

LA EPIFANÍA URGENTE
POEMAS PLAGIADOS DE ESTEBAN PEICOVICH

Jorge Monteleone
CONICET / Instituto de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Buenos Aires

Desde los años sesenta y a lo largo de más de cuatro décadas, Esteban Peicovich concibió una forma poética particular que llamó poema plagiado. Consiste en descubrir y reproducir textos tomados de discursos no poéticos, orales o escritos, de muy diversa procedencia, de tal modo que puedan ser leídos poéticamente mediante el artificio de su disposición: situarlos en un libro de poemas y estructurarlos en una forma fija, que incluye no sólo la información de su origen, sino también un título que induce la interpretación estética y así modifica las expectativas de recepción de dichos mensajes. En esa descripción técnica, sin embargo, se pierde lo esencial. Esteban Peicovich lo enunció en el prólogo a la primera compilación de los poemas plagiados, “Palabras de más” (*Introducción al camelo*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967), que se reproduce en la última (*Poemas plagiados*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2008) con la vibración propia de un manifiesto:

Surgió entonces una veta apasionante: descubrir toda aquella poesía no convencional, ese caudal de poesía que nadie sabe que usa y vive en la más cruda realidad. Una vuelta de tuerca, apenas un desenfoque, y la súbita aparición de una zona familiar, aunque desconocida. Junto con ella la prepotente irrupción de la sátira, producto de una época en crisis. La elección no fue ardua. O seguir escribiendo poesía literaria –suplantando hechos poéticos con palabras– o simple, llanamente, desnudar la belleza, plagiarle poemas a la realidad.

Esa poética parece sencilla, pero son complejas y fascinantes sus premisas estéticas. Por ello la crítica sobre los *Poemas plagiados*, aunque todavía escasa y en parte reunida en la última edición del libro,

HPR/2

está plena de hallazgos. La escribieron José María Parreño, José Tono Martínez, Ricardo Ibarlucía –además de un prólogo de Manuel Vicent o una reseña de Gabriel Bañez–; este ensayo aspira a continuarla, razonando, no sin candor, el arco iris del azar y el otro lado del espejo.

¿Es posible plagiar el mundo?

Cuando Charles Baudelaire escribía “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” (los perfumes, los colores y los sonidos se responden) en *Les Fleurs du Mal* imaginaba las correspondencias entre las cosas y descubría perfumes frescos como carnes de niños, dulces como los oboes y verdes como los prados. Imaginaba restituir una utopía: la posibilidad de que en el mundo rigiera la ley de las semejanzas, la analogía universal. Un mundo de ecos de ecos, donde las cosas participaran unas de otras en la inmanencia de una vertiginosa fusión de armonías. El poema era así una metonimia del mundo: ese mundo legible como un texto donde regía la metáfora, es decir, el orden especular de los símiles, era nombrado en la palabra poética. Esa era la sagrada Harmonía que Rubén Darío supo cantar y los modernistas de España y de América vindicaron con una fe religiosa. Los modernistas hispanoamericanos creían que la palabra misma era un doble verbal del mundo y por ello había vocablos que reverberaban con brillo de joya: para Leopoldo Lugones el poeta era “el Dorador”. Esa creencia, de raíz romántica, empezaba, sin embargo, a resquebrajarse. La ironía –lo dijo Octavio Paz en *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1974)– era la herida por la que se desangraba la analogía. La vanguardia constató que el mundo no era una unidad y que el horizonte estaba desgarrado y se poblaba, para decirlo con César Vallejo, de heraldos negros. Lo que anunciaban era la caída del fundamento del mundo y del Logos divino como fuente del sentido –Nietzsche lo supo antes de enloquecer, Rimbaud ordenaba la Alquimia del Verbo y la abandonó para siempre al partir hacia Abisinia, mientras Mallarmé elevaba, eclipsadas todas las flores del mundo, la Flor como una pura Idea–. El orden divino había claudicado: “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, /grave”, escribía Vallejo. Y así los vocablos descubrían que la lengua era un galimatías, un orden de significantes espesos, hartos de tipografía, de trazos, de literalidades: “alfan alfiles a adherirse” se lee en *Trilce*,

HPR/3

“Aururaro ulisamento lalilá / Ylarca murllonía / Hormajauda marijauda” se lee en *Altazor* y no ya hay objetos en el mundo que alcanzan esa condición de existencia. El poema ya no podía referir el mundo y las cosas que nombraban eran objetos enigmáticos, plurales, ideales. Objetos que el mismo poema creaba y con los cuales ahora comenzaba a poblar el mundo, como las cosas soñadas y la lengua misma de Tlön: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön”, se lee al final de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges. La poética de los espejos se volvía la poética de los prismas. No había dioses: ahora el poeta, lo repitió Huidobro, era un pequeño dios; pero acaso ese saber era antiguo: “Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios, no cantes la lluvia, poeta, haz llover’”, escribió en “La creación pura”. Borges, ya ciego, dejó de ver las orillas en la hora indecisa del crepúsculo y el mundo se transformó en una larga enumeración: cada verso es una cita, una cosa antigua, un sabor recordado, un volumen; el orbe, en lugar de acabar en un libro, se volvió insomne enciclopedia. Los poetas hispanoamericanos debieron lidiar con esa incesante ruptura. Lezama Lima instauró el imperio de la Imagen, multiplicada, creando el ser en su propio despliegue hacia las eras imaginarias. Nicanor Parra decidió que ya no había palabras poéticas y que el poeta debía cambiar el nombre mismo de las cosas. En “Cambios de nombre”, el primer poema de *Versos de salón* (Santiago de Chile, Nascimento, 1962), escribió que el poeta ya no cumplía su palabra si no cambiaba el nombre de las cosas:

¿Mis zapatos parecen ataúdes?
Sepan que desde hoy en adelante
Los zapatos se llaman ataúdes.
Comuníquese, anótese y publíquese
que los zapatos han cambiado de nombre:
desde ahora se llaman ataúdes.
Bueno, la noche es larga.
Todo poeta que se estime a sí mismo
debe tener su propio diccionario
y antes que se me olvide

HPR/4

al propio dios hay que cambiarle nombre
que cada cual lo llame como quiera:
ese es un problema personal.

Aquello que predicaba la antipoesía de Parra –con el cual el poema plagiado de Peicovich tiene un claro parentesco–, bajo su aparente aire de juego, era una revolución: por un lado, los poetas podían nombrar lo real transfigurándolo en la lengua e instituyendo los poderes de lo imaginario y, por otro, no había un sentido trascendente: el mundo ya no sería nombrado en nombre de dios alguno, sino que cada poeta podía nombrarlo a su modo y su vínculo era puramente individual y, en consecuencia, contingente. “Durante medio siglo / la poesía fue / el paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / y me instalé con mi montaña rusa”, escribió Parra.

