

Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Doctorado en Letras - Expediente n° 500-48.211/89

**Miguel Angel DALMARONI**

**Tesis doctoral**

**TRANSFORMACIONES IDEOLOGICAS EN LA POESIA ARGENTINA DE LOS  
AÑOS SESENTA. LAS OBRAS DE JUAN GELMAN Y ALEJANDRA PIZARNIK**

**Director de tesis: Lic. Jorge Panesi**

DEFENDIDA EL 3/12/1993

**TOMO PRIMERO**

## Sumario

### [TOMO PRIMERO]

Obras y ediciones .....	p. 3
Abreviaturas usadas. Convenciones tipográficas .....	p. 5
I.	
1. Las poéticas de los años sesenta: praxis o preservación .....	p. 7
II.	
2. <u>Violín y otras cuestiones</u> : inestabilidad y reconformación del sujeto / del género .....	p. 31
3. Los combates de la crítica comprometida .....	p. 67
4. <u>Cólera buey</u> : regresión autorreferencial y laboratorio de la escritura .....	p. 94
5. Del "poeta" al autor como traductor .....	p. 124
6. Contra las fabulaciones del mundo .....	p. 150
7. El realismo cuestionado: "la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada" .....	p. 197
[TOMO SEGUNDO]	
8. <u>Las patas en las fuentes</u> de la cultura .....	p. 221
III.	
9. Comentarios para Pizarnik .....	p. 257
10. Agotamiento y reversión de una poética idealista..	p. 278
11. Alejandra Pizarnik y el sacrificio del sujeto ....	p. 292
12. "Las dulces metamorfosis de una niña de seda" ....	p. 330
13. Alicia al otro lado de la lengua, o "el último fondo del desenfreno" .....	p. 354
IV.	
14. Gelman y Pizarnik en los sesenta: reescritura y resistencia en la utopía del lenguaje .....	p. 369

### Apéndice

1. Entrevista a Juan Gelman .....	p. 397
2. Entrevista a Leónidas Lamborghini .....	p. 414
3. Cronologías .....	p. 434

## OBRAS Y EDICIONES

Se consignan título, datación de las obras entre paréntesis cuando la han anotado los autores, y datos de edición. Los títulos en **negrita y cursiva** destacan las ediciones de las que se han tomado las citas que se transcriben. La división en ciclos forma parte de nuestra lectura de las obras, como se verá en el desarrollo del trabajo.

### Obras de Juan Gelman:

#### [PRIMER CICLO]

*Violín y otras cuestiones*, (1956), Buenos Aires, Gleizer, 1956.

El juego en que andamos, (1959), Buenos Aires, Nueva Expresión, 1959.

Velorio del solo, (1961), Buenos Aires, Nueva Expresión, 1961.

*Gotán*, (1962), Buenos Aires, Ediciones Horizonte, 1962.

El pan duro, [antología de textos de Gelman, Bignozzi, Ditaranto, Harispe, Mase, Negro, Navalesi, Silvain y Wainer], Buenos Aires, La rosa blindada, 1963.

Violín y otras cuestiones. El juego en que andamos. Velorio del solo. Gotán, Buenos Aires, Calden, 1970.

#### [SEGUNDO CICLO]

Cólera buey, (1962-1965), La Habana, Tertulia, 1965.

*Cólera buey*, (1962-1968), Buenos Aires, La rosa blindada, 1971; ***Buenos Aires, Tierra Firme, 1984.***

#### [TERCER CICLO]

*Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, (1968-1969), Buenos Aires, Galerna, 1969.

*Fábulas*, Buenos Aires, La rosa blindada, 1971.

Relaciones, (1971-1973), Buenos Aires, La rosa blindada, 1973.

Obra poética, Buenos Aires, Corregidor, 1975.

Voces, (1975), en Crisis n° 27, Buenos Aires, no recogido en libro.

*Hechos y Relaciones*, (1974-1978 y 1971-1973 respectivamente), Barcelona, Lumen, 1980.

*Si dulcemente*, (1979-1980), Barcelona, Lumen, 1980.

Silencio de los ojos [incluye Relaciones, Hechos y "Notas"], París, du Cerf, 1981.

*Citas y comentarios*, (1982), Madrid, Visor, 1982.

Hacia el sur, (1982), México, Marcha, 1982.

"bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)", (1980), en Exilios, [que incluye textos de Osvaldo Bayer], Legasa, Buenos Aires, 1983.

Obra poética, Buenos Aires, Corregidor, 1984, 2° ed..

La junta luz, Buenos Aires, Tierra Firme, 1985.

Poesía, [antología], La Habana, Casa de las Américas, 1985.

Com-posiciones, (1983-1984) ,Barcelona, Llibres del Mall, 1986.

Interrupciones II, (1980-1984) [incluye bajo la lluvia ajena, hacia el sur, com-posiciones y esol], Buenos Aires, Tierra Firme, 1986.

Interrupciones I, (1971-1982) [incluye Si dulcemente, Hechos y relaciones y  citas y comentarios], Buenos Aires, Tierra Firme, 1988.

Anunciaciones, Madrid, Visor, 1988.

Carta a mi madre, (1987), Buenos Aires, Tierra Firme, 1989.

Salarios del impío, (1993), Buenos Aires, Tierra Firme, 1993.

Antología personal, (1993), Buenos Aires, Desde la gente, 1993.

#### Obras de Alejandra Pizarnik:

##### [PRIMER CICLO]

*La tierra más ajena*, Buenos Aires, Botella al mar, 1955.

La última inocencia, Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1956.

*Las aventuras perdidas*, Buenos Aires, Altamar, 1958.

*Arbol de Diana*, Buenos Aires, Sur, 1962.

*Los trabajos y las noches*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

La última inocencia y Las aventuras perdidas, Buenos Aires, Botella al mar, 1976.

##### [SEGUNDO CICLO]

*Extracción de la piedra de locura*, (1962-1966), Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Nombres y figuras, [poemas que se reeditarán en El infierno musical] Barcelona, La Esquina, 1969.

*El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

*La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius, 1971.

*Textos de Sombra y últimos poemas*, (1963-1972), Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

#### **Reediciones y antologías:**

El deseo de la palabra, [antología de poemas y textos críticos], Barcelona, Ocnos, 1975.

Zona prohibida, [textos que se incluirían en Arbol de Diana], Veracruz, Papel de envolver, 1982.

Poemas, [antología], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Alejandra Pizarnik, [antología], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988.

Arbol de Diana, Buenos Aires, Botella al mar, 1988.

Semblanza [antología, que incluye una selección de sus "*Diarios (1960-1968)*"], México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

#### **ABREVIATURAS USADAS:**

VOC: Violín y otras cuestiones

CB: Cólera buey

T.I: Traducciones I

T.II: Traducciones II

T.III: Traducciones III

SD: Si dulcemente

LTMA: La tierra más ajena

LUI: La última inocencia

LAP: Las aventuras perdidas

AD: Arbol de Diana

LTN: Los trabajos y las noches

EPL: Extracción de la piedra de locura

IM: El infierno musical

CS: La condesa sangrienta

TSUP: Textos de Sombra y últimos poemas

Cft.: confrontar

p., pp.: página, páginas.

sigs.: siguientes.

#### **CONVENCIONES TIPOGRAFICAS:**

- Para títulos de libros y nombres de revistas se usa el subrayado.
- La negrita tiene la función que habitualmente se asigna a la cursiva.
- Las comillas conservan su función convencional (títulos de poemas y citas textuales intercaladas).
- En algunos casos, las notas al pie pasan a la página siguiente, por razones de distribución del espacio.
- La bibliografía citada se consigna en las notas al pie de página.

**I**

## 1. LAS POÉTICAS DE LOS AÑOS SESENTA: PRAXIS O PRESERVACION

*Los poetas se mueren de vergüenza,  
ningún decreto los prohíbe,  
ninguna radio los calumnia,  
los poetas se mueren de vergüenza.*

Juan Gelman<sup>1</sup>

*Yo empuñé las armas porque busco la  
palabra justa.*

Francisco Urondo<sup>2</sup>

1. Entre los textos críticos que intentan explicar la problemática relación entre la poesía y los procesos sociales, el segundo trabajo de Walter Benjamin sobre Baudelaire recurre a una metáfora que puede resultar esclarecedora:

No hay giro ni palabra que en el soneto "A une passante" recuerde a la multitud. Sin embargo, el proceso depende de la masa, así como del viento la marcha de un velero<sup>3</sup>.

Para un análisis de textos poéticos cuyo punto de partida es la noción de ideología, la imagen parece útil por la distinción y el tipo de lazos que incita a establecer entre las formas artísticas y las ideologías sociales<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>. De "El facto y los poetas", en Gotán, p.11.

<sup>2</sup>. Citado por Juan Gelman en: Mero, Roberto. Contraderrota. Conversaciones con Juan Gelman, Buenos Aires, Contrapunto, 1987, p. 43.

<sup>3</sup>. Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire" en su Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p. 101.

<sup>4</sup>. Se verá que, en el intento por leer de ese modo, "ideología" se usa en este trabajo en los dos significados clásicos y no excluyentes que le asignó el marxismo: como conjunto de ideas, creencias y doctrinas sobre la realidad o sobre alguno de sus aspectos; y como discurso encubridor que pretende avalar y sostener relaciones de dominio. Creemos que al final del trabajo las alternancias y pasajes de una a otra acepciones quedan justificadas.

---

Las tendencias críticas de la tradición marxista más divulgadas o dominantes en ciertos contextos (digamos, **grosso modo**, a partir del zhdanovismo y de Lukács) usaron el concepto de ideología, más que como estímulo teórico o modelo de lectura, como expediente para normatizar y seleccionar textos. Tal vez por eso buena parte de la crítica ideológica prefirió abordar (y consagrar, según el caso) obras en las que los materiales discursivos que gozaban de una identidad ideológica estable y reconocible se presentaban de manera más o menos notoria, desde el nivel referencial inmediato o declarativo del enunciado. Un ejemplo relevante al respecto puede leerse en las indecisiones de la crítica de izquierda respecto de la obra de Arlt que Oscar Masotta discute en las páginas iniciales de su Sexo y traición en Roberto Arlt<sup>5</sup>. Otro, en la disculpa que Juan Carlos Portantiero ensayaba en la "Explicación" con que se inicia su libro Realismo y realidad en la narrativa argentina, de 1961:

Pero no es fácil superar estos riesgos, porque para un intelectual que participa -a través de hábitos de cultura que presionan y oprimen- de la ambigüedad con que estos tiempos de cambios esenciales hostigan a su oficio, la asimilación mecánica de un falso marxismo economista le permite una peligrosa comodidad (...)..., desea un apoyo ideológico que se le presente como total, compacto, redondo, sin fisuras; aspira, en el fondo, a respuestas simples y tranquilizadoras (...), dadas de una vez y para siempre y desde el exterior de los problemas, no desde su entraña contradictoria.

He intentado superar esas tentaciones, al iniciar mi trabajo. Ahora que lo releo, aún sabiendo que intenté más una crítica de los contenidos de la literatura que un análisis de la correspondencia estética de las formas, advierto que no lo he logrado totalmente, ni mucho menos. (subrayado nuestro) <sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>. Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. 9 y 10 (primera edición: Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965).

<sup>6</sup>. Portantiero, Juan Carlos, Realismo y realidad en la narrativa argentina, Buenos Aires, Ediciones Procyon, 1961, p. 8. En adelante, daremos una importancia considerable a este libro de Portantiero, por varias razones que así lo aconsejan. Primero, Portantiero es uno de los

---

Ese modo de leer -esa simplificación de la cual Portantiero teme no haber escapado- se asocia con el riesgo de un desplazamiento excesivo: el de ignorar que la literatura es, entre otras cosas, una práctica discursiva diferenciada, cuyas conexiones con lo real o con la experiencia no son idénticas a las que establece, por ejemplo, el discurso político (si el velero fuera el viento, explicar esos aires resultaría suficiente).

La poesía argentina de los años sesenta podría parecer un objeto más que adecuado para ese tipo de enfoque crítico. De hecho, tópicos como "poesía social", "poesía politizada", etc., pretenden a veces, mientras simplifican, agotar la significación y los efectos de una literatura que las excede pero que a la vez parece provocarlas.

En efecto, entre 1955 y los primeros años de la década del 70 aproximadamente, predominan en la poesía argentina proyectos de escritura que intentan aproximar texto y contexto histórico-social, poesía y vida, para crear un imaginario de continuidad e identificación entre escritura y realidad extra-

---

intelectuales más cercanos a Juan Gelman entre fines de los 50 y principios de los 60; su libro lleva una dedicatoria "A mis compañeros de Nueva Expresión,..." una revista de la cual Gelman se autodenomina cofundador - en una entrevista que nos concedió el 30 de agosto de 1992 (ver Apéndice, 1)-. Nueva expresión, sobre la que volveremos más adelante, publicó dos números durante 1958, y siguió funcionando luego como sello editorial (Gelman publicó varios de sus libros bajo su auspicio). En este sentido, las categorías centrales del libro de Portantiero -realismo, revolución, "compromiso", vanguardia, etc.- y las lecturas citadas más de una vez - Lukács, Gramsci, Sartre, Della Volpe, Pavese- forman parte del mismo universo de lecturas y preocupaciones de Gelman durante esos años. Segundo, aunque el título del libro anuncia una restricción genérica, Portantiero se ocupa del arte y la literatura argentina en general; trabaja sobre los poetas de Florida y Boedo, se ocupa de Lugones y Rubén Darío, de la "Generación poética del 40", de Raúl González Tuñón, etc., y tiende a desconocer adrede las distinciones entre poeta, narrador e intelectual. Más adelante agregaremos algunas otras razones de la importancia de este libro.

