externas, la incorporación de la lengua hablada y del mundo cotidiano, con sus olvidos y su ignorancia, confiere a esta poesía la posibilidad de decir algo nuevo. Profanar la tradición y el lenguaje se corresponde, así, con una manera de leer la tradición que tiene el propio poeta y que se basa en la resignificación. El contratiempo al que alude el título del poemario puede entenderse, entonces, como la interrupción de la linealidad cronológica y de la lectura unidireccional necesaria para seguir manteniendo viva la lengua y el sentido; el contratiempo rescata, en una evidente alusión musical, la polisemia de la lengua, pues se trata de la amplificación de las palabras en una escritura basada en los espacios o silencios, las rupturas y continuidades, que abren la lengua al juego de palabras, las combinaciones y asociaciones. Es así como Dobry deja resonar en sus poemas algo perdido permitiendo que la transmisión, aun en el malentendido, siga viva. En un verso que es casi un aforismo, leemos: “Que el sentido no niegue los sentidos” (77), donde “sentidos” se refiere tanto a la polisemia de los vocablos como al carácter sensorial de una lengua ligada a la vida.

Para terminar, frente a la sacralización que conduce paradójicamente al fin de lo sagrado, es justamente la ausencia de verdades o certezas la que acerca a esta escritura poética a la exégesis como cuestionamiento constante del propio sentido de la tradición y del poema para, finalmente, dejar presentir, como en un destello, una presencia que impregna para siempre la lengua: “Alabado seas, Nadie” (20).

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter y Gershom Scholem. *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*. Paris: Éditions de l'éclat, 2010.
- Blanco, Mercedes. "Le Trait d'esprit de Freud à Lacan". *Savoirs et clinique* 1 (2002): 75-96.
- Dobry, Edgardo. *Contratiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- _____. *El lago de los botes*. Barcelona: Lumen, 2005.
- _____. "Dicción en la poesía argentina". *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 295-313.
- Catelli, Nora. "Leopoldo Lugones en la encrucijada entre nacionalismo y americanismo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 767 (2014): 87-93.
- Frye, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. Londres: U of Toronto P, 2006.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Pluriel, 2014.
- Heidegger, Martin. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. José María Valverde, trad. Barcelona: Ariel filosofía, 1983.
- _____. "¿Y para qué poetas?". *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Universidad, 1995.
- Litvan, Valentina. "La argentinidad en Edgardo Dobry: fatalidad y máscara". *Cahiers de LIRICO* 3 (2006): 219-225.
- _____. "Edgardo Dobry, poeta de nuestro tiempo". En prensa.
- Michels, André. "Freud, la tradition métaphisique et la modernité". *Le Portique* 2 (1998): 91-113.
- Platón. *Diálogos. Obra completa*. Madrid: Gredos, 2003.
- Ricoeur, Paul y André Lacocque. *Penser la Bible*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-filosófico*. Madrid: Tecnos, 2013.