Los ejemplos y las variantes abundan a lo largo de las décadas de poesía en Hispanoamérica para resolver esa abrumadora tarea, que cada poeta debe hacer a su modo, como un deber de mitógrafos: nombrar el mundo. Describir el modo de esa resolución –o, mejor dicho, de las formas perentorias que luchan entre el fracaso, la iluminación y la desdicha– supone describir su poética. También debió hacerlo Esteban Peicovich. Comenzar a discernir esa respuesta desde algunos de sus poemas “tradicionales” –por llamarlos sólo de un modo convencional para diferenciarlos de la forma que nos ocupa– acaso permita acercarnos, mediante un rodeo, a algunas premisas de la poética de sus *Poemas plagiados*.

En uno de sus poemas clave, “Curriculum”, publicado en *La bañera azul* (Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1994), Peicovich escribió: “Por la palabra, al artefacto que soy /le fue dada la rosa en consideración / el cordero en cuidado / y el silencio de Dios en cautiverio”. Y al final: “Veré de poner música esta noche. / No vaya a ser que tope / con un golpe de dados / y mi azar no lo sepa”. Allí la idea de hacer del objeto artístico, como el poema, un artefacto, un constructo, a la manera vanguardista, se invierte: el artefacto es el sujeto y la palabra es la causa, no el efecto, para que cerciore el mundo poéticamente. Pero, además, el sujeto no cuenta con el fundamento divino para su acción: ya no hay verbo sagrado y sólo cuenta con el silencio de Dios. Y, en fin, el sujeto mismo es azaroso; no obstante, el

HPR/5

Un universo puede ofrecerle un golpe de dados, una configuración que pueda hacer patente la belleza, ofrecerse ante el sujeto como una epifanía súbita, instantánea, ante la que debe estar atento. El poeta no es el autor ni el artífice de esa belleza, sino su intérprete, pero en la epifanía no hay un dios oculto detrás de ese misterio del mundo que debe descifrarse, porque de hecho tal dios no sólo es ajeno, sino también ha cometido errores y se ha retirado: “¿Qué error cometiste / oh Dios / para que el misterio / se te cayera de las manos / y explotara”, escribe Peicovich. Y además: “En el invierno de 1990 / Dios cometió un error de sintaxis”, o bien: “Esta es la fórmula, seguramente módica / y sobre todo única, para borrar errores / cometidos por Dios con el domingo”.

En cierto modo, el mundo ha sido proferido pero Dios es incapaz de interpretarlo o comete errores respecto del Texto del Mundo –ese mito romántico, que los simbolistas recuperaron, los modernistas hispanoamericanos repitieron y los vanguardistas dinamitaron para leer y escribir en sus fragmentos–. No es un dios particular y arbitrario, como en la imagen de Parra, pero sí es ajeno e incongruente. No ha creado el mundo: ha plagiado la Creación. El ser lingüístico del Logos divino, entonces, no sería más que el mero símil de una conciencia trascendente: la creación misma produce su propia lengua y cada cosa se manifiesta en sí misma. El poema “La pasionaria” afirma que la verdad de lo creado reside en ella y la divinidad no puede fundamentarla sino repitiéndola: “Sébase que Dios plagió la Creación / del ojo de esta flor. / Y descansó enseguida. // Así está escrito en el cifrado rostro de ella. / Y por eso en su belleza no estamos contemplados”. Ni la conciencia lingüística de un dios ni la lengua humana fundamentan la flor: su belleza se cifra en su absoluta presencia como un signo del Texto del Mundo, infundamentado. El primer poema de *La bañera azul*, “Ejercicio de oratoria”, dice:

En la fiesta del lenguaje hay palabras espejo
como picaflorear y colibrar.

Ambas viven su gemelo silencio en la garganta
y cuando una flor las llama liberan sinonimia.

HPR/6

Una se dirige hacia el polen con aguja.
Otra sobrevuela los pétalos y espera.

Un picaflor es asesino a cara descubierta.
Un colibrí el eufemismo en cómplice saqueo.

Esto es lo que hacen las palabras
con sus pájaros de azogue en la garganta.

Y tal vez sea así
como funciona el aparato locutor de la belleza.

Con este poema contundente Peicovich ofrece de nuevo una síntesis posible: por un lado, refiere una poética de los espejos –propia de la ley de la analogía universal, según la cual el mundo es un Texto regido por el orden de las correspondencias–; por otro, asume que ese mundo no es trascendente, no depende de una conciencia trascendental, ni siquiera de una conciencia humana. El “aparato locutor de la belleza” reemplaza entonces la semejanza metafórica por el imperio de la sinonimia: es capaz de nombrar dos veces la misma cosa, de crear sus pájaros-espejo en la duplicidad de las palabras “colibrí” y “picaflor” y sus verbos inauditos “colibrear” y “picaflorear”. Cada palabra propone así un golpe de dados, una súbita congruencia poética en el seno mismo de la discursividad social. No hay entonces una poesía que se crea: lo creado ya es poético y el acto poético de cualquier individuo – virtualmente de cualquier individuo– consistiría en plagiarlo, como un pequeño dios azorado: constatarlo como repetición, mimetizar su capacidad mimética, ser el locutor privado, el lenguaraz o el ventrílocuo, del aparato locutor de la belleza. Esa es, acaso, la utopía de Esteban Peicovich, su respuesta posible. Pero entonces ¿de qué modo el poema plagia el mundo? ¿Y qué lengua discurre para realizar este acto poético? ¿Qué clase de poeta puede ser ese “plagiario”? ¿Con qué materiales del mundo y con qué procedimiento se construye un “poema plagiado”?

HPR/7

La ley del Padre

En el comienzo de “Palabras de más”, Peicovich escribe: “Mi padre –obrero de lo real, y emigrante– solía dañar con inocencia el idioma castellano. Cuando un día, al señalarme una muchacha, comentó ‘es saludable, saluda a todo el mundo’, pensé que estaba más cerca de la poesía que yo y muchos de nosotros. Su fervor nombrador, sin él saberlo, lo matrimoniaba con la poesía, haciéndolo tocar el río oculto del idioma”. Esa frase de su padre, Andrés Peicovich, encabeza como epígrafe la sección I del libro. Otra (“La noche era muy mala. Había tronos y fusilamientos”) encabeza la sección II.