---

textual<sup>7</sup>. El propósito declarado de estas poéticas aparece como un trabajo de pragmatización del texto literario, al menos en dos sentidos:

- a. como desplazamiento de la poesía hacia la praxis política, y más específicamente revolucionaria, y
- b. como mimetización del discurso poético con los discursos sociales que comunicarían de manera directa la experiencia vivida inmediata.

Tal propósito se lee en algunos de los postulados más generalizados de estas poéticas: la narrativización de la lírica, la ruptura con las convenciones del género, la incorporación a los textos de materiales discursivos no legitimados por las tradiciones más prestigiosas o más prestigiadas por las poéticas inmediatamente previas<sup>8</sup>. Entre esos materiales impropios sobresalen las formas del discurso coloquial, el tango y el lunfardo, el discurso político en su registro más vulgarizado, y lugares comunes de contextos discursivos cuya inclusión tiende a provocar el reconocimiento por parte de un universo de lectores amplificado hacia los sectores sociales menos ligados a la cultura letrada y a la vez partícipes de

---

7. Con una formulación similar lo consigna Delfina Muschietti en "Las poéticas del 60" (inédito).

8. Con variantes, estos rasgos se cuentan entre los más insistentemente anotados por la crítica que se ha ocupado del tema: "la inserción de lo narrativo en el verso, el tono coloquial, inmediato, los temas cotidianos insertados en el discurso,..." son para Marcelo Pichón Rivière las "claves de la obra" de Francisco Urondo (en Panorama, Buenos Aires, IX, 218, 29 de junio al 5 de julio de 1971, p. 38). También: "La mezcla de discursos literarios de otro orden (narrativo) y de discursos no literarios (informativo, científico, coloquial) con el discurso poético, es el rasgo más importante de la poética del 60. El texto se plantea como una instancia de encuentro de otros textos sociales" (Porrúa, Ana María, "Notas sobre la poética del 60", en Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, tomo III, p. 116).

competencias culturales muy situadas: la ciudad de Buenos Aires, el barrio, el fútbol, la vida cotidiana de las clases marginadas, los hechos de la historia reciente, las revoluciones latinoamericanas, etc. Títulos como Lo que nos pasa, Si tengo suerte, Carlitos Gardel, El che amor, Yo sé que ahora vendrán tiempos extraños, El fútbol, Las virantas, De tango y lo demás, La del 2° "C", Punto muerto, y las citas que siguen son algunos ejemplos ilustrativos:

Alguien ha nacido aquí, en esta casa vieja  
 donde el techo es de chapa y la calle de tierra  
 donde la pobreza es amarilla como un latón enfermo.  
 (Ramón Plaza, Calle de tierra)

de nosotros dicen que se dirá: "fueron jóvenes  
 quisieron su juventud la malgastaron sin creer  
 en ellos esperaron a perón al pueblo...  
 (Ramón Plaza, Generación joven)

Ha muerto, cuando ni la patrona lo esperaba,  
 la muchacha del piso segundo  
 de frío, de abandono,  
 la muchacha que conocí en San Telmo.  
 (Eduardo Romano, Poemas con muchachas)

Lo tremendo es que hay un día en que uno dice  
 necesito un sueldo fijo y aguinaldo  
 y entierra la aventura en el recuerdo.  
 Y uno tiene razón, lo necesita.  
 Necesita un retroactivo para deudas, cada tanto,  
 y un decir trabajo allí, estable, quinto piso  
 para pedir los créditos del traje.  
 (J.C. Silvain, "Esto es lo tremendo")<sup>9</sup>

Además de estas marcas textuales de identificación ideológica, otros factores no menos notorios pueden incitar a la

<sup>9</sup>. Transcriptos en la antología de Salas, Horacio, Generación poética del sesenta, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

---

crítica a una lectura **sociológica**. Pues las poéticas<sup>10</sup> de los años sesenta aparecen estrechamente ligadas a la circulación creciente de discursos político-ideológicos que alcanzarán uno de sus espacios sociales de mayor incidencia en los medios de producción intelectual y artística, y que proponen visiones del mundo y de la historia **revolucionarias** o transformadoras, conectadas directamente con el proceso histórico que se inicia en la Argentina después de 1955 y en Latinoamérica a partir de la Revolución Cubana. Ese contexto opera también sobre el sistema literario, y en el caso de la lírica parece urgirle a abandonar lo que se percibe ahora como su carácter tradicionalmente estetizante o gratuito, para contaminarse con la realidad social hasta la mimetización y asumir funciones comunicativas o pragmático-políticas. Es esto lo que señalaba Juan Jacobo Bajarliá al afirmar que "la poesía del 60 es una especie de poli-poética, es decir, el gobierno de la ciudad por la poesía"<sup>11</sup>. Nos interesa subrayar la intensidad y la fuerza normativa que la convicción generalizada de una revolución social inminente e inevitable proyectaba sobre la producción cultural. En su libro sobre la literatura argentina ya citado, Portantiero encuadra el problema de las relaciones

---

<sup>10</sup>. Usamos en este trabajo la categoría "poética" en su sentido de preceptiva o conjunto más o menos declarado de principios que regulan las prácticas de la escritura y de la lectura, y respecto de los cuales escrituras y lecturas determinadas pueden guardar diversos grados de correspondencia. El caso paradigmático puede ser el manifiesto, de grupo o de autor. Es el sentido que Walter Mignolo le asigna al vocablo "teoría" en la primera de las dos acepciones que propone en su "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica", *Revista de Literatura*, Madrid, tomo XLV, n° 90, julio-diciembre de 1983, p. 5.

<sup>11</sup>. Citado en Villafañe, J. "Miguel Angel Bustos", en Mascaró, Buenos Aires, n° 5, mayo de 1986, p. 16. Véase también al respecto: Urondo, Francisco, *Veinte años de poesía argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pp. 85 y 87.

entre intelectuales y sociedad en "el paso de la prehistoria a la verdadera historia, que con dolorosa alegría vivimos los contemporáneos", citando el célebre "Prefacio" de Marx<sup>12</sup>. Pocas líneas más abajo Portantiero insiste en que "estamos en los umbrales de una nueva civilización, de una nueva cultura", para agregar que "El proceso de formación de la nueva cultura (y por lo tanto del nuevo arte), comienza en el seno de la antigua sociedad", mientras se desarrolla "el drama cuyos últimos actos estamos viviendo"<sup>13</sup>. Sobre esa convicción se construye, por ejemplo, este poema de Gelman:

31 DE MARZO

Ha terminado el mes  
y el hijo sin venir  
y mi hermano sin volver.

Ha terminado el mes y no te amé las piernas  
y no escribí ese poema del otoño en Ontario  
y pienso pienso pienso  
se fue otro mes  
y no hicimos la revolución todavía.<sup>14</sup>

Y cuando Rodolfo Walsh responde a un reportaje de Ricardo Piglia en marzo de 1970 está suponiendo ese acuerdo ideológico masivo, por lo menos entre vastos sectores de las clases medias:

Un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exigen un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable (...) No concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado, (...) porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura

---

<sup>12</sup>. Marx, Karl, "Prólogo" a su Contribución a la crítica de la economía política, Buenos Aires, Cartago, 1957: "Con esta formación social (la burguesa) se cierra, por tanto, la prehistoria de la sociedad humana".

<sup>13</sup>. Portantiero, Juan C., op. cit., páginas 16, 17 y 18. Esta convicción acerca de la proximidad de la revolución socialista recorre todo el libro (pp. 44, 64, 65, 66, 129).

<sup>14</sup>. En Gotán, p. 25.

---

desvinculada de la política'<sup>15</sup>

Si hemos apelado aquí al testimonio de un narrador, es porque, además del contorno ideológico general, la poesía de esos años se ve especialmente acosada por el fenómeno del boom o nueva novela latinoamericana y por sus consecuencias: lo que se lee como literatura queda delimitado casi absolutamente por la narrativa, y la poesía se ve constreñida por esos límites que la obligan a redefinirse -a favor o en contra de la corriente- en orden a ese desplazamiento. Si se quiere, el efecto masivo que consiguió el boom en tanto acontecimiento editorial y comercial, colocó a la narrativa en condiciones de reaccionar frente a otra constante de los años sesenta que implicaba un desplazamiento cultural de alcances todavía más vastos: el avance de los medios de comunicación de masas. Estos, además de capilarizarse hacia todos los rincones de la vida social y desempeñar un rol de mediación dominante entre las prácticas culturales y su circulación, comenzaron paulatinamente a transferir sus principios de construcción a la narrativa, y especialmente a la novela. La declaración de

---

<sup>15</sup>. En Piglia, R. "Hoy en la Argentina es imposible hacer literatura desvinculada de la política"(reportaje a R.W.), en Walsh, R. Un oscuro día de justicia, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp.19 y 22.

Walsh transcripta arriba es un ejemplo de ese proceso<sup>16</sup>.

Esta suerte de imperialismo de la narrativa, o mejor, de la prosa sobre otros géneros se vio sólidamente respaldado en los años sesenta por las casi omnipresentes teorías de la literatura de Jean Paul Sartre. Si la literatura debía sumarse a las prácticas de transformación revolucionaria de la sociedad, el más prestigioso defensor de ese deber excluía explícitamente a la poesía del reino del "compromiso", que había que entender como el dominio del lenguaje-instrumento, expresivo o designador, es decir de la prosa, y no del lenguaje-objeto que usan los poetas:

Si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma -y ¿por qué no la cólera, la indignación social o el odio político?- participan en el origen del poema. Pero no se **expresan** en él, como en un libelo o en una profesión de fe<sup>17</sup>.

Pero lejos de las previsiones de Sartre, que de este modo

---

<sup>16</sup>. No es nuestra intención aquí hacer una reseña pormenorizada de las circunstancias culturales que rodean nuestro objeto de estudio. Para un panorama detallado, véase especialmente: Terán, Oscar, Nuestros años sesentas, Buenos Aires, Puntosur, 1991. También: Prieto, Adolfo, "Los años sesenta", Revista Iberoamericana, Pittsburg, oct.-dic. 1983. Para el registro de tendencias y programas similares en otros ámbitos del arte argentino de la década: Pellettieri, Osvaldo (comp.), Teatro argentino de los '60 -Polémica, continuidad y ruptura-, Buenos Aires, Corregidor, 1989. Para la cuestión del boom -además de Rama, Angel (ed.), Más allá del boom: literatura y mercado, Buenos Aires, Folios, 1984-, el siguiente relato aparecido en una revista de actualidad y distribución masiva a fines de la década es casi emblemático de la formación de un nuevo público lector que privilegiaba la narrativa: "En agosto de 1967, Gabriel García Márquez tropezó con un ama de casa que salía del mercado, en Corrientes y Rodríguez Peña. Al novelista se le desprendió un botón del refulgente saco a cuadros; a la mujer se le desbarataron las coliflores y zanahorias que cargaba. Dos plantas de lechuga rodaron por la vereda: entre las hojas navegaba un ejemplar de Todos los fuegos el fuego, de Cortázar; de la otra surgió, húmeda, En la década infame de David Viñas. Más que ninguna otra historia, más que cualquier estadística, el tropezón describe el clima de fervor por la literatura nacional que los argentinos empezaron a vivir hace un lustro"(en Panorama, Buenos Aires, VI, 133, 11 al 17 de noviembre de 1969, p. 57).

<sup>17</sup>. Sartre, J.P. ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 51.

---

aceptaba dejar a la poesía como estaba, semejante dominio del género novelesco fue más bien un factor decisivo para las transformaciones que se producirían en aquélla. En este sentido, no carecerá de interés para nuestra investigación mantener la teoría bajtiniana de la novelización de los géneros como hipótesis útil para leer algunas de esas transformaciones<sup>18</sup>.

Se trata, entonces, de un juego de tensiones que es típico de los momentos de crisis de los sistemas literarios: desde fines del siglo XVIII, cuando la literatura comienza a distinguirse como una práctica relativamente autónoma y separa de otros discursos, los debates sobre su función son siempre políticos. En la Argentina y en Latinoamérica, ese tipo de debates alcanza en los años sesenta una de sus reemergencias tal vez más agudas.

En este marco, la lírica se verá obligada a reubicarse, sea para reafirmar su "ideal" de "preservación" respecto de lo social<sup>19</sup>, y a riesgo de quedar también fuera del mercado restringiendo su posible universo de lectores; sea proponiéndose una transformación más o menos radical. Para la primera de estas dos reacciones, Alejandra Pizarnik aparece como el caso paradigmático, a pesar del paradójal destino de sus libros (que, aun exasperando esa fidelidad a la autonomía del género, ocuparán un lugar dominante en el sistema poético de esos años). Para la segunda reacción, Argentino hasta la

---

<sup>18</sup>. "Comment s'exprime la «romanisation» des autres genres? Ils deviennent plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire ...", explica Mijail Bajtín en Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987, p. 444.

<sup>19</sup>. Adorno, Theodor. "Discours sur la poésie lyrique et la société" en su Notes sur la littérature, Paris, Flammarion, 1984, p. 45.

---

muerte (1954) de César Fernández Moreno, es invocado habitualmente como la "piedra fundamental" de la **generación del sesenta**, en tanto "percibió como nadie los elementos de comunicatividad que permitían la lengua conversacional y el recurso al relato" de modo que "fue, prácticamente, el único libro de poemas que logró visibilidad en el circuito editorial de la época"<sup>20</sup>.

Si la crítica habla de "piedra fundamental", es porque esta segunda reacción parece haber provisto "de un rasgo específico a la producción [poética] de la época"<sup>21</sup>, y es en la que mejor se puede ubicar la obra de Juan Gelman, junto a otros poetas como Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo, Alberto Szpunberg, Horacio Salas, Alfredo Andrés, Daniel Barros, Andrés Avellaneda, Ramón Plaza, Héctor Negro, Eduardo Romano, Roberto Santoro, Marcos Silver, Julio César Silvain y otros<sup>22</sup>. En efecto, en el texto de Fernández Moreno aparecen espectacularizados algunos de los principios fundamentales de las poéticas del sesenta: una enunciación argumentativa casi ensayística a veces; un tono irónico, humorístico o paródico que se sostiene a lo largo de todo el poema; la proliferación de materiales de representación fuertemente identificados con una cultura muy situada, que confieren al texto un evidente matiz costumbrista; la inclusión de registros lingüísticos y

---

<sup>20</sup>. Prieto, A., op. cit., p. 900. Se refiere a la edición de 1963.

<sup>21</sup>. Muschietti, D., op. cit..

<sup>22</sup>. No son muchas las antologías de poetas del período. Relativamente completa y tal vez insoslayable: Salas, Horacio. Generación poética del sesenta, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1975. También: Chihade, Rubén. El '60. Poesía blindada, Buenos Aires, Gentesur, 1990.

---

componentes léxicos múltiples (desde el cocoliche y el lunfardo hasta el francés o el inglés). Una escritura, en fin, que por una parte ofrecía índices sobreabundantes para producir un rápido reconocimiento identificatorio por parte del lector no erudito; y que por otra, descartaba cualquier concepción de la poesía como reservorio o lugar de fijación de una lengua pura, estrictamente literaria, claramente diferenciada de los discursos sociales de uso más generalizado. Es cierto que Argentino hasta la muerte no era una obra de cuya lectura pudiera inferirse una intención ideológica revolucionaria. Pero no es menos cierto que la estética que inauguraba y el estilo argumental-ensayístico en que se sostenía iban a cobrar un carácter casi paradigmático para muchos de los poetas que mencionábamos, acaso porque los principios formales que estructuraban el modelo propiciaban mejor que otros la **exposición** intencional y autoconciente de lo ideológico.

2. Ahora bien, a partir de lo expuesto, la dificultad de una lectura de estos textos que tome como eje el problema de las ideologías reside justamente en ese carácter fuertemente ideológico que exhiben: la presencia inmediata y a veces abrumadora de materiales verbales y de representación con una fuerte identidad política, social, dialectal, histórica, ideológica. Aquí el riesgo de la crítica es la tautología, la recurrencia a las instancias extratextuales como dadoras casi exclusivas del sentido. Los propios textos y las normativas en circulación parecen propiciarla. Algo de ese modo de leer, de esa suerte de inferencia innecesaria que termina siendo más bien una no-lectura, hay en fórmulas tales como "poesía social" o

---

"poesía politizada", que sugieren que, en lo que respecta a ideologías, se trata de una literatura en la que está todo dicho. Como si, en definitiva, el velero fuera el viento.

Por eso, "la idea de que la ideología se relaciona más con los programas narrativos y textuales, con las configuraciones de la sintaxis, las posturas diversas de los sujetos y las demandas de lo que se lee como literatura"<sup>23</sup> puede proporcionar aquí otro punto de partida. En primer lugar porque implica sortear la trampa inicial que tienden los textos (esa naturalización más o menos unívoca e inmediata que proporcionan, como si se leyeran a sí mismos), para pensar lo ideológico en términos más bien discursivos, o como instancia de reconformación del texto poético en lo que tiene de práctica relativamente diferencial. En segundo lugar, porque implica determinar hasta qué punto y mediante qué estrategias específicas esa ideología declarada -en principio extraliteraria- se transforma por los contactos discursivos que establece al ingresar a la estructura textual, qué correspondencias ideológicas resultan legibles entre las poéticas manifiestas y las que se infieren de esas formas artísticas, qué tipos de procesos de escritura se abren desde esa propuesta que declara la equivalencia entre poetizar y politizar.

A la inversa, resolver una lectura de la obra de Pizarnik fuera de esta problemática y mediante la simple apelación a

---

<sup>23</sup>. Ludmer, Josefina. "Prólogo" a su Cien años de soledad. Una interpretación, Buenos Aires, CEdAL, 1985, p. 9.

fórmulas tales como **poesía pura**<sup>24</sup> significaría, lisa y llanamente, ignorar la cuestión de las relaciones entre literatura e ideologías, o negar que el contexto de producción de su obra -si no idéntico- es en muchos aspectos coincidente con el de Gelman.

3. En base a lo señalado y como esquema provisional para ingresar al análisis de las obras, conviene adelantar aquí que las poéticas emergentes en los sesenta inscribirán los textos líricos en un eje que funciona como horizonte de referencia y que opone, a veces en forma irreductible, dos redes de convenciones o repertorios<sup>25</sup> discursivos:

1) Los presupuestos más estrictos de la lírica en tanto género más o menos codificado, ligado especialmente a la tradición que inauguran los románticos y que alcanzaría su

---

<sup>24</sup>. La fórmula "poesía pura" nos parece pertinente por varias razones: en primer lugar, forma parte de un debate sobre el género que se dio en el contexto de la poesía francesa (con la cual A. Pizarnik tuvo un contacto estrecho) a partir de Baudelaire y de su lectura de Edgar Allan Poe, y luego con Rimbaud y Mallarmé. Hugo Friedrich ha estudiado esa poética y su continuación en la poesía del siglo XX en La estructura de la lírica moderna (Barcelona, Seix Barral, 1974). Henri Brémond, en La poesía pura, sostiene una oposición radical entre la lírica y una serie de categorías con ella incompatibles: prosa, explicación, sentido, razón, sucesión lógica de las ideas, relato, discurso, etc.; la traducción al español del libro de Brémond que circuló en Buenos Aires estuvo a cargo de Julio Cortázar -otra figura central entre las lecturas de Pizarnik- quien sintetizó de este modo la propuesta de Brémond, en la solapa del libro: "...condiciones esenciales de toda poesía: desgajamiento del compromiso ético (no de la ética) y del didáctico (no de la verdad)...(...)...un verbo abierto a lo inefable, poético precisamente en cuanto capaz de formular lo informulable" (Brémond, H., La poesía pura, Buenos Aires, Argos, 1947).

<sup>25</sup>. Usamos aquí la categoría de repertorio que propone Wolfgang Iser en El acto de leer. Teoría del efecto estético, Madrid, Taurus, 1987, p. 91 y sigs.. El concepto nos parece útil en tanto apunta a reconocer en el texto literario la presencia de normas, convenciones y elementos provenientes de la esfera extraestética y de la literatura anterior, pero desestima a la vez la tentación de resolver mecánicamente el sentido de la obra por la identidad ideológica o cultural con que esos materiales cargaban en los sistemas de sentido de los que son tomados.

---

---

realización paradigmática con los simbolistas franceses y -en algunos aspectos- con el trabajo de experimentación verbal y transgresión de la norma de las vanguardias europeas<sup>26</sup>. Las principales constantes de esta primera red son: el sujeto o yo-lírico y sus relaciones con la palabra como referente casi exclusivo; la consiguiente autorreferencialidad del poema; el apartamiento de todo contexto no estético y, por tanto, la exclusión de cualquier material discursivo que connote alguna identidad extraliteraria reconocible; la consiguiente multiplicación de los caminos de la lectura y la inestabilidad del sentido, debidas justamente a la ausencia de indicios que posibiliten una verosimilización medianamente decidible. El rasgo que resulta más conflictivo en relación con el momento histórico y la problemática que nos ocupan es ese principio de alteridad o negación de la poesía respecto de lo que no sea ella misma. Alejandra Pizarnik lo describe así:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible (...) El poema debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes.<sup>27</sup>

Ese principio de alteridad es, en última instancia, la fidelidad a la reconstrucción de un modelo clásico del género, incluso arcaico si se lo piensa luego de algunas experiencias literarias fundamentales del siglo XX: acopiar en el reperto-

---

<sup>26</sup>. Una descripción del género poético en estos términos puede hallarse en "Discours poétique, discours romanesque" de Mijail Bajtín, en op. cit.. También, en Adorno, Th., op. cit..

<sup>27</sup>. En Pizarnik, A., "El poeta y su poema", en Alonso, R. y otros. Antología consultada de la joven poesía argentina, Buenos Aires, Fabril, 1968, p. 67.

rio del texto lírico elementos provenientes de la literatura anterior, excluir todo aquello que provenga de sistemas de sentido extraestéticos, y "crear" un receptor cuya silueta coincida con límites tan universales como los del idioma pero a la vez tan específicos como los de un lector de poesía iniciado, participe competente de un código particular. Una poesía que, en suma, quiere apartarse de todo aquello que ponga en riesgo su **diferencia**<sup>28</sup>.

2) La transferencia a la poesía de los presupuestos de los discursos predominantemente pragmáticos, argumentativos y narrativos, como señalábamos más arriba. Esta red tiende a ocultar su carácter de artificio escriturario, y suele textualizarse bien oscilando entre la imitación y la estilización del discurso coloquial, bien en formas próximas a la poesía épico-celebratoria. Su principio básico sería entonces la contaminación del género y la permeabilidad discursiva, a fin de crear, como señalábamos, un imaginario de identidad entre poema y experiencia de realidad.

Se trata, en contraposición con la primera red, de una

---

<sup>28</sup>. No pretendemos aquí que el tipo de poesía que describimos como primera red responda a la existencia objetiva de un canon compacto, claro y distinto, cuyo lugar históricamente dominante autorizaría a dar por supuesta para cualquiera la presencia de un **modelo tradicional** o clásico, con el cual los poetas argentinos de los sesenta se encontrarían, como con lo dado. Se trata más bien de un conjunto de rasgos que se reúnen para **construir** un modelo, a veces como pretensión declarada en manifiestos o artes poéticas, a veces por su uso reiterado en los textos líricos. En este sentido conviene recordar aquí que también en literatura -sobre todo en literatura- las "tradiciones" se inventan; esto es, se contruyen de adelante hacia atrás mediante lecturas en tanto operaciones interesadas de selección y recorte, como intentaremos mostrar más abajo al analizar textos y programas particulares. Cuando en adelante anotemos "poesía tradicional" o "clásica" lo haremos sólo en este sentido, e iremos agregando observaciones que completen su descripción (tomamos la expresión "invención de tradiciones" de Hobsbawm, Eric, "Introduction: Inventing Traditions", en Hobsbawm and Ranger, T., The Invention of Traditions, Cambridge University Press, 1983).

---

tendencia asociada en buena medida a la inestabilidad que los modelos genéricos registran durante el siglo XX. De hecho, los poetas argentinos de estos años no dejan de apelar con bastante insistencia a la abolición del carácter autónomo del arte respecto de la vida que propiciaron las vanguardias europeas de principios de siglo<sup>29</sup>.