La clave biográfica de estas dos citas que ordenan las dos secciones de *Poemas plagiados*, se halla en un diálogo de Esteban Peicovich con Jorge Luis Borges, cuyo extenso fragmento reproduce José Tono Martínez en uno de los ensayos críticos que acompañan la edición de 2008. Conviene recordar otra vez este diálogo y retomar la exégesis iniciada por Martínez, porque sin duda ilumina la poética implícita en el “poema plagiado”. Peicovich manifiesta el deseo de hacerle a Borges una pequeña consulta poética a propósito de su descubrimiento de ese tipo de poemas. Le cuenta:

Soy hijo de un inmigrante croata que llegó a la Argentina sobre 1925. Mi padre nunca consiguió hablar bien el castellano. Diría más, lo castigaba, lo desarticulaba al hablar. Eso, a mí, poeta incipiente, llegó a preocuparme mucho como fenómeno. Me refiero al hecho de no poder relacionarme más profundamente con mi padre a través de la lengua común. Pero fíjese que un día descubrí que en el desesperado lenguaje que usaba mi padre para comunicarse en español había perlas misteriosas. Esto es, había poesía. Cierta vez una muchacha vecina muy hermosa pasó frente a nuestra casa y nos saludó; y mi padre, con ese castellano que le digo, comentó: ‘Esa muchacha es muy saludable, saluda a todo el mundo’”.

Borges le dice (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): “Ah, qué lindo”. Y luego Peicovich sigue con la anécdota que ilustra el enigmático epígrafe que abre la sección II de *Poemas plagiados*:

HPR/8

“También decía, por ejemplo, que había ‘tronos y fusilamientos’, por truenos y refucilos”. Y ante la aparición del trueno, Borges deriva entonces a otra zona que, acaso involuntariamente, recuerda su propio prólogo a *El oro de los tigres* –que Peicovich le había mencionado sólo un momento antes–. Borges acota: “Tronar, sí, eso es un juego involuntario. Diciendo el trueno era también un trono, era dios, era Thor, por ejemplo”. Peicovich retoma la anécdota. Dice: “Bien, pero alguna vez yo le corregía esas palabras a mi padre y recibí de él una respuesta inolvidable: ‘Para qué me corregís si nos entendemos’”. Ante la aquiescencia de Borges, Peicovich continúa precisando su descubrimiento, que es una poética implícita sobre los poemas plagiados:

Allí descubrí que detrás de esa actitud verbal de mi padre había algo así como un arte poética que había que profundizar. (...). Con el tiempo reflexioné sobre esta inquietud que movilizó mi padre, lo cual me llevó a intentar el rescate de la poesía sacándola del simple hecho literario y buscándola en lo real o en textos ajenos a lo literario. (...). Porque me parece que hay una enorme cantidad de poesía en la vida cotidiana y en la realidad que nos rodea y que solemos no ver precisamente por el mismo tipo de vida que llevamos.

Borges afirma que no cree que eso “convenga”, o le pregunta si no piensa que esa poesía “habría que escribirla”. A lo cual Peicovich responde: “Al contrario, creo que habría que confesarla y darla a conocer como se da a conocer el poema escrito”. Aunque Peicovich le brinda un ejemplo contundente, que aparece en los *Poemas plagiados*, Borges se niega sutilmente a reconocerlo y afirma que la poesía no exige una constatación del mundo, sino una modificación. Con acuidad, Martínez cita una anécdota contada por Borges (en *Borges para millones*, Buenos Aires, Corregidor, 1978, transcripción de Fernando Godoy de algunos diálogos omitidos en el film homónimo de 1978 dirigido por Ricardo Wullicher). Dicho ejemplo repite, de algún modo, el procedimiento del poema plagiado sin saberlo, cuando Borges descubre en la calle la frase feliz de un canillita que “inventó una metáfora y no se dio cuenta de que era una metáfora, y sin duda la

HPR/9

olvidó instantáneamente. Bueno, ahí tenemos un ejemplo de belleza literaria, un ejemplo que surge instantáneamente y que es inconsistente con la persona que lo dice”. A partir de esta reflexión acerca de la anécdota vivida, Martínez sostiene que “la mejor apología del poema plagiado” pertenece a Borges. Pero menos que esa confirmación involuntaria, nos interesa aquí retomar aquella amable reconvención borgeana, porque así nos permite definir en su contraste la poética del poema plagiado.

La respuesta de Borges es ambigua, acaso porque su propia poética lo es, dada su aspiración a que el arte manifieste el orden de una belleza que se presentaría inaccesible, salvo como aspiración o sucedáneo: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder... esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”, escribió hacia 1950 en “La muralla y los libros”, ensayo recopilado en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires, Sur, 1952). Además, el nominalismo borgeano –como lo estudia Jaime Rest en *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (1976, reeditado en Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009)– impedía considerar que el lenguaje constatará la objetividad del mundo y, en consecuencia, que la belleza existiera más allá de una construcción mental. Borges es agnóstico respecto de un lenguaje de raíz mítica como, por ejemplo, el que sostiene Walter Benjamin en “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”, tributario de la mística judía, que considera el ser lingüístico de las cosas donde el mundo ha sido proferido por la divinidad. Es decir, Borges suspende el juicio y señala que ese lenguaje es imposible en el mundo moderno y que de hecho ningún poeta lo alcanzó, ni siquiera Walt Whitman, al que veneraba. Aquello que le señala a Peicovich correspondía a lo que escribió en el prólogo a su libro de poemas *El oro de los tigres*, que data de 1972:

En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era dios del trueno; era el trueno y el dios. Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que

HPR/10

profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia. Browning y Blake se acercaron más que otro alguno; Whitman, se la propuso, pero sus deliberadas enumeraciones no siempre pasan de catálogos insensibles.

A eso alude precisamente cuando le responde a Peicovich aludiendo a Thor con una digresión ante la mención de los “tronos y fusilamientos” de su padre Andrés Peicovich como una versión de la frase “truenos y refucilos”. Pero, como anticipamos en la sección anterior, la utopía del palabrista de los poemas plagiados es por completo diversa a la de Borges. El aparato locutor del mundo se manifiesta en la palabra y a la vez la palabra lo repite, lo dobla, lo traduce de modos diversos, como en los especulares “colibrí” y “picaflor”. De ese modo podría pensarse que “tronos y fusilamientos” es también una forma especular, y a la vez un espejismo, de “truenos y refucilos”. En ese hiato de pura creatividad la belleza, otra vez, habla. La iluminación de Peicovich reside en esa comprensión de la lógica del español de su padre para los poemas plagiados. Su carácter es la extranjería y su código no responde a una lengua unívoca sino a una pluralidad expresiva: “Dálmata poco dado a los cambios idiomáticos, [mi padre] emigró a la Argentina y por más esfuerzos que realizó jamás pudo situarse en algún rincón del castellano”, escribió Peicovich en su texto “El plagiador plagiado”. El aparato locutor de la belleza obra entonces de un modo a la vez inesperado y desesperado, como el lenguaje de ese inmigrante “obrero de lo real” al cual, sin embargo, se le “entiende”. Esa intelección no es de orden lógico, sino poético. El origen de los poemas plagiados reside entonces en la donación paterna de un arte poética involuntaria, que el hijo se dedicó a profundizar: la ley poética de la inestable lengua del padre.

El testigo hospitalario

La actitud poética de Peicovich reside también en una de sus extraordinarias dotes: la de ser un cronista o un testigo de los hechos poéticos. Los reportajes realizados a lo largo de su vida de periodista, como un modo de ejercer la poesía por otros medios, alimenta los procedimientos puestos en juego por los poemas plagiados. Además de sus volúmenes dedicados a las conversaciones con dos de los grandes

HPR/11

argentinos del siglo XX, Borges y Perón (hay varias ediciones en diversos países, pero las últimas argentinas son, respectivamente: *El palabrista. Borges visto y oído*, Buenos Aires, Marea, 2006 y *El ocaso de Perón*, Buenos Aires, Marea, 2008). Peicovich publicó sus entrevistas periodísticas en *Gente bastante inquieta* (Buenos Aires, Simurg, 2001). Este volumen posee, además, una sabiduría antigua, la anacrónica, la “old fashioned”, la perpetua sapiencia de la poesía: el libro de conversaciones de un gran periodista que lo es porque, precisamente, en su centro cordial hay un poeta que ve y escucha. En ese libro es posible reconstruir el modo de aparición de un poema plagiado.

La crónica “El último gran dios blanco”, primer texto de *Gente bastante inquieta*, refiere el encuentro con Robert Graves en Deià, en el extremo norte de Mallorca donde vivió la mitad de su vida, hacia 1978, cuando tenía 83 años –murió a los noventa, en 1985–. La vejez de Graves parecía una morosa vigilia desasida del tiempo bajo la forma de una progresiva amnesia o, como escribió Borges en Atlas, “un solo instante eterno”. Peicovich lo descubre así, como si se hallara en otro orden. “En Mallorca sólo nievan los almendros. Seis millones de almendros que echan sobre la isla una alfombra de nubes. Una primavera perpetua rodea a Robert Graves, quien apenas habla. Sus ojos, sí. Y lo celebran brillando”, escribe. Graves quiere mostrarle todo. Peicovich le pregunta: “¿Por qué eligió España, señor Graves?”. Y le responde: “Sol”. Esa tarde el poeta inglés apenas hablará, pero “la ceremonia de silencio dará sostén a la entrevista”. Y allí Peicovich atestigua una manifestación acuñada en la palabra sol que pronuncia su interlocutor. Como un vate anciano, que parece sublimado por la luz mediterránea, responde a las preguntas con el monosílabo: “Sol”, y en el vocablo repetido reaparece un cielo de dioses y de árboles como dioses y las huellas del unicornio y la sombra del que perseguía a la diosa blanca. Graves, en el espejo del relato de Peicovich, reaparece ante los lectores en el fulgor mismo y como material de la palabra sol y un hecho poético, tiene, misteriosamente, lugar. Ese acontecer del mundo y del lenguaje, entonces, debe ser plagiado en el poema número 34:

HPR/12

EL POETA

Sol. Sol. Sol.

(Única palabra que repitió Robert Graves en una entrevista de dos horas en su casa de Deià, Mallorca, mientras me tomaba de la mano y me pedía que lo paseara entre los almendros de su finca)

Teatro de fantasmas, visión de las figuras que conservan su aura, presencia del hecho estético, acontecer lírico, las entrevistas de Peicovich permiten ser leídas oblicuamente como la crónica de la emergencia de esa particular percepción que formaliza el poema plagiado. En esos relatos de las entrevistas hay declaraciones únicas que tienen el brillo feliz e inmediato de la revelación. Por ejemplo la conversación con Anthony Burgess, en la entrevista “Yo soy el auténtico Borges inglés”, cuando dice que su ex amigo Graham Greene no es un verdadero católico porque se ha convertido, que la conversión individual no significa nada y que su drama es no comprender la verdadera naturaleza del catolicismo. Y entonces Peicovich le pregunta en qué consiste esa verdadera naturaleza. Y Burgess responde, contumaz en la perfección: “La fe en la tradición mediterránea. El ajo y el vino”. No el pan y el vino de la liturgia, porque no eran símbolos de la transfiguración lo que mentaba Burgess (el corpus Christi en el pan y el vino de la comunión). Se refería al ajo y el vino reales, y de pronto toda la historia de una religión y su alto paraíso reaparecen en la mesa y el lar, aromados en las cocinas al aire azul del Mediterráneo, en el sabor del cuerpo y en la memoria del sabor. Hay algo hospitalario en esa frase, pero acaso no es obra de Burgess esa hospitalidad, sino de Peicovich, como el testigo y luego el profeta de tales oráculos que su poema plagia incesante.

En su aguda presentación de la edición española de *Poemas plagiados*, luego incluida en la argentina de 2008, Ricardo Ibarlucía señala que la poética de Peicovich supone la utopía ducassiana y en consecuencia la negación del concepto de inspiración romántica, que implica la del genio o la del talento: “Nosotros no tenemos talento, decía Breton en el primer manifiesto surrealista, justamente agregaba

HPR/13

que el poeta tenía que no tanto producir o generar obras de genio, sino ser un discípulo atento que pudiera escuchar el murmullo colectivo”. ¿Y si se plagiara al plagiario? ¿No sería esa la mejor confirmación de su arte para aquel que, con Isidore Ducasse, conde de Lautrèamont, sabe que la poesía debe ser hecha por todos y no por uno solo y que siempre puede ser resultado de un “azar objetivo”? ¿Por qué no ensayar aquí un poema plagiado, que a la vez plagie –siquiera torpemente– a Peicovich, para indagar su procedimiento poético? Por ejemplo:

EL DOGMA

La fe en la tradición mediterránea: el ajo y el vino.

(Respuesta de Anthony Burgess ante una pregunta de Esteban Peicovich acerca de cuál es la verdadera naturaleza del catolicismo)

Duchamp y su efecto argentino

En el epílogo a la edición española de los *Poemas plagiados* –recopilado también en la edición argentina de 2008– José María Parreño señala: “Alguien puede pensar que Peicovich nos ofrece el equivalente verbal del ready made duchampiano y en cierto modo es así.” Pero señala una diferencia: “Peicovich no presenta un urinario firmado dentro de una vitrina, para demostrar que cualquier cosa puede hacerse pasar por arte. Lo que hace es transcribir genuinos poemas que ha encontrado, ya hechos, en los lugares más dispares”. La observación es algo injusta con la revolución duchampiana, pero advierte sobre un vínculo evidente. La escritora Graciela Speranza publicó un vasto ensayo titulado *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (Barcelona, Anagrama, 2006). Se propuso discurrir sobre las huellas silenciosas y enigmáticas que ese artista extraordinario dejó en la capital de Argentina durante su corta estadía de nueve meses, entre 1918 y 1919, a pesar de haber declarado “Buenos Aires no existe”. En ese “vacío”, Speranza reconstruyó –y en cierto modo inventó– como “un legado evanescente” en la literatura y el arte, el “efecto argentino de Duchamp”. Speranza cruza lo que llama

HPR/14

“la paradójica cualidad excéntrica de nuestra tradición central” con la “máquina de mirar” de la elusiva y experimental obra de Marcel Duchamp, especie de piedra imán de todos los gestos vanguardistas. No es ocioso afirmar que el libro de Peicovich también recibe y provoca un “efecto Duchamp” en esa dimensión y, sin duda, respecto del “ready made”.