Por otra parte, la segunda red se liga a fenómenos literarios y culturales que le son contemporáneos y que amplifican sus alcances. Uno de ellos, por ejemplo, es su coincidencia e integración relativas en una tendencia de la poesía latinoamericana donde se puede ubicar a Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roque Dalton, Nicanor Parra y Roberto Fernández Retamar, entre otros. Con respecto a este punto, es interesante la caracterización general de la poesía latinoamericana de la década que proponía Saúl Yurkiévich en base a una lectura de los once poetas premiados por Casa de las Américas entre 1960 y 1970:

la confrontación de estos libros, sus afinidades y diferencias, permiten esbozar una historia del período y caracterizar su estética dominante. Crisis del idealismo romántico, pasaje de los nerudeanos a los vallejeanos, conciencia crítica, desgarrada, desacralización humorística, irrupción de la actualidad, transición entre el psicologismo y el sociologismo, agresividad, libertad de expresión, avance del coloquialismo y del prosaísmo, pluralidad formal y estilística, discontinuidad, inestabilidad, ruptura, apertura, cosmopolitismo, tales son en sucinta recorrida los rasgos comunes, las líneas

---

<sup>29</sup>. Es necesario aclarar aquí que tanto una como otra red apelan a la conexión poesía-vida en tanto clisé discursivo. No obstante, mientras en la primera red esto forma parte de una ideología esteticista y aristocratizante -la poesía como una práctica de jerarquía superior que coloca al vate en un lugar a un tiempo de privilegio y compromiso existencial-, en la segunda red se trata casi de una concepción inversa: la poesía debe ser una manera de vivir, pero la vida de que se trata es la del **hombre común**, la de "pedro, juan, ana, maría...", como se lee en "Final", poema programático con que Gelman cierra Violín y otras cuestiones (pp. 75 y 76). Véase también: Urondo, Francisco, op. cit., pp. 31, 36, 80, 84 y 85.

de fuerza de la poesía que se hace hoy en América.<sup>30</sup>

Otro fenómeno cultural coincidente con el programa de la segunda red está en la poesía de la **Beat Generation** norteamericana, que excluye de su repertorio los componentes literarios para "introducir en los versos una pluralidad de normas muy diversas, debido a la selección que hace a partir de los códigos socioculturales de la moderna sociedad industrial"<sup>31</sup>. Al respecto, en marzo de 1970 la revista Panorama se hacía eco de una polémica extranjera que resultaba legible en Buenos Aires porque, en sus líneas principales, coincidía con los polos beligerantes de nuestra propia poesía:

En 1960, cuando Robert Lowell recibió el National Book Award (...) abandonó toda discreción profesional y tronó: "Dos formas de poesía están compitiendo en este momento: una cocida y otra cruda. La cocinada, maravillosamente experta, a menudo resulta tan laboriosamente urdida que no puede ser digerida". A la cruda, en cambio, le asestó epítetos abrumadoramente despectivos, y agregó: "Hay una poesía que sólo puede ser estudiada, y otra que sólo puede ser declamada, una poesía de la pedantería y del escándalo.

No cabe duda de que Lowell (...) abomina del "estilo inflado de Whitman" que retoman poetas como Grinsberg o Corso, y palidece de perplejidad ante la necesidad del movimiento beatnik de retornar a una poesía oral, directa y expansiva.<sup>32</sup>

De hecho, la poesía argentina de los años sesenta incluyó también, entre las numerosas tendencias y los grupos diversos que la protagonizaron, una versión vernácula de la **beat generation** y el hippismo: la revista Eco contemporáneo, subtitulada Revista interamericana, dirigida por Miguel Grinberg, que publicó diez números entre 1961 y 1967. Se trata de una de las

---

<sup>30</sup>. Yurkiévich, Saúl, "Premio Casa de las Américas: diez años de poesía", en su Poesía hispanoamericana 1960-1970. Antología a través de un certamen continental, México, Siglo XXI, 1972, p. 7.

<sup>31</sup>. Iser, W., op. cit., p. 133.

<sup>32</sup>. M.P.R. (Marcelo Pichón Rivière), "Donde termina el arco iris", en Panorama, Buenos Aires, VII, 158, 5 al 11 de mayo de 1970, p. 46.

---

caras de ese espacio de discursos múltiples pero reunidos por los tópicos del "inconformismo", la "polémica", "la protesta", la "política", la "revolución" y el "experimentalismo", del que da una imagen la proliferación de revistas -casi todas de corte juvenilista- que se dió en la Argentina y especialmente en Buenos Aires durante el período que nos interesa.<sup>33</sup>

Lo cierto es que las poéticas emergentes que alcanzarán un lugar relativamente dominante construirán su identidad contraponiéndose polémicamente a la primera red. En esa lucha intervendrá un sinnúmero de factores, entre los cuales adquiere particular importancia el discurso teórico sobre la literatura articulado estrechamente con la teoría política. En un segundo momento (sobre el final de la década) habría que incluir allí al estructuralismo y al postestructuralismo franceses, y a las teorías de Bertold Brecht y de Walter Benjamin; pero nos interesa por ahora insistir en la fuerte presencia de los trabajos de Sartre y Lukács. Pues conviene adelantar desde ya que la circulación y el uso que se dió a sus ideas permitió distinguir y a veces oponer, en el interior de la segunda red, dos tipos de resoluciones textuales que alcanzaba en algunos casos la poesía adscripta a esta poética: por una parte, reproducir la visión del mundo que compartía previamente con sus lectores, sin someterla a transformaciones o a operaciones críticas demasiado significativas. Si hubieran podido formularlo en términos de Iser, algunos protagonistas de la disputa hubieran señalado que el repertorio de este primer tipo de resolución textual tiende a veces a convertirse en el espejo

---

<sup>33</sup>. Al respecto, ver Lafleur, Héctor; Provenzano, Sergio y Alonso, Fernando, Las revistas literarias argentinas, 1893-1967, Buenos Aires, CEdAL, 1968, pp. 255 a 308.

de un "sistema de sentido dado" por el entorno extraestético, sistema que queda más o menos intacto en el texto. Así, "la intención comunicativa de tales textos es que se transmite de nuevo al público la validez de lo conocido"<sup>34</sup>. Y en sus propios términos discursivos, esta primera resolución textual de la segunda red quedaba definida en fórmulas sartreanas (poesía "de tesis", "comprometida", de mensaje, de "agitación"), o denunciada a veces mediante el discurso político: poesía "populista", "demagogia artística" que "se basa en la eternización de modelos culturales que a raíz del hábito y la peregrina tradición parecieran ser 'populares'"<sup>35</sup>. Por otra parte, desde la segunda red se proyectarán también desarrollos de escrituras a los que se atribuye un mayor grado de complejidad, identificada con lo específicamente estético aunque siempre en el marco de una concepción totalizante regida por lo político. Esta segunda resolución textual de la segunda red parece coincidir con poéticas como la de Juan Gelman, que se sostienen en la problematización de sus presupuestos mediante diversas estrategias entre las cuales es necesario considerar la articulación y el cruce con algunos principios de la primera red. Especialmente porque ésta, lejos de agotarse en un esteticismo congelado que incite a rechazarla en bloque, se revela susceptible de una lectura que rescate los principios virtualmente revolucionarios que contiene, por lo menos artís-

---

<sup>34</sup>. Iser, W., op. cit., p. 138.

<sup>35</sup>. Portantiero, J.C., op. cit., p. 63. Aquí Portantiero no se refiere de manera directa a la poesía del sesenta, pero, como veremos más adelante, la oposición que traza entre literatura comprometida y literatura realista, además de tener una presencia importante entre los debates culturales del contexto, opera y encuentra formulaciones equivalentes en el desarrollo de obras como las de Gelman y Urondo.

---

ticamente considerados o puestos a operar en determinados contextos. Abandonada una fidelidad programática inamovible, algunos de estos poetas -y es el caso de Gelman- exhibirán en el interior mismo de los textos, y desde el comienzo de sus obras, los conflictos entre ideologías de la literatura que ese enfrentamiento de poéticas plantea (y esa exhibición, ese trabajo con las contradicciones, podrá ser leído en términos tomados de Lukács, como "praxis artística" genuina fundada en la selección y no en la reproducción de lo ya dicho<sup>36</sup>). Tal **heterodoxia** posibilitará nuevas formas de intervención en el género poético; formas no previstas, que buscarían evitar la mera reproducción de otros discursos sociales o la fosilización de la escritura en una retórica alternativa tan normatizada como aquellas contra las que se erige en un primer momento. Si el imperativo del contexto provoca un gesto inaugural necesariamente simple o ideológicamente unívoco para hacer sonar la ruptura, el desarrollo de las obras que genera, particularmente la de Juan Gelman, constituye un proceso complejo de productividad discursiva -ideológica- con rasgos específicos, entre los cuales las aproximaciones y contactos con la escritura de Pizarnik no carecen de importancia.

Por eso, frente a escrituras como las de Gelman y Pizarnik, esa oposición es inicial y sólo sirve para empezar a leerlos, para hacerse de un mapa de exclusiones que es un punto de partida dado por las polémicas literarias del contexto. Las obras de estos poetas, cada una mediante estrategias particulares, se dirigen precisamente hacia la negación de esas distinciones a partir de las cuales habían establecido una

---

<sup>36</sup>. Portantiero, J.C., op. cit., pp. 28, 36, 44, 53, etc..

---

identidad poética inicial<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup>. De entre los demás poetas argentinos que producen sus obras en el contexto trazado aquí, hemos considerado especialmente a Leónidas Lamborghini; las razones específicas de esa elección se explican en alguna medida en el capítulo 3, y sobre todo en el capítulo 8, donde se analiza su poesía. Por otra parte, el estudio de algunos aspectos del contexto en que se escribe y circula la obra de Juan Gelman nos condujo a un examen de la poética de Osvaldo Lamborghini (capítulo 7), la cual reveló además algunos puntos de contacto con la escritura de Pizarnik. En el primer caso, quisimos ampliar el corpus a fin de no limitar a la obra de un solo autor la investigación de un problema que hemos planteado como más vasto, sin pretender por ello brindar una panorámica o un recuento completo de la poesía argentina de los sesenta, ni ignorar una elección, un recorte que señala opciones de lectura. En el segundo caso, quisimos explorar lazos hasta ahora escasamente estudiados entre las poéticas de Gelman y O. Lamborghini, lazos que surgieron de la investigación de nuestras hipótesis iniciales; a nuestro entender, el resultado de esa aproximación no carece de interés para el estudio de la literatura argentina de las últimas décadas.

**II**

## 2. VIOLIN Y OTRAS CUESTIONES: INESTABILIDAD Y RECONFORMACION

### DEL SUJETO / DEL GENERO

1. La obra de Juan Gelman se abre con una exhibición clara del choque entre las dos redes descriptas en el capítulo precedente: aparecen desde el comienzo como principios de producción de los textos y diseñan, a su vez, dos tipos de subjetividad. Trabajaremos aquí a partir de la categoría de sujeto textual como marca identificatoria del género lírico, por un lado; por otro, como instancia decisiva en el diseño del texto entendido como un sistema *sui generis* de relaciones sociales<sup>1</sup>; sistema que, por tanto, desde la específica constitución de sus formas verbales, construye ideologías en tanto evaluaciones sociales o valoraciones.

La posibilidad de combinar tales modelos de sujeto opuestos está presente en lo que podemos reconocer como antecedentes o intertextos de origen en Gelman: Raúl González Tuñón y César Vallejo, ligados a un tiempo tanto a proyectos no canónicos, experimentales y -con matices- vanguardistas, como a la conexión de la poesía con imaginarios ideológicos y discursos políticos explícitamente revolucionarios<sup>2</sup>.

---

1. Voloshinov, Valentin. "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie" en Todorov, T. Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, p. 181 y sigs..

2. En Poesía social del siglo XX: España e Hispanoamérica (Buenos Aires, CEdAL, 1971, p. 8), Carlos Altamirano señala dos coyunturas históricas como referentes de los dos grandes

---

En este sentido, el título del primer libro de Gelman, Violín y otras cuestiones (1956), es ya un anuncio: música (¿música consagrada que se ejecuta en un instrumento clásico?), y lo otro como adjetivo de un estereotipo verbal reiterado en cierta vulgata del discurso político, en gran medida compartido por las capas medias<sup>3</sup>. Se puede leer allí, entonces, la condensación de una duplicidad o de un conflicto inicial. La división interna del libro insiste: "Violín" es la primera parte, y luego las "otras cuestiones": "Viendo a la gente andar" y "El amor ha crecido".

Esta exposición inicial del corte, coincidente y determinada por una ideología de la literatura<sup>4</sup> emergente, le sirve a Gelman para trazar a lo largo de sus primeras obras un movimiento de vaivén que terminará provocando la mezcla. En ese desarrollo oscilante se recae de modo reiterado en el tópico del oficio poético o, mejor, en el uso del poema para releerse a sí mismo y reescribir una poética de fusión o de cruce. El momento más representativo de este uso estaría en Cólera buey

---

momentos de la "poesía social" en lengua castellana: la Guerra Civil Española y la Revolución Cubana. Si los lazos entre Juan Gelman y este segundo hecho son evidentes (especialmente en Gotán, que incluye una sección de poemas titulada "Cuba sí"), González Tuñón y Vallejo comparten también el primero de esos hitos históricos como una zona de referencia privilegiada en sus obras.

<sup>3</sup>. No parece casual que uno de los libros de poesía más identificados con la poética de la segunda red, Cuestiones con la vida de Humberto Constantini, acuda también a ese tópico (Buenos Aires, Galerna, 1986, cuarta edición).

<sup>4</sup>. Usamos aquí la propuesta terminológica de C. Glucksmann, que distingue "ideología de la literatura" e "ideología en la literatura", para separar los sistemas de ideas que circulan en la sociedad acerca de aquélla de los sistemas de ideas que construyen o contienen los textos literarios (en su "La relación literatura ideologías" en Barberis, P. y otros. Literatura e ideologías, Madrid, A. Corazón, 1972).