Duchamp había construido en 1913 la *Roue de bicyclette* (Rueda de bicicleta) como su primer ready made, aunque estrictamente era un “ready made asistido” ya que combinaba la rueda con un taburete, sobre el cual se hallaba. El segundo ready made fue el *Egouttoir* o *Porta-botellas*, de 1914; Duchamp ironizaba al registrar que ciertas personas, al verlo, exclamaban: “¡Es bello!”. Cumplía así, al elegir un objeto cualquiera y con una firma, designarlo como artístico, según su propia definición de ready made: “objeto usual promovido a la dignidad de objeto de arte por la elección del artista”. El tercer ready made, de 1915, ya tenía otra intervención: poseía un título que modificaba el objeto mismo, que ya no era nombrado literalmente: una pala para recoger nieve tenía el título *In Advance of the Broken Arm* (Anticipo del brazo roto). El cuarto ready made era un ovillo de hilo dispuesto entre dos planchas de cobre unidas por cuatro tornillos largos, con el título *À bruit secret* (Con ruido secreto). El quinto ready made fue el más famoso, presentado en 1917 con escándalo ante el jurado de la Sociedad de Artistas Independientes: un mingitorio invertido al que llamó *Fountain* (Urinario), firmado con el seudónimo R. Mutt.

En el primer gesto del ready made, Marcel Duchamp, que se resistía a definir el arte en tanto tal, simplemente firmó un objeto no artístico para transformarlo en arte. “¿Se pueden hacer obras de arte que no sean obras de arte?” se preguntaba. Cuestión homóloga a la que podría formular Peicovich: ¿Se puede hallar una obra de arte donde no hay obra de arte? Por ello, entre el ready made y los poemas plagiados hay tres aspectos comunes: la selección, el título y la firma. Duchamp escribió: “El mayor problema era la selección. Era necesario que yo escogiera un objeto sin que éste me impresionara, un objeto lo más alejado posible del placer estético y sin la menor intervención de una idea o sugestión. Era necesario reducir mi propio gusto a cero. Es muy difícil seleccionar un objeto que no tiene absolutamente ningún interés

HPR/15

para nosotros, no solamente el día en que se le seleccionó, sino para siempre. Un objeto que, por efecto de esta selección, no pudiera ser jamás bello, hermoso, agradable o feo...”. Y también: “[Mr. Mutt, seudónimo de M. D.] eligió. Tomó un artículo corriente, lo colocó de tal suerte que su significación utilitaria desaparece bajo el nuevo título y el nuevo punto de vista” (*Marcel Duchamp concentrado*. Selección de Juan Calzadilla. Caracas, Tropykos, 1992). El acto de elegir, la selección de enunciados no poéticos, también es el primer acto de Peicovich hacia la realización del poema plagiado, aunque en su caso no es tan convincente la idea de que todos los textos sin excepción se hallen a priori tan alejados del placer estético, como quería Duchamp. El título del poema plagiado también, como en el ready made, hace desaparecer la significación utilitaria del enunciado y modifica el punto de vista de su recepción, al acentuar –o crear– su sentido poético. La firma de Esteban Peicovich proporciona, asimismo, una marca de autor, que también desenfoca la proveniencia del texto seleccionado, aunque también el carácter ducassiano –“la poesía debe ser hecha por todos y no por uno solo”– inspiró a muchos lectores, según diversas declaraciones y mensajes, a sentir una entusiasta inclinación para intentar sus propios plagiados. Y algo más. Suele referirse el ready made, con una traducción literal, como un objeto “ya hecho”. Por ejemplo Alan Pauls, en un lúcido artículo que comenta la biografía de Calvin Tomkins, *Duchamp* (Barcelona, Anagrama, 1996), escribe: “Ready-made, es decir: un objeto ya hecho, anodino, industrial, que es elegido, separado de su función, arrancado de su contexto y nombrado como objeto artístico” (en *Radar*, suplemento de página 12, 15 de agosto de 1999). Pero ready made no significa “ya hecho” sino “listo para usar” y, en una segunda acepción, “no original”. Ese es el sentido que le da Duchamp y que inspiraría el poema plagiado de Peicovich: se trata de objetos y de enunciados disponibles, no originales y listos para ser usados, es decir, renombrados, intervenidos y utilizados según un nuevo punto de vista.

El *bricoleur* y su método

La estructura relativamente fija de los poemas plagiados y la aparente sencillez de su procedimiento distraen de su verdadera

HPR/16

complejidad. Esa estructura tiene siempre tres elementos con una característica tipográfica repetida:

TÍTULO –siempre en letras mayúsculas–,
Texto: enunciado “plagiado” –con tipografía en redonda–,
(Contexto de enunciación) – entre paréntesis y en cursiva–.

El efecto estético no puede prescindir de esa estructura, que es fija, pero que no impide al lector seguir otro orden de lectura, con lo cual el efecto lúdico podría desdibujarse. Por ello José Tono Martínez recomienda enfáticamente que “el lector sensato” no se deje llevar por la impaciencia o por la prisa y lea “todo lo ingenuamente que pueda el cuerpo del poema y que sólo luego se atreva con la atribución, con el pie de página”. Pero acaso no sea exactamente así, porque el efecto se mantiene aun leyendo el poema plagiado en cualquier orden, pues aquello que produce su significado es la estructuración de los tres elementos. Es probable que esa cohesión de sentido provenga menos del orden secuencial que de su disposición gráfica en el espacio. El ojo puede recorrer el poema plagiado en cualquier dirección: aunque la mayor fruición lúdica se obtenga de la lectura en el orden de la página, el efecto depende menos de ese orden secuencial que del dinamismo de la estructura y su despliegue en la página. Porque no tiene, por ejemplo, la estructura de una adivinanza, que disminuye su potencia significativa con el adelanto de la resolución.

En los *Poemas plagiados* la primera atribución de significado corresponde al título, pero no sólo el que recibe cada poema, sino también el título del libro. En la modernidad, a diferencia de otras épocas de la poesía de occidente, el título adquirió en ocasiones la soberanía de una verdadera poética –por ejemplo, *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz, o *Le parti pris de choses*, de Francis Ponge–. Esa dimensión puede ser constatada en tres niveles que forman parte de la estructuración de tal significado: el título de un libro, el título de las secciones y el título de los poemas. Cada uno de esos enunciados modifica el significado de cada poema en particular y el de su conjunto –de hecho, también lo hace con el corpus de una obra–. Un título con cierto grado de literalidad obra de un modo relativo y a veces

HPR/17

intencionadamente neutral respecto de los textos incluidos, pero esa misma neutralidad puede ofrecer en sí misma un significado suplementario. El primer libro de Federico García Lorca, por ejemplo, se llamó *Libro de poemas* (1921) y aquello que su literalidad ofrecía – no podía ser otra cosa que aquello que era: un libro de poemas– supuso en verdad el indicio de un comienzo marcado y por ello intencional: se trataba de un primer libro de poemas que, como su autor afirmó, ofrecía “la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud”. Entre ese y los títulos como *Trilce*, de César Vallejo o *En la masmédula*, de Oliverio Girondo, que ya obran con el enigma o el hermetismo vinculado a un neologismo configurador de una poética propia, hallamos un variado arco de posibilidades.