(1962-1968) más que en cualquier otro de sus libros. La síntesis parece ya lograda en Traducciones III. Los poemas de Sidney West (1968-1969), donde el conflicto desaparece como determinante de las principales estrategias textuales, o en todo caso opera de otro modo, ya más bien como recurso disponible que como núcleo problemático.

En los cuatro primeros libros de Gelman -a VOC le siguen El juego en que andamos(1959), Velorio del solo(1961) y Gotán(1962)- quedarían conformadas dos normas de escritura que en el inicio del corpus funcionan como polos generadores y se ajustan a las dos redes ya señaladas:

- 1) Aquél en el cual se aproximan y pretenden fusionarse sujeto de la enunciación y objeto, dando lugar a ese tono que ha sido llamado intimismo y que podría definirse, mejor, como un alto grado de autorreferencialidad y de exclusividad del yo lírico -del enunciador- como enunciado.
- 2) Aquél en el cual se distinguen sujeto de la enunciación y objeto referido, y en el cual pueden entrar, entonces, registros narrativos, argumentativos, y materiales fuertemente ideologizados.

En líneas generales, estos dos polos se visualizan ya en VOC, a partir de las siguientes constataciones comparativas:

Para el polo 1

- poema más bien breve
- predominio de la disposición versual
- enunciación lírica
- léxico poético tradicional

Para el polo 2

- poema más bien extenso
- Tendencia a la prosificación.
- enunciación narrativizada
- contaminación léxica y proliferación de registros extranjeros

- 
- |                                |  |
|--------------------------------|--|
|                                | al género  |
| - Inestabilidad semántica      | - Referencia recuperable y semánticamente estable, generalmente por alusión extratextual |
| - Predominio de temas amorosos | - Predominio de temas históricos y políticos situables                                   |

Hay que insistir en que, aunque distinguibles y exhibidos desde el comienzo como principios de producción de los que el texto dispone, el transcurso de la escritura busca también desde el inicio superponer los dos polos. "Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica", por ejemplo, es una proclama pacifista con giros como "silbar bajito" encerrada en un soneto casi canónico.

VOC está encabezado por una estrofa que hace las veces de epígrafe general del libro:

¡Quién pudiera agarrarte por la cola  
 magiafantasmanieblapoesía!  
 ¡Acostarse contigo una vez sola  
 y después enterrar esta manía!  
 ¡Quién pudiera agarrarte por la cola! (p. 15)

Para nuestra hipótesis, el sometimiento a un molde rítmico tradicional resulta de interés: los cinco endecasílabos con rima consonante, y la anáfora final que repite el primer verso parecen tanto las leyes heredadas de la historia del género como la inscripción en los modos de la poesía popular mediante el uso de una estructura rítmica fija. La introducción de un coloquialismo ostensible, "agarráte por la cola", con el fin de conjurar la intangibilidad, la invisibilidad o lo inaprensible de la lírica confirman también esa relación ambivalente entre sujeto y poema, que en adelante se hará motivo recurrente.

---

La estrofa citada, en fin, parece una expresión de deseos que pretende sintetizar los propósitos iconoclastas de la generación el sesenta, pero a partir del reconocimiento auto-crítico del carácter paradójal de ese intento.

Proponemos a continuación el análisis de dos poemas de este primer libro de Gelman, en los cuales puede leerse precisamente cómo el conflicto aludido desestabiliza y prepara las condiciones para reconformar las normas del género a partir de la posición fluctuante del sujeto textual.

2. El texto siguiente, que no lleva título, pertenece a la primera parte del poemario, "Violín":

1      Tócame la mejilla por si encuentras  
2      una humedad antigua y olvidada.  
3      Es del tiempo en que quise ser caballo  
4      para no ser fantasma.  
5      Tócame la mejilla. Vamos, anda ...      (p. 29)

En relación con el problema que nos ocupa, es útil ingresar al análisis del poema a partir de la búsqueda de marcas de liricidad. La primera que resulta visible es la presencia de repeticiones rítmicas en varios niveles: el texto mantiene una rima regular, asonante en a-a, entre los versos segundo, cuarto y quinto (X A X a A). Pero es especialmente en el metro donde hay un nexo muy fuerte con las formas tradicionales: tres endecasílabos quebrados por un heptasílabo, y un endecasílabo final. Además de ser el metro del soneto y hallarse consagrado por su uso histórico, el endecasílabo implica tradicionalmente al heptasílabo como su pie quebrado natural cuando se trata de combinaciones polimétricas. Pero además,

las composiciones que habitualmente combinan uno y otro versos son la lira y la silva, especies que imitan la oda clásica, forma típica a su vez del apóstrofe lírico (poema invocativo que se dirige a una segunda persona). De modo que el texto asume la medida adecuada a la convención.

Las aliteraciones, por su parte, distribuyen dos grupos de equivalencias: el primero en consonantes continuas y sonoras: /m/ y /d/:

- vv. 1 y 5:   Tócame la mejilla  
 v. 2:       una humedad antigua y olvidada  
 v. 4:       fantasma  
 v. 5:       Vamos, anda

El segundo grupo, en consonante discontinua y sorda: /k/:

- v. 3:       que quise ser caballo

Los dos grupos distribuyen a su vez, por oposición sonora, dos imágenes contrapuestas: caballo/fantasma. Como se verá más adelante, la última oración del poema propone la integración de los dos opuestos por superposición de las dos marcas contrarias entre el nivel fónico y el semántico.

Otra recurrencia evidente, en fin, es la anáfora que abre y cierra el poema, "Tócame la mejilla", en el primero y quinto versos.

Un segundo conjunto de señales de sujeción a ciertas constantes codificadas en el género está constituida por el uso notorio el blanco de la página: el cuerpo textual se halla aislado en el centro de un vacío que lo separa del espacio extratextual. Es obvio que esto es concomitante con la brevedad del poema, que confiere mayor peso significativo a cada elemento, concentrando la materia verbal.

---

---

Una primera lectura muestra, además, que el discurso no tiene el carácter sucesivo de la narración o de la argumentación (el tipo de enunciación dominante no es la concatenación de hechos ni de proposiciones analíticas). Es más bien un tipo de discurso apelativo-descriptivo. Su carácter es estático, expositivo (la cláusula aclaratoria en pretérito -"Es del tiempo en que quise ser caballo/ para no ser fantasma"- funciona en todo caso para completar la descripción de una situación actual: el factor narrativo está subordinado funcionalmente al imperativo presente, centro del sentido, para apoyarlo o justificarlo causalmente).

Además, una de las marcas fundamentales de acatamiento a las normas del género (a la primera red) está dada por el referente del texto, aquello acerca de lo que se enuncia, que no es sino un estado del yo: el objeto es el sujeto, se habla de quien habla. El índice de esto es la presencia de la primera persona gramatical, estratégicamente distribuida: "Tócame" en el primer verso, "quise" en el tercero (centro espacial del texto), "Tócame" en el quinto verso. Y esa persona abre y cierra el poema en acusativo: el sujeto es el objeto (la forma engendradora del poema es el **yo me digo** que, antes, define la forma del género).

La liricidad del poema parece confirmarse si se analiza también qué tipo de experiencia o estado del sujeto refiere: se trata de un yo dividido que busca su reunificación. Esa búsqueda está dada por un intento de salida relacional, textualizada en el gesto apelativo hacia la segunda persona gramatical (y es esta además la primera marca del desdoblamiento: la primera palabra del texto acopla una remisión -el

imperativo- con una autorreferencia -me-). El sujeto, entonces, se escinde entre:

Pasado (enunciado)

Presente (de la enunciación)

"ser

"no ser

caballo":

fantasma":

(animal

(espiritual

corporal

no corpóreo

tangibilidad

intangibilidad

vida)

muerte)

Es interesante observar que las condiciones del sujeto que enuncia parecen las mismas que se atribuyen a la poesía en el epígrafe del libro que citábamos más arriba: "magiafantasma-nieblapoesía".

Este motivo de la duplicidad del hablante poético es, además, un tópico del género: la apelación nostálgica al "locus amoenus", la condición idílica de inocencia perdida a causa de la caída. No es casual al respecto que una obra en la que esta temática es central, como la de Alejandra Pizarnik, se halle también en su momento inicial cuando Gelman publica VOC.

Esa duplicación se lee, entonces, en la oscilación entre primera y segunda personas gramaticales, en las fluctuaciones temporales (entre presente y pasado; entre presente y prospección del imperativo), y en el doble juego de las aliteraciones -que refuerzan la división del sujeto desde el nivel fónico-. Pero además, visiblemente, en la segmentación del poema, que tiene un diseño doblemente binario, sobre todo si se lee la sintaxis también como un procedimiento de segmentación. Hay un desdoblamiento a su vez reduplicado del cuerpo textual, como

se ve en el esquema:

PRIMER MIEMBRO  (vv. 1-4)	PRIMER SUBMIEM- BRO (-Una oración compuesta. - Dos versos)	Primer verso (v.1)	PRESENTE "Tócame la mejilla por si encuentras"
		Segundo verso (v. 2)	PASADO "una humedad antigua y olvidada"
	SEGUNDO SUBMIEM- BRO (-Una oración compuesta. -Dos versos).	Primer verso (v.3)	PASADO "Es del tiempo en que quise ser caballo"
		Segundo verso (v. 4)	PRESENTE "para no ser fantasma"
<b>espacio      interestrófico</b>			
SEGUNDO MIEMBRO  (v. 5)	PRIMER SUBMIEMBRO	(PRESENTE)	"Tócame la mejilla"
	- Una oración simple: (V + OI) + (art. + N) Pred.      O.D		(Fantasma)
	SEGUNDO SUBMIEMBRO	(PASADO)	"Vamos, anda ..."
	- Dos oraciones yuxtapuestas		(Caballo)

---

Para relativizar las simplificaciones inevitables de un esquema como éste es necesaria al menos una observación. En lo que señalamos como pasado y presente, hay además un permanente matiz eventual-prospectivo que señala el tiempo de lo imposible (encontrar una lágrima, ser caballo, no ser fantasma): los juegos establecidos por los tiempos verbales desplazan a otro tiempo el deseo del sujeto, deseo que queda siempre un paso más allá, en la instancia de lo todavía no cumplido. Esto es claro en los imperativos, en la proposición condicional que se inicia en el primer verso, en el "quise ser" y en el "para no ser", que señalan una intencionalidad puramente subjetiva cuyo correlato objetivo queda totalmente suspendido. A la oposición pasado/presente hay que añadir entonces las tensiones con el futuro, que complejizan y multiplican las oscilaciones temporales, y que por consiguiente disgregan aún más el lugar del sujeto.

Lo expuesto en el esquema intenta mostrar cómo la lengua poética produce o compone el sujeto poético que es su objeto; cómo el poema formaliza su materia, al desestabilizar la unidad (es decir el sentido, es decir el sujeto).

Finalmente, y como se ve también en el esquema, el cierre del texto es doble y simétrico: la primera oración del último verso ("Tócame la mejilla") reproduce el primer submiembro (el fantasma de los versos 1, 2 y 4); la segunda oración de este quinto verso ("Vamos, anda...") tiene a su vez una estructuración binaria: por un lado repite el segundo submiembro al evocar la orden del jinete a su caballo; por otra parte fusiona los dos estados opuestos: hay un verbo en primera persona del plural, pero la sugerencia aliterativa (/m/, /n/) remite

---

al submiembro fantasmal.

Dos observaciones finales sobre este primer poema: la primera, en relación con el registro lingüístico. A excepción de "caballo", imagen que encontrará un ulterior desarrollo en los siguientes libros de Gelman, el léxico y la sintaxis son totalmente compatibles con el registro más estrictamente literario. Nada que aluda a un referente contextualizable con precisión, ninguna marca que permita trazar coordenadas espacio-temporales externas. El texto no contiene usos verbales que remitan a ningún contexto discursivo particular, de modo que no es posible identificarlo con sentidos extratextuales que vayan más allá de la pura palabra. Esto, evidentemente, refuerza la tendencia a la plurisemia y multiplica las posibilidades de la lectura. La segunda observación tiene que ver con las convenciones de la lírica más tradicionales y generalizadas: podría decirse que en este poema hay una correspondencia total entre una ideología de la literatura (la que sostiene los principios de la primera red) y la ideología en la literatura, la estrictamente textual, puesto que la **visión del mundo** que el poema propone no es otra que la del género. Así, del uso del modelo clásico resultan no sólo sus formas, sino también, junto con ellas, la ideología de esas formas literarias. Cabría aquí, no obstante, una objeción: la forma invocativa del poema y la insistencia en la recuperación de lo corporal-tangible admitirían una lectura más amplia: la interpretación del texto como un programa de escritura, concurrente con las intenciones de mezcla y ruptura de cánones que atribuimos a Gelman (y el paralelo que sugeríamos más arriba entre este poema y el epígrafe de VOC va en ese sentido). Como

si el hablante estuviera dando el primer paso para fugarse de las normas impuestas por un género resistente y de sus implicancias ideológicas, hacia el polo contrario, hacia la segunda red. Incluso algunos elementos textuales, como la concurrencia de los grupos aliterativos que señalábamos como opuestos (en "Tócame", por ejemplo) apoyarían esta hipótesis. Sin embargo, tal lectura -aunque el texto no deje de sugerirla- se hace posible sobre todo a posteriori del contexto en que previamente ubicábamos el texto. Pensado fuera del conflicto de estéticas que presuponemos para su análisis, tal lectura perdería casi toda su base de sustentación. Pensado como objeto aislado, fuera incluso de la obra del sujeto escritor Juan Gelman, podría ser hipotéticamente atribuido a cualquier poeta de escritura más o menos clásica<sup>5</sup>.

3. Si hay en la primera obra de Juan Gelman un texto que a primera vista poco tiene que ver con "Tócame la mejilla..." es, entre otros, "UN VIEJO ASUNTO", incluido en la segunda sección del libro. "Viendo a la gente andar":

Fue a principios de siglo.

La ciudad  
se ponía los pantalones largos,  
iba en landó, calzaba vías férreas,  
ascendía hasta el cielo con ventanas.

Era el imperio de los estancieros  
recién vendido a la Inglaterra, era  
la reyecía de los Apellidos,  
el país dividido en cinco feudos  
donde engordaba el animal y pedro

---

<sup>5</sup>. De hecho, ciertas experiencias de lectura confirmarían la observación: presentados este poema y el que analizamos a continuación a lectores que desconocían la obra de Gelman, una de las preguntas recurrentes en la mayoría de ellos reclamaba los nombres de los autores de uno y otro.

---

valía menos que un cuero de vaca.

El río entonces una madrugada  
fue despertado por extrañas voces,  
palabras dulces o ásperos sonidos,  
el aire anduvo averiguando qué  
demonios sucedía, qué lenguaje  
lo trizaba en cristales asombrados,  
mientras los inmigrantes descendían  
con pantalones castigados, los  
bolsillos llenos de nostalgia y unos  
sueños, los pocos permitidos por  
la Compañía de Navegación.

Aquí vinieron italianos, turcos,  
árabes, rusos, búlgaros, judíos,  
eslovacos, polacos, españoles,  
con los dedos del hambre en la mejilla,  
con la lágrima seca sobre el pómulo,  
con las espaldas hartas del fusil,  
del knut, del palo de la policía,

aquí vinieron, construyeron casas,  
relojes, sillas, lápices, pañales,  
empuñaron la reja, hicieron  
llover del suelo gotas congeladas  
de trigo o de maíz, aquí vinieron  
y edificaron días, esperanzas,  
árboles, hijos, pájaros, canciones,  
aquí empezó a dolerles el huesito,  
mientras el amo alcorta o anchorena  
mantenía queridas en París,  
vendía el país por unas esterlinas,  
paseaba sus polainas por Europa.

Aquí vinieron, sí, los gringos, los  
extranjis, aprendieron a besar  
el mate largamente, a conversar  
en portefío mezclado, en guaraní,  
dieron sus brazos para el frigorífico,  
para las fábricas y se encontraron  
cara a cara con los viejos fantasmas,  
las azuzaron sus hermanos criollos  
(les decían "los gringos les roban el trabajo")  
les persiguieron la mejilla y como  
muchos de ellos venían de la pólvora,  
del aire en armas de las barricadas  
populares y muchos descendían,  
por parte del dolor, de la pelea,  
los amos les dictaron una ley:

"Queda prohibido para el extranjero,  
jornalero, albañil, bracero o pobre,  
pedir aumento de salario, unirse,  
luchar por su camisa, el delantal,  
la cuchara, el repollo, los manteles.  
Tiene permiso para sufrir hambre,  
golpes y lágrimas, humillaciones,

---

como los chinos de esta sucia tierra.  
Puede olvidar de a poco que es un hombre,  
y si lo recordase, hereje, bárbaro,  
archívese, publíquese y devuélvase  
encadenado a su lugar de origen."

Esta es la ley, célebre por su número  
odiado, maldecido, esta es la ley  
4144.

Clavada está en el medio de mi pueblo.  
Todavía golpea en lo más puro.

(pp. 43 a 45)

En relación con la lectura que proponíamos para el poema anterior, parece ahora que se puede ingresar al análisis, inversamente, a partir de ciertas marcas más o menos notorias que lo alejan del modelo clásico. En primer lugar, la extensión: setenta y tres versos, contra cinco del poema anterior. En cuanto al tipo de discurso, se trata de una narración, más cerca del documento testimonial y el relato costumbrista que de la ficción, con momentos de informe. Esas propiedades parecen claras si se repara en el predominio casi absoluto del pasado narrativo ("fue", "vinieron") y en la función de enlace, típicamente narrativa, del "entonces" (verso 12) que inicia la relación de los hechos, luego de la ubicación espacio-temporal de las dos primeras estrofas. La narratividad es evidente además, por el orden secuencial, que sigue los pasos más o menos convencionales del relato: ubicación espacio-temporal; relación de los hechos en orden cronológico y causal (los inmigrantes desembarcaron, trabajaron y produjeron, reclamaron y protestaron, fueron reprimidos con la ley 4.144); moraleja o evaluación del narrador, en presente (perdurabilidad de los efectos negativos de esa ley).

Además, una señal que aquí resulta decisiva es la distinción y distancia entre el sujeto de la enunciación y su obje-

---

to, sujeto del enunciado: por un lado, se habla de una tercera persona gramatical, se habla de un otro que no es quien enuncia. Por otro lado, el emisor es un relator e informador que expone (pone en objeto) datos precisos, hasta lo numérico; sólo se vuelve de algún modo sobre sí mismo, para evaluar subjetivamente, en los versos finales, cuando pasa al presente de la enunciación ("mi pueblo", "todavía golpea e lo más puro").

Otro índice es la objetividad de lo narrado: en el curso de la relación cobra notable peso verbal, incluso cuantitativamente, la presencia material de lo objetivo, de acciones y cosas exteriores a la esfera del sujeto de la enunciación: "casas,/ relojes, sillas, lápices, pañales"; "su camisa, el delantal,/ la cuchara, el repollo, los manteles"; "vinieron, construyeron, empuñaron, edificaron".

Además de la extensión y narratividad del poema, desde el primer verso hay una contextualización precisa: en el orden espacio temporal, las informaciones abundan: "Principios de siglo", un naciente espacio urbano moderno ("La ciudad/ se ponía los pantalones largos" y "calzaba vías férreas"); la ubicación del orden económico y político ("el imperio de los estancieros/ recién vendido a la Inglaterra"). De tal manera, los deícticos de las estrofas cuarta, quinta y sexta -ese "aquí" reiterado- no funcionan más que como remisión anafórica a estos datos y sólo a éstos (y únicamente sobre el final del poema se proyectan sobre el presente de la enunciación mediante la evaluación del sujeto que narra). Semejante sobreabundancia de referencias termina de unificar el sentido con el informe jurídico, la Ley 4.144. Así, el poema dispone un

universo **representado**, y lo hace mediante materiales que poseen una identidad inconfundible. También en el orden lingüístico los índices de **realidad** son marcados: "landó", "gringos", "estranjis", "porteño", "guaraní", señalan un selectivo tratamiento del léxico; algunos coloquialismos son también evidentes: "qué demonios sucedía", "los chinos de esta sucia tierra". Por su parte, la cita encomillada remite a un preciso acto de habla: "les decían: «los gringos les roban el trabajo»". La palabra poética termina de contaminarse de una multiplicidad de otras voces que le son ajenas con la parodia de una jerga tan particular y **prosaica** como el discurso jurídico, **antipoético** si los hay. Si a esto se suma la tematización expresa del problema del lenguaje en su uso pragmático ("extrañas voces,/ palabras dulces o ásperos sonidos, a conversar/ en porteño mezclado"), se ve que el recorte de los materiales verbales denota una identidad extraliteraria indudable, en la medida en que se aleja de la pureza verbal de la lírica: "engordaba el animal", "unas esterlinas", "cuero de vaca", "polainas", "mate", "frigorífico", "Fábrica", "salario", "delantal", "repollo", etc.

La tendencia no-lírica del poema se refuerza además si se observa su segmentación, que sigue los movimientos del objeto del relato, no los del sujeto que habla. Es decir, el poema somete su disposición corporal a los pasos de la narración, según los cuales va desmembrando las estrofas:

Estrofa I: ubicación de tiempo y lugar.

Estrofa II: ubicación histórica (político-económica).

Estrofa III: desembarco de los inmigrantes.

---

Estrofa IV: descripción de los inmigrantes.

Estrofa V: acciones de los inmigrantes.

Estrofa VI: caracterización lingüística y costumbri-  
brista de los inmigrantes. Nudo del conflicto narra-  
tivo (con retrospección al pasado combatiente de los  
inmigrantes).

Estrofa VII: cita parodiante de la ley que los re-  
primió.

Coda I: precisión informativa sobre la ley menciona-  
da.

Coda II: conclusión evaluativa (moraleja).

Para terminar, interesa plantear aquí dos problemas conco-  
mitantes que serán punto de partida para problematizar lo  
expuesto.

Si el cierre del poema parece regresar al presente de la  
subjetividad, no hace mediante esa operación sino terminar de  
delimitar el sentido central del texto: memoria histórica y  
denuncia, recuerdo y protesta. En todo caso, la lirización  
final, si así puede considerársela, no deja de ser una reac-  
ción de apartamiento frente a lo dado-denunciado (la ley  
4.144, la represión de los inmigrantes). De modo que el cierre  
es precisamente eso: cierra las posibilidades de bifurcación  
del sentido. Hay una definida intención política, porque se  
busca denunciar la verdad de la historia, es decir, el senti-  
do.

No obstante lo señalado, y si pensamos comparativamente los  
dos poemas revisados, hay entre ellos un factor común que  
negaría la oposición en que los hemos ubicado. Y es que "UN  
VIEJO ASUNTO", discurso semánticamente estabilizado, estructu-

---

---

ralmente narrativo-informativo, está sometido a recurrencias rítmicas que le dan al menos un carácter poetiforme: la disposición versual y estrófica, el predominio de un metro (precisamente endecasílabos), las anáforas, las rimas (irregulares e internas más que nada), las aliteraciones, etc.. Factores que, en una perspectiva formalista<sup>6</sup>, permitirían ubicar este texto en la categoría "poesía". A tal postura podría objetársele que la disposición poetiforme de "UN VIEJO ASUNTO" no provoca su lirización, en tanto carece de peso ante su fuerte modulación narrativa. En el mejor de los casos las recurrencias y equivalencias acentúan la presencia operante del sujeto de la enunciación, ponen en evidencia cierta intencionalidad subjetiva - un tipo de sujeto de enunciación entre real y teórico, en términos de Käte Hamburger<sup>7</sup>- que no altera lo suficiente el tipo de discurso dominante en el poema. De modo que este texto, narración versificada, sería en última instancia tan lírico como cualquier enunciado pragmático (el relato de un historiador, por ejemplo). Sin embargo, una y otra respuestas parecen simplificaciones excesivas, y el problema reclama una consideración de su complejidad teórica.

4. Si la poesía ha sido caracterizada como un trabajo de despragmatización de los signos usados en el intercambio verbal cotidiano, las poéticas de los sesenta programan preci-

---

<sup>6</sup>. Jakobson, R. "Lingüística y poética", en sus Ensayos de lingüística general, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 347 y sigs..

<sup>7</sup>. Hamburger, K. Logique des genres littéraires, Paris, du Seuil, 1986, p. 49 y 215 y sigs..

---

---

samente el efecto contrario: pragmatizar un discurso cuya tradición es justamente el alejamiento del uso corriente de los signos; o mejor, construir un verosímil pragmatizante, una ilusión de ruptura con toda convención codificada como literatura, una ficción de identidad entre escritura y habla.

Puede resultar útil aquí utilizar el concepto de "disposición poética" de G. Genette<sup>8</sup>, definido como el conjunto de recurrencias y equivalencias que el discurso poético registra en distintos niveles (distribución externa de los materiales, márgenes blancos y pausas tipográficas, recurrencias fónicas, rítmicas, auditivas, léxicas, sintácticas, etc.). En el marco de una crítica a la difundida teoría que propone Roman Jakobson en su "Lingüística y poética"<sup>9</sup>, Susana Reisz de Rivarola<sup>10</sup>, afirma que esta "disposición poética" es condición necesaria pero insuficiente de poeticidad: su uso frecuente en textos no literarios, publicitarios por ejemplo, la invalida como factor que defina lo poético, y menos aún lo lírico.