El título *Poemas plagiados* obra, por un lado, con la literalidad, porque se trata, en efecto, de un conjunto de poemas, pero su atributo inesperado –ser poemas “plagiados”– debería ser vinculado, en este caso, con el nombre del autor. Porque ¿quién podría publicar textos plagiados sin riesgo o desdoro? ¿Quién podría firmarlos? El autor, tal como lo estudió Michel Foucault en su célebre ensayo “¿Qué es un autor?”, está vinculado a una función. Entre las cuatro características diferenciales de esa función de autor en la modernidad, que Foucault analizó, la primera corresponde a la apropiación. El nombre propio del autor que se halla en la cubierta del libro es también un nombre jurídico unido a un derecho de propiedad sobre la obra, toda vez que esta se transformó en un producto y una mercancía –situación que, como observa Daniel Link en las apostillas a la nueva edición de este texto, Roger Chartier ha fechado a comienzos del siglo XVIII (*Michel Foucault, ¿Qué es un autor? Apostillas de Daniel Link*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010). Foucault observa que cuando la obra se situó en un sistema de propiedad, y dejó de ser un acto para transformarse en un producto, la idea de la transgresión en la escritura vino a compensar los beneficios inherentes a dicho régimen. En tal sentido, podría pensarse que el atributo “plagiados” contamina precisamente el contrato implícito en el volumen cuya tapa asegura que el autor no es otro que Esteban Peicovich. Es decir, la función autoral, en tanto depositaria de un derecho de propiedad, se ve de inmediato transgredida por una explícita declaración que, aunque no lo quiebra, ironiza sobre la lógica de ese sistema cuando es vinculado a una praxis

HPR/18

poética. Y lo que en esa praxis se pone en juego, no sólo niega la inspiración romántica o la idea del talento, sino su vinculación de hecho a un régimen de propiedad. La lectura de los *Poemas plagiados* revela, al mismo tiempo, que esos poemas “pertenecen” y a la vez “no pertenecen” a su autor, tanto como la poesía no se hallaría exclusivamente en el ámbito letrado o la lengua en los límites del bien decir. Es decir, el vocablo “plagiados” en el título no sólo amonesta las nociones de talento y propiedad y colectiviza potencialmente la práctica para todos aquellos que quieran realizarla; también suma una acción que, en verdad, corresponde a otro orden pero determina la poética elegida: “plagiarle poemas a la realidad”.

Al título del libro, sigue la otra dimensión del título correspondiente a cada poema –exceptuado el número de orden–. Y es en cada uno de estos títulos donde obra buena parte del efecto estético del poema plagiado y tales enunciados se hallan, si este deslinde es adecuado, más cerca de la impronta autoral. Tomemos dos breves ejemplos, como el poema 137:

COLAPSO

Esta cita tiene lugar en el pasado.

(Frase que utiliza el Microsoft Outlook para señalar al usuario que la fecha de una cita agendada ya venció)

O el poema 170:

EL CONVERSO

Nuestra Señora de Correos

(Modo cómo León Trotsky en tránsito hacia México rebautizó al Palacio de Comunicaciones de Madrid, impresionado por su majestuosidad)

El título del poema 137, “El colapso”, se vincula a la destrucción o ruina de un sistema y suele usarse en el lenguaje corriente para deficiencias de carácter técnico, a menudo referidas a las computadoras: “el sistema colapsó”. Pero ese vocablo alude, al leer el

HPR/19

texto, a una paradoja temporal, mientras el contexto de enunciación “normaliza” la referencia a un programa operativo para las computadoras. El título del poema 170 sugiere un discurso de orden religioso, y el texto parece confirmarlo pero con la anomalía del vocablo “Correos”, que el contexto de enunciación aclara. Se trata, efectivamente, del Palacio de Comunicaciones, pero la alusión pertenece al líder soviético, declaradamente ateo. El título obra en ambos casos desplazando la literalidad con una irrupción de orden fantástico o sagrado y, al mismo tiempo, con una ironía. Ese desplazamiento es lo que produce aquello que en el prólogo Peicovich llamaba “desenfoque” y, a la vez, la “irrupción de la sátira”.

El “plagio” en estos poemas no consiste en una apropiación, sino en la repetición de un enunciado que ofrece un vínculo entre texto y contexto, modificado por ese vértice significativo que es el título. Por ello “plagiarle poemas a la realidad” no sólo significa reflejar especularmente “el aparato locutor de la belleza” sino también constituirlo, replicarlo, recomponerlo con materiales al uso, incluso desechables, en tanto no integran ningún discurso definitivo –por ejemplo, los que se leen en el poema 73:

A FUEGO LENTO

.....
Más testimonios: crecen
aún más las evidencias
Más testimonios: botes
Más testimonios: “Los
botes hacían agua...”
Más testimonios: crece
el número de evidencias
Más testimonios: aumenta
el número de evidencias.

*(Proyecto de título encontrado en la redacción de Clarín
cuando el hundimiento del Ciudad de Asunción)*

El modelo del poeta no es entonces el del “artista creador” (no hay una noción previa de originalidad, ni de talento obtenido *ex nihilo*), pero

HPR/20

tampoco el del “productor” (aquel que construye un sentido a partir de un dispositivo significante), sino el del *bricoleur*. José Tono Martínez lo advirtió agudamente en su texto al mentar a Claude Lévi-Strauss – que utiliza la noción en *El pensamiento salvaje*–: “El papel del poema plagiado es aquel que Lévi-Strauss reserva para el pensamiento mítico, para el hombre adicto del bricolaje, es decir, para el que trabaja con los pensamientos heteróclitos que ya están, que tiene al alcance de la mano”. Es decir, conforma el objeto artístico a partir de materiales heterogéneos que se hallan disponibles, a mano, y que recicla en una nueva estructura, manifestándose a través de esa selección y combinación –afín, como anticipamos, al ready made–: esos materiales son siempre discursivos. El poeta *bricoleur* descubre esa poesía que, al decir de Peicovich, “nadie sabe que usa y vive en la más cruda realidad”. Esos materiales constructivos y potencialmente poéticos forman parte del segundo elemento del poema plagiado, el texto, que proviene de ese “caudal de poesía” utilizable, multiplicada y dispersa en el mundo, pero que se halla en un contexto no poético. Escribió Peicovich en “El plagiador plagiado”:

Lo imposible sucedió: el orangután se hizo hombre y el plagiado, auxiliado por su máquina [de hacer poemas plagiados], se convirtió en plagiador. Esto es, en impune, nómada y pertinaz recolector de los frutos abandonados en los baldíos de la lengua. La tarea de rescatar poemas cautivos en textos no poéticos, resultó entonces una aventura deslumbrante. Tanto, como lo fue, en la infancia, descubrir que desde el árbol de la palabra se podía tocar la desnuda maravilla del mundo.