En estos términos, el postulado básico de las poéticas de los sesenta puede definirse como el de disponer de manera poetiforme el discurso pragmático: conferir cierto grado de poeticidad -de estatus literario- al habla cotidiana y al testimonio político o histórico, mediante ese "margen de silencio", mediante ese conjunto de recurrencias espaciales y rítmicas por las cuales la poesía es habitualmente reconocida,

---

<sup>8</sup>. Genette, Gerard. "Lenguaje poético, poética del lenguaje" en Barthes, R. y otros. Estructuralismo y literatura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

<sup>9</sup>. Op. cit..

<sup>10</sup>. Reisz de Rivarola, S. Teoría literaria. Una propuesta, Lima, PUCP, 1986, p. 55 y sigs.

---

al menos a primera vista o desde la experiencia de un universo masivo de receptores. Para decirlo de otro modo, esta poética emergente propone **eleva**r a rango literario un conjunto de géneros discursivos primarios, produciendo en el traspaso la menor cantidad de transformaciones posible. Para lo cual el artificio básico es la disposición poética de discursos inicialmente no literarios, a cuyas marcas identificatorias se apela por momentos en forma excesiva o redundante. Se postula, por un lado, conferir estructura poética al texto, y por otro no complejizar los procedimientos exigidos al receptor, para producir un discurso de sentido e identidad no problemáticos.

Ahora bien, hay por lo menos dos factores que impiden una fidelidad ortodoxa a tales operaciones, como puede comprobarse en proyectos de escritura sostenidos como el de Gelman.

El primer factor es histórico, y se halla presente en numerosas poéticas, como rasgo privilegiado y recurrente de una ideología de la lírica: la **resistencia** del género a la contaminación discursiva (las consideraciones de Adorno y de Bajtín citadas en el capítulo anterior de este trabajo dan cuenta de ello). Este factor es de importancia relativa, porque así como puede ser avalado por muchos textos prestigiosos, puede también ser desestimado mediante la cita de muchos otros, hasta ser reducido a una "superstición ética del lector", para usar la fórmula de Borges<sup>11</sup>, una convención fundada en preferencias de lectura relativamente dominantes.

El segundo factor del género poesía que impide una fidelidad cerrada hacia el programa de la segunda red es, precisa-

---

<sup>11</sup>. Borges, Jorge Luis, "La superstición ética del lector", en *Discusión, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 202 y sigs.

---

mente, la "disposición poética" cuyo valor Reisz de Rivarola define adecuadamente cuando señala que

la "disposición poética" se erige en rasgo distintivo de poeticidad siempre que -y solo cuando- esté en relación con un metatexto que la clasifique como literaria,... (...). Es en virtud de su posición dentro de una determinada constelación de códigos secundarios -adicionales a la lengua- que el verso (o cualquier entidad rítmica equiparable con él) proyecta sobre el texto una valencia poética y condiciona, en el receptor competente, la puesta en juego de procedimientos de descodificación mucho más complejos que los utilizados en la comunicación pragmática.<sup>12</sup>

En este sentido, las definiciones de cuño formalista aciertan cuando dejan de lado la pretensión de fijar definiciones trascendentales, y se abocan a una caracterización del discurso poético en términos dinámicos e históricos. Seguramente el mejor ejemplo de esta actitud teórica está en la línea desarrollada por Tinianov y continuada por Mukařovski, aunque el modelo que proponía el autor de "Lingüística y poética" ya abría una fisura en los muros de la autonomía -desmintiendo en parte los propósitos **especificadores** del primer formalismo- en la medida en que proponía que la "función poética" podía ser hallada en cualquier tipo de discurso. Tinianov iba más lejos aún cuando daba por supuesto que ningún procedimiento lingüístico se halla unido a una función determinada del lenguaje sino en términos históricamente relativos: un recurso verbal desnaturaliza la lengua no en relación a un patrón universal, sino a la norma histórica inmediatamente previa o contemporánea del recurso en cuestión. Para una hipotética comunidad de hablantes que se comunicara en verso, la "disposición poética" o el "ritmo" serían el **vehículo natural** del intercambio verbal cotidiano. Para un género como la épica antigua, condicionado

---

12. Reisz de Rivarola, S., op. cit., pp. 63 y 65.

---

históricamente por la transmisión oral, la disposición versual isométrica seguramente se liga mucho más al imperativo práctico de la conservación mnemónica que a cualquier propósito de deformación, extrañamiento o despragmatización del código que se emplea. En este sentido, cuando Mukařovski califica como "hechos sociales" a la función, la norma y el valor estéticos no está sino explicitando a su manera una de las intuiciones menos formalistas de los formalistas rusos<sup>13</sup>.

Por tanto, la pregunta clave es aquí la siguiente: ¿Cuándo la disposición poética -el conjunto de los factores que constituyen el ritmo- es suficiente o insuficiente para identificar un discurso como poético? ¿En qué contexto, respecto de qué estado histórico particular de la norma los oyentes o lectores de un discurso determinado se hallan en condiciones de atribuirle o negarle poeticidad? Si este es el planteo adecuado del problema, el verso y la rima no cargarán con la misma función ni provocarán los mismos efectos en el estribillo que entona un campesino medieval cuando empuña el arado que en la transcripción de ese mismo estribillo en una antología de poesía popular y folklórica preparada para lectores modernos, o en un poema compuesto y publicado como tal por un escritor contemporáneo.

Un texto más o menos célebre que plantea esta cuestión es el poema "This is just to say..." de William Carlos Williams:

---

<sup>13</sup>. El enfoque al que nos referimos está en varios trabajos de Iuri Tinianov, particularmente en "El hecho literario" y en "Sobre la evolución literaria", en Volek, Emil (ed.), Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 205 y sigs. y 251 y sigs. respectivamente. El texto de Mukařovski al que aludimos es "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales", en sus Escritos de estética y semiótica del arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 44 y sigs..

## THIS IS JUST TO SAY

I haven eaten  
the plumbs  
that we were in  
the icebox

and wich  
you were probably  
saving  
for breakfast

Forgive me  
they were delicious

so sweet  
and so cold<sup>14</sup>

¿Qué hay en el texto de Williams que no haya en un acto de habla ordinario cuya parte verbal sea literalmente idéntica? Forzados a responder, podríamos señalar, por lo menos, tres elementos:

1) El "so" de los dos últimos versos bien puede connotar un énfasis exclamativo que no hubiera permitido, por ejemplo, el más formal y asertivo **very**. Pero semejantes implicancias las tiene ya el adverbio inglés **so** en el habla ordinaria y coloquial, y no hay ningún criterio firme para suponer que ese efecto enfático -que los traductores al español intentan reproducir con nuestro **tan**- pertenezca exclusiva o predominantemente al uso artístico del lenguaje; por el contrario, parece más sólida la tesis de que el "so" del poema deviene del registro coloquial que reproduce.

---

<sup>14</sup>. En Revol, E.L. (comp.), Poetas norteamericanos contemporáneos, Buenos Aires, Fausto, 1977, p. 467. De entre las versiones castellanas del poema consultadas, nos parece preferible ésta: "ESTO ES SOLO PARA DECIRTE / que me comí / las ciruelas / que estaban en / la heladera / y que / probablemente / guardabas / para el desayuno / Perdóname / estaban deliciosas / tan dulces / y tan frías" (a la versión de Revol agregamos algunas modificaciones según la de Santiago Pedernik en W. C. Williams, La música del desierto y otros poemas, Buenos Aires, CEAL, 1988, p. 28).

2) El deíctico con que comienza el poema -"This..."- remite a un contexto de enunciación que reemplaza artificialmente el contexto ordinario que pudiéramos imaginar para ese enunciado: la presencia objetiva de una esquila doméstica sobre la mesa de la cocina eximiría al autor(a) culposo(a) de un sobreseñalamiento de la misma. Admitir tal hipótesis supondría ignorar que esos sobreseñalamientos son posibles y habituales en el habla ordinaria, o que nada impide que lo sean ("Te escribo para decirte que...", "Te hablo porque..."). En todo caso, la posibilidad misma de leer en ese "This..." un artificio literario se debe también a la convención de lectura que resulta activada en el lector por la disposición poética del texto.

3) Los versos finales del texto de Williams provocaron la siguiente interpretación por parte del crítico Edgardo Russo:

Considerado desde la "serie social" [el poema de Williams] sería una esquila, breve carta o mensaje, que un marido culposo deja a su mujer pidiéndole perdón por haberse comido todas las ciruelas de la heladera. Pero ingresa en la "serie poética" porque **no** dice: "Vieja, me comí todas las ciruelas de la heladera. Perdoname", y porque dice lo que dice en una sucesión final de sibilantes de lo cual la traducción no puede dar cuenta (...)...en una cinestesia que liga el agua en la boca del recitado a la imagen de la fruta roja y helada,...<sup>15</sup>

Habría que señalar que si un poema dijera en castellano: "Vieja,/ me comí / todas las / ciruelas de la / heladera. / Perdoname" nada impediría su ingreso en la "serie poética", por lo menos en determinados contextos (por ejemplo, el de la poesía argentina de los años sesenta). Pero lo que nos interesa discutir aquí es la decisión teórica que toma Russo: ¿Son la "sucesión final de sibilantes" y "la cinestesia" lo que

<sup>15</sup>. Russo, Edgardo, Poesía y vida. Consideraciones sobre el panfleto de Gombrowicz "Contra los poetas", Rosario, UNL, 1986, p. 42.

---

decide el ingreso del texto a la "serie poética"? ¿O es más bien a la inversa: la disposición versual y rítmica de un discurso ordinario busca y logra activar, en determinados contextos de lectura como el que Williams convoca e instaure, ciertas convenciones interpretativas que adjudican valor significativo y estatuto estético a determinadas propiedades lingüísticas también presentes en los usos pragmáticos del código?

Poemas como el de Williams recuerdan que en buena parte de la poesía contemporánea la disposición poética funciona como condición suficiente de poeticidad, esto es, que pone en acción una competencia cultural histórica e institucionalmente operante. En este sentido, un ejemplo paralelo al de Williams tomado de la poesía argentina del sesenta podría ser éste:

#### ADVERSATIVA

El tipo  
 convidaba Imparciales,  
 solía escuchar a Troilo con unción,  
 y canataba La loca de amor  
 bajo la ducha.

No obstante  
 era un hijo de puta.

Moraleja:  
 ser porteño cien por cien  
 no es ninguna garantía;  
 hay quien cuelga la foto de Gardel  
 en el Ford Falcon.<sup>1e</sup>

Por supuesto que no podemos limitar el funcionamiento del género a un mero conjunto de convenciones de lectura asociadas a una serie de procedimientos de segmentación, ritmo, disposi-

---

<sup>1e</sup>. Constantini, Humberto, op. cit., p. 74. A excepción del título, o de la relación contrastiva del título con el registro del resto del poema, ¿qué hay de poético en esta transcripción del discurso coloquial sino, apenas, su disposición poetiforme?

---

ción tipográfica o espacial y rotulación de discursos bajo la clasificación genérica "poesía". Lo más habitual no es hallar poemas tan **netos** como los utilizados aquí como ejemplos, sino más bien textos que comienzan con segmentos de ese tipo, o que los incluyen en algún momento. Porque la imposición de los artificios del ritmo a cualquier discurso también activa, genera y legitima institucionalmente un proceso de producción discursiva que consiste en la intensificación y acumulación mediante la escritura de las posibilidades no normatizadas del lenguaje. La llamada poesía del sesenta, la que caracterizamos como segunda red, ofrece numerosos textos donde ese proceso de pasaje de lo normal a lo anormal, de lo natural a lo desnaturalizado se expone como tal y organiza en gran medida la estructura del poema. Sin duda esto es así porque los poetas del sesenta trabajan sobre o a partir del habla ordinaria o de géneros discursivos en los que predominan funciones pragmáticas. En Argentino hasta la muerte de César Fernández Moderno, por ejemplo -donde la disposición versual espectaculariza su efecto de inadecuación en un discurso que parece pedir **naturalmente** la prosa- ese proceso funciona como una serie de interferencias intermitentes de la metáfora sobre el registro coloquial predominante, y del tono serio y elevado sobre el humorístico, parodiante y bajo<sup>17</sup>. Cuestiones con la vida de Constantini proporciona otra vez un ejemplo más que adecuado de este proceso de deslizamiento desde la transcripción del discurso extraliterario hacia la desnaturalización, ya que el texto se inicia como imitación o cita del poema de Williams,

---

<sup>17</sup>. Véase especialmente el último tramo o fase del poema, op. cit., pp. 17 y 18.

pero a poco de andar se desplaza hacia el tropo o el uso impropio de la lengua:

#### EN LA TINTORERIA

Esta carta es para decirte  
que he ido a retirar tus pantalones y tu suéter  
de la tintorería,  
y que mientras caminaba por Mariano Escobedo  
en la santa cruzada  
de ir a buscar tus pantalones y tu suéter a la tintorería  
no dejé de pensar por un segundo  
en las hermosas piernas que se metían  
en esos pantalones  
ni en los gloriosos pechos  
que abultaban el suéter  
que me esperaba en la tintorería.