A partir de esta cita y respecto del *bricoleur*, cabría sutlizar un aspecto. La idea del poeta plagiado proviene de una destitución de la figura autoral como autoridad o fuente de sentido, pero también de una disolución del hombre concreto en favor de una figura poética, de un sujeto imaginario del poema. En el texto anterior, Peicovich también escribió:

En mi caso, vivo al servicio de las palabras que salen de mi boca imaginaria. Ellas me retienen a su antojo y me mantengo fiel a esa analogía invisible que hace de mí un esclavo dúplice: plagiado y

HPR/21

plagiario. (...). Mi caso guarda patético espejo con el orangután. Me es muy dificultoso conocer en qué estadio de la mutación me encuentro. En algún instante de mi infancia, algún cristal humano se quebró arrojándome fuera de la realidad. Este accidente fue irreparable. Por más que hicieran, fueron vanos todos los intentos de reconstitución y de regreso. Quedé atrapado en el centro de la llaga. Por exilio de la realidad lo imaginario ocupó su lugar. Y cada palabra, la función de mis ojos. O de mis piernas. Es decir, en una prótesis para sobrevivir.

Ello significa que, por un lado, en la poesía de Peicovich la figura del autor suele aparecer transmutada y usurpada por ese dúplice sujeto imaginario, que lo inviste y metamorfosea (“Nací, es un decir. / (...) / Que contengo animales no es secreto. / Pavo real, tortuga, gallo, búho”, escribió en “Curriculum”) y, por otro, consecuencia de lo anterior, que el poeta *bricoleur* es entonces el sujeto imaginario de los poemas plagiados, aquel que percibe los enunciados ajenos, los selecciona, los titula secretamente o se inscribe en alguna escena personal: en otro vértigo de espejos, el sujeto imaginario plagia al autor, así como Dios plagia a la Creación y esta plagia en las palabras sus pájaros de azogue.

Puesto que el carácter de los materiales recolectados “en los baldíos de la lengua” es discursivo, no hay –aunque lo parezca– una recreación de hechos y tampoco hay –aunque pueda existir en ciernes– un relato, sino una reproducción de enunciados. Esto es lo que literalmente se “plagia” pero, como vimos antes, el plagio como procedimiento tiene un carácter más complejo. En la última edición los *Poemas plagiados* los textos son 189 –además de los inéditos que Peicovich ya escribió–. El número es fatalmente limitado, pero la variedad de textos otorga al conjunto una aguda impresión de exhaustiva continuidad. La lectura del libro no produce la idea de un proyecto que se cumplimenta o de un conjunto clausurado, sino de una proliferación que no parece sino una breve muestra de la potencialidad poética del mundo, gestadora de interminables enunciados. Sin embargo, es el sujeto *bricoleur* el que los reúne y transforma en tanto plagiario y su aspecto lúdico, además, parece invitar a ejercitar a muchos su microscopía perceptual y su arte combinatoria con los fragmentos del lenguaje donde baten los plurales rumores de lo real.

HPR/22

¿Cuáles son los materiales que registra el texto central de los poemas plagiados? Aquí se abre el dinamismo de la estructura: el carácter recolectado de esos materiales que, para el *bricoleur*, se hallan disponibles y listos para ser usados y a la vez transformados –es decir, modificados de cualquier otro modo, muy diverso de su utilidad primordial o de su cualidad propia–, corresponden a esa metáfora que refirieron tanto Peicovich como su comentador, Ibarlucía. El primero hablaba de los “frutos abandonados” en los baldíos de la lengua; el segundo afirmaba que esta poesía transforma lo que es “mero canto rodado en pepitas preciosas”, o que “una sustancia que no es poética se transforma en una poética” –y considera a Peicovich legítimo heredero de la tradición que va de la “Alquimia del Verbo” de Rimbaud, a Dadá y el surrealismo–. Ese baldío, ese desierto, ese espacio de sustancias impoéticas es, como anticipamos, el espacio del intercambio lingüístico, que corresponde al de la discursividad social y en consecuencia al plano comunicativo del lenguaje. Describir los textos, en tanto materiales utilizables, supone describir el tercer elemento de la estructura: el contexto de su enunciación.

Sin agotarlos, podemos agrupar esos contextos que refieren los discursos de donde son recolectados los textos correspondientes al “enunciado plagiado”, y dar algunos breves ejemplos, correspondientes a esta incompleta clasificación:

a) Pueden tener una autoría reconocible y pertenecer a un individuo: hay textos tomados de frases de artistas, de científicos, de políticos, de ciudadanos anónimos, de personajes históricos, individuos de toda laya en una situación particular tomadas de testimonios o documentos orales o escritos (de Borges o de Graves; de Erik Satie o de León Ferrari; del jardinero del Cardenal Ratzinger o del dueño del circo Tihany; de Hernán Cortés o de Marco Polo, de un guía sij o del dueño de un bar; de un meteorólogo o de un paleontólogo, entre otros –como el poema 84, de un enfermo convaleciente de una operación cerebral–):

EL DESENCAJADO

Antes mi cabeza era una caja de dominó. Yo sólo visualizaba esa caja y las 28 fichas del juego. Las veía fuera de la caja: revueltas, boca arriba unas, del revés las demás. Con más fichas

HPR/23

de seis dobles que las que trae el juego. Las 28 me parecían 380. Pese a mi deseo resultaba imposible ordenar aquello. No sé cuánto tiempo viví en esta única imagen de la realidad. Porque allí no transcurría el tiempo. Ahora sí. Y ellas, las fichas, están todas en la caja. Ellas son ellas. La caja es la caja. Y yo soy yo.

(Así resumió un enfermo su proceso de recuperación tras ser intervenido en el lóbulo frontal del cerebro)

b) Pueden tener algún carácter prescriptivo o descriptivo: hay textos tomados de recetas, de instructivos, de reglamentos, de indicaciones técnicas, de datos estadísticos, de relaciones científicas, de edictos, de decretos, de informes, de catálogos:

NO LA TOQUEN YA MÁS

Foliolos 4. Tugados, inequilátero, oblongos, obovado, cuspidado-acuminados, glandulíferos en la base, con las flores racemosas. El involucre y el cáliz muy tenuemente hirtos-tomentosos. Cáliz con cinco lóbulos.

(Descripción botánica de una rosa)

c) Pueden formar parte del discurso informativo o cualquiera de sus derivados: hay textos tomados de las noticias, de las crónicas, de los suplementos o de los avisos comerciales de los periódicos, de los epígrafes de fotografías o de las soluciones de los entretenimientos visuales o las palabras cruzadas publicadas en la prensa gráfica, de los cables de agencias periodísticas:

SINTAXIS, LA BELLA

Jersyes para niños de lana.
Cama para matrimonio de bronce.
Sillas para niños plegables.

HPR/24

(Anuncios comerciales tomados del periódico Clarín de Buenos Aires)

d) Pueden estar vinculados con la lexicografía y los paradigmas de la lengua: hay textos tomados de acepciones de diccionarios, de etimologías, de códigos, de gramáticas, de manuales de lectura, de conjugaciones verbales y hasta se exploran las incongruencias de textos tomados de intercambios o diálogos artificiales con las computadoras – la Mitsi o la IBM 7090, ya tan legendarias como la HAL de 2001, Odisea del Espacio–.

LA PALABRA
Un sonido de pie

(Significado de la palabra “hombre” en el idioma guaraní)

e) Pueden tener un carácter indicial: hay textos tomados de pintadas, de carteles, de afiches, de indicadores, de lemas, de emblemas, de anuncios, de tarjetas personales que ofrecen servicios, de folletos:

EL LEVITADOR
El límite es el cielo

*(Lema que presidió todos los proyectos de Ogisa Otis,
inventor del ascensor)*

f) Pueden tener un aspecto enumerativo: Hay textos tomados de listas de nombres dados a artículos diversos o extraídos de las guías telefónicas, series de objetos perdidos o reunidos para ser rematados o agrupados en un estante, conjuntos de pertenencias personales, agrupamientos de reliquias, variedades de hortalizas o de animales, de ayudamemorias personales, de títulos de cuadros, de nombres antiguos de calles, de versiones en lenguas diversas:

HPR/25

RESTOS

Un mono (overall), dos camisetas, un jersey, una camisa, un calzoncillo, una correa, dos fundas de almohada, una toalla, una servilleta, un par de calcetines, una manta, una cazuela.

(Relación de los únicos efectos personales de Miguel Hernández, tal como consta en el libro de la enfermería de la cárcel de Alicante, en la página correspondiente al 28 de marzo de 1942, día en que fallece afectado de fiebre tifoidea y otros males)

g) Pueden responder al amplio campo de la expresividad oral: hay textos tomados de frases y mensajes y relatos de niños, de dichos populares, de leyendas, de poemas anónimos, de apodos, de expresiones cotidianas, de canciones de cuna o de ronda, de refranes, de lapsus, de rezos, de fragmentos de conversación oídas al pasar, de testimonios, de epitafios:

LA CAÍDA

Es tan bello como es porque se formó con los trozos del cielo que cayeron a la tierra cuando el paraíso se rompió.

(Leyenda chilena sobre el origen del lapislázuli)

Pero hay otra dimensión de sentido que el *bricoleur* dispone y donde los materiales se transfiguran y allí el discurso obra poéticamente imantado por el título y por ese desenfoque del que hablaba Peicovich: un deslizamiento en el significado respecto del contexto de enunciación. Un mundo en el cual las cosas se multiplican en miríadas de palabras, que reverberan como si en lugar de dar sombra dieran ecos: “negra aplastada de Egipto, holandesa de pie corto, rosa semilarga de Amsterdam, Primeriza de Nantes, tardía de Cuaresma, Rey de los finos verdes, monstruosa de viroflay”. Son nombres de hortalizas en el mundo real, pero en el doble especular que sostiene la extraña lengua del poema parecen talismanes. Los objetos se acumulan, se desdican, se metamorfosean; lo real se abarrotan con

HPR/26

formas inesperadas, que pululan: “un grupo de cinco animales, músicos de bronce, perro galgo y cara masculina, tres figuras de cristal verde con domador”. En una casa de remates son cosas muertas, pero en el otro lado parecen la cara material de las pesadillas. Vallejo escribió: “Mi madre me ajusta el cuello del abrigo no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar”; una madre de los poemas plagiados dice: “Ponete el pullover que tengo frío”. A veces, como si arreciara un viento lúbrico, toda la naturaleza recibe una imanación erótica: en el bulbo de la orquídea late una etimología sexual; la seta es un cuerpo fructífero, hendido radialmente; un cardenal que será ordenado Papa descubre, al ver la abeja reina en una colmena, el poder de las hembras en la sociedad. En un raptó, cada quien se refiere al tiempo con la lógica del Sombrero Loco o del gato de Cheshire en Wonderland: “pues veamos, ahora, el tiempo que nos hará mañana”, “en los nidos del año pasado no veo pájaros este año”, “Mamá... ¿Te acordás que ayer, hoy era mañana?”. Un hombre solo atraviesa el reino de las tinieblas y ve un mundo mudo y ve los árboles, la gente, la tierra, el agua y el aire de un color gris monótono y descubre que ese reino es el espectro de la vida –que ese hombre haya sido Máximo Gorki y que su experiencia haya ocurrido al asistir por primera vez a un cinematógrafo, no disuelve ese paisaje donde la vida se duplica en su fantasmal *doppelgänger*–. Algo chirría, como una risa enconada, en la lengua, cuando el absurdo la corroe y eso puede ocurrir en el corazón del habla, en un cartel indicador, en las sugerencias veraniegas de un magazine, en la fundada expresión de fe de un sacerdote y en el diagnóstico de un médico o en su acuciosa combinación: “Hace 2000 años, un óvulo fue milagrosamente fecundado por la acción natural de Dios. De esta unión resultó un cigoto (célula producida por la fusión de un espermatozoide y un óvulo) con un patrimonio cromosómico propio. Pero en este cigoto estaba el Verbo encarnado”. La risa, los lapsus del humor, el sarcasmo es el arsenal que dinamita con su anarquía la insistencia de las reglas y la costumbre y el orden, la creencia en la razonable compostura, los protocolos del poder y su furiosa punición. Allí mismo, en la escena más banal de la vida común, el *bricoleur* descubre el velo poético de la sátira:

HPR/27

LA PROTESTA

Bombas de crema.
Cañones de dulce.
Vigilantes.
Bolas de fraile.
Suspiros de monja.

(Nombres que el gremio de panaderos –anarquistas– consiguió imponer en las facturas –o “masas”– que trajeron de Europa a la Buenos Aires del 1900)

En eso consiste la alquimia del verbo, el caudal de poesía, las locuciones de la belleza que estalla donde no se la espera porque es inesperada: la inmediata y hacedera epifanía urgente que irrumpe en el lenguaje de los *Poemas plagiados* de Esteban Peicovich, como una zarza ardiente en la cual habla entre líneas un demiurgo olvidado.