De modo pues  
que casi de inmediato  
la vereda de Mariano Escobedo  
se fue llenando de una gran multitud  
de pantalones rosas  
y de suéteres blancos  
los cuales iban y venían en alegres bandadas  
de una esquina a la otra,  
y hasta revoloteaban cargosos a mi lado  
... 1B

En la poesía de Juan Gelman, ese trabajo de pasaje es característico -como veremos en detalle más adelante-, y resulta visible, por ejemplo, en "Consumos", un poema que comienza como reproducción del discurso político hasta que se deja caer en el juego de las palabras<sup>1B</sup>:

tomar distancia de la lucha del pueblo/para  
entenderla mejor o verla mejor/plantea  
una necesidad ya que  
la distancia se puede poblar y/o

el pueblo se puede distanciar/milagro es  
el filo del cuchillo y más aún  
quien camina o padece por él/azotado  
por el frío que reina en las cumbres o

---

<sup>1B</sup>. Constantini, H., op. cit., p. 49.

<sup>1B</sup>. Como tratamos de mostrar más adelante, ese juego -aun el más específicamente literario o autónomo- tiene sin embargo consecuencias políticas, como en este poema, y las tiene precisamente porque devela en la poesía lo que el lenguaje puede hacer en la vida.

---

el abismo a los pies/y el camino  
que hiere al caminante sagaz  
y corta al distraído en dos  
uno hacia el pueblo y otro

hacia lejos del pueblo o distancia  
que novelistas novelizarán  
y ciegos cantan advertidos  
en sociedad de tantos consumos<sup>20</sup>

Es interesante para esta perspectiva que estamos exponiendo, que Karlheinz Stierle recuerde al Foucault de El orden del discurso en un artículo donde desarrolla una caracterización teórica de la poesía<sup>21</sup>: si la defensa social contra una utilización anárquica e inextricablemente compleja del lenguaje se asegura mediante un orden serial que fija las palabras a una identidad protegida y sancionada, en el discurso **aislado** - en cambio- la identidad es siempre problemática. La observación de Stierle retoma, a nuestro entender, lo que ya proponía Tinianov sobre los efectos inestabilizadores del sentido que provocaba la estructura rítmica de la poesía; de este modo, la teoría literaria del siglo XX lee en las unidades seriales de la lírica -el verso, la estrofa, etc.- un abandono o una no coincidencia con los límites de la serie normal (el encabalgamiento, por ejemplo, rompe la serie sintáctica y separa sus componentes); la consecuencia que esa alteración o cambio de orden tiene en el nivel semántico consiste para Tinianov en el retroceso del "indicio fundamental de significado" de la palabra y la puesta en primer plano de los "indicios fluctuan-

---

<sup>20</sup>. En Hechos y Relaciones, p. 78.

<sup>21</sup>. Stierle, K., "Identité du discours et transgression lyrique", Poétique, Paris, du Seuil, n° 33, 1977, p. 427.

---

tes"<sup>22</sup> (el subrayado es nuestro). Luego, la estabilidad del poema se asienta en la compacidad de la serie poética y en la estabilidad del esquema rítmico en contraste con la inestabilidad semántica, la cual en el verso libre resulta de lectura inevitable por la ausencia de un molde rítmico que justifique las unidades -la serialización anormal- como convención o tradición. Para Tinianov, el sentido del lenguaje en poesía se asienta en la ilusión de que un conjunto de indicios fluctuantes puedan conformar una identidad de significado, que por eso mismo es imaginaria.

Puede decirse entonces que, desde perspectivas y modelos diferentes, las teorías de la literatura del siglo XX han insistido en establecer definiciones contrastivas o negativas del género lírico. K. Stierle<sup>23</sup>, por ejemplo, sostiene que la lírica, más que un género literario oponible a los otros, constituye una manera específica de transgredir cualquier identidad discursiva, sea narrativa, argumentativa, descriptiva, etc.. La lírica sería fundamentalmente "antidiscurso": sobre una estructura discursiva -es decir, una acción de un sujeto hablante que se manifiesta en la identidad de un rol mediante factores lingüísticos particulares- la lírica impone una tendencia de fuga hacia el antidiscurso, opera la abolición de las restricciones semánticas dadas por la sujeción a una identidad discursiva.

Si proyectamos ese tipo de definiciones sobre una perspectiva histórica, no tardaremos en inferir tres consecuencias.

---

<sup>22</sup>. Especialmente en Tinianov, I., "El sentido de la palabra poética" en El problema de la lengua poética, Buenos Aires, siglo XXI, 1971, p. 55 y sigs.

<sup>23</sup>. Stierle, K., op. cit., pp. 430 y 431 especialmente.

---

La primera, que las definiciones en cuestión parecen elaboradas en especial desde un corpus relativamente restringido: el de la poesía del siglo XX, digamos desde Rimbaud o Mallarmé en adelante. La segunda, que el tipo de discurso contra el que en primera instancia opera el antidiscurso lírico de la poesía contemporánea no es otro que el modelo poético que la precede. En efecto, la constitución de la lírica como un género lo suficientemente codificado como para impedir la fuga de una identidad discursiva más o menos constante, podría verificarse históricamente. Para citar casos extremos o hipercodificados, se puede pensar en la obra de Píndaro o en la poesía renacentista desde Petrarca en adelante. Pero hay que mirar, inevitablemente, el punto de articulación que resulta decisivo, y que va del Romanticismo a la consolidación de las vanguardias históricas, pasando por el simbolismo. Pues la tercera consecuencia de esta mirada histórica sobre el problema es que precisamente en ese período la poesía inicia su fuga respecto de la marca identificatoria tal vez medular del modelo tradicional del género: el sujeto lírico. Käte Hamburger<sup>24</sup> ha mostrado cómo el yo lírico es un sujeto de enunciación real que hace del enunciado lírico su "campo de experiencia", y que por tanto no dirige su enunciación hacia el "polo objeto", sino que absorbe a éste en su propia esfera. Desde un punto de vista lógico-lingüístico, Hamburger establece la imposibilidad y la no pertinencia de verificar la identidad entre este yo lírico y el autor empírico, entre el campo de experiencia del enunciado lírico y la experiencia vivida real del poeta, en tanto el objeto no aparece en el poema sino subsumido en el

---

<sup>24</sup>. Op. cit., p. 238 y sigs..

sujeto, el enunciado "opacado" y absorbido en una casi pura enunciación. No obstante, esta lógica del género parece haber contribuido a la identificación, históricamente dominante, entre la imagen del hablante lírico y la imagen institucional del poeta (precisamente porque el primero es siempre un "sujeto de enunciación real", más allá de que el objeto del enunciado sea de carácter imaginario o ficcional). Para Walter Mignolo

el rol social correspondiente a la institución es el del poeta, y también lo es el rol textual. La narrativa, en cambio, nos ha brindado una perspectiva diversa, al hacernos comprender que el narrador ficticio no necesariamente debe ser un poeta o un escritor, sino que puede ser, ficcionalmente, cualquiera de los roles sociales concebibles (...) En poesía, en cambio, no encontramos otra imagen textual sino la del poeta<sup>25</sup>.

La generalización de esta imagen parece confirmarse cuando apelamos a definiciones más vulgarizadas:

Desde la antigüedad, la lírica es la forma en la que se expresa el sentimiento personal del autor<sup>26</sup>.

.....  
 ...en la narrativa se habla de narrador desde hace mucho tiempo; en la poesía, en cambio, ha habido una gran resistencia a admitir que quien habla no es necesariamente el poeta, sino la voz poética; (...)... se dice que el poeta se expresa directamente y que eso distingue a la poesía de las otras ramas de la literatura, ...<sup>27</sup>

Es sin duda durante el Romanticismo que este tipo de subjetividad lírica alcanza su momento de mayor solidez, y a la vez toca a su fin. Un ejemplo interesante del anacronismo que

---

<sup>25</sup>. Mignolo, W., "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en su Textos, modelos y metáforas, México, Universidad Veracruzana, 1984, pp. 133-134.

<sup>26</sup>. Marchese, A. y Forradellas, J. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1986, p. 244.

<sup>27</sup>. Romano, Eduardo. Entrevista de Jorge Fondebrider. En Revista de Lengua y Literatura, Neuquén, UNC, Año 5, n°9, junio 1991.

implica proyectar esa poética a toda la lírica, en este caso retrospectivamente, puede verse en la siguiente reflexión de Villegas Morales:

La crítica literaria moderna tiende a identificar tanto los sentimientos expresos en un poema como la voz poética del mismo con la experiencia real del autor y la persona histórica del creador.(...) De este modo, por ejemplo, se estudia la poesía de Garcilaso de la Vega como manifestación de su desengaño amoroso y se valora elogiosamente la sinceridad con que fue capaz de expresarlo. (...) Quienes han trabajado en el tema no se han cuestionado la posibilidad de valoración de la intimidad en el siglo XVI y **prefieren aplicar conceptos actuales a la poesía del pasado**. Un examen de las retóricas del siglo XVI revela que prácticamente no se refieren a la "autenticidad" sentimental como criterio de valor sino esencialmente a su *artificio*. La función de la poesía en la época no consistía en confesiones personales, en extraversion del mundo interior, sino en crear objetos de acuerdo con el arte poético.(primer subr. nuestro)<sup>28</sup>

En rigor, tales "conceptos actuales" a los que se refiere Villegas Morales no lo son tanto, en la medida en que a partir del simbolismo francés, las poéticas y los poemas se empeñan precisamente en restablecer la distancia y la diferencia entre sujeto textual y poeta real:

La lírica de vanguardia contribuye también a establecer esta distinción, en la medida en que la imagen del poeta que construyen los textos se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad<sup>29</sup>

En este sentido, si la poesía contemporánea es antidiscurso, lo es antes que nada en relación con un código genérico asentado en una praxis de recepción que había consensuado la identidad del sujeto que postulaba. De acuerdo con esto, y casi paradójicamente, la poesía de Juan Gelman aparece como un trabajo propiamente lírico en tanto antidiscurso, lo que significa aquí: primero, que parte del **aislamiento** -por medio

<sup>28</sup>. Villegas Morales, Juan, "Teoría del yo poético y poesía española", *Lexis*, Lima, Vol. V, n° 1, junio 1981, p. 87.

<sup>29</sup>. Mignolo, W., op. cit., p. 134.

---

de la serialización poética del ritmo, por medio de la disposición poética- de identidades discursivas que resultan entonces transgredidas: la sucesividad ordenada de los contextos del discurso -narrativo, argumentativo, etc.- se transforma en o se desliza hacia una simultaneidad problemática de contextos; segundo, que a la vez trabaja contra el sujeto, contra el yo lírico, mediante esa incorporación de discursos de identidad no poética, que introducen a su vez tipos de subjetividad anómalos: en "UN VIEJO ASUNTO", un sujeto muy próximo a lo que Hamburger denomina "enunciación teórica" y que correspondería en este poema al hablante del discurso historiográfico o político; en otros poemas, un sujeto casi equivalente al narrador ficcional, como en "Velorio del solo", y especialmente en algunos textos de Gotán ("Anclao en París", "A la pintura", "María la sirvienta")<sup>30</sup>. Sin embargo, estas diferentes subjetividades no son estables a su vez. No sólo porque su inclusión en un contexto poético las aproxima al yo lírico en tanto expectativa de lectura. También porque, lejos de una fidelidad al imperativo ideológico-politizante de las poéticas del sesenta en su versión más dura (pensemos, por ejemplo, en "ADVERSATIVA" de Constantini, citado arriba), Gelman las superpone y las cruza con el yo lírico o con un sujeto identificable como poético. Los materiales impropios entran al texto para pugnar por el espacio verbal, y generan por consiguiente

---

<sup>30</sup>. Ana Porrúa observa que "En los primeros textos de la poética del 60, el hablante se define como un hombre común, más que como un diseño textual. (...) Al reconstruirse con estas características se está oponiendo a la «volatilización» de la figura del poeta en la producción vanguardista" (en Porrúa, A.M., "El 60 argentino y sus voces", Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, Madrid, Fundación Unievrstaria Española Seminario "Menéndez Pelayo", n° 13, 1990, p. 171.).

un conflicto lingüístico-literario que no se soslaya y que se constituye en el generador bipolar (o plural) de la escritura gelmaniana, tal que tiende a reconfigurar desde dentro las pautas del género. Lo que en los principios declarados aparece como abandono del género y constitución de una textualidad absolutamente diferente que lo único que arrebataría a la poesía sería un nombre genérico y un espacio social, en los poemas se desarrolla como cruce, como tensión entre estéticas superpuestas, entre ideologías de la literatura encontradas. O mejor, Gelman trabajará sobre las poéticas de la primera red no tanto como lo que se niega, sino más bien como una textualidad de la cual se pueden extraer recursos ideológicamente compatibles con su propia poética.

5. Si, como queda dicho, Gelman buscará la síntesis de las dos redes de convenciones y repertorios discursivos en oposición, hay ya en VOC un punto de articulación.

En los dos poemas analizados arriba, sin duda muy distantes, hay sin embargo un motivo que se repite casi simétricamente:

<u>Tócame</u>	la <u>mejilla</u>	por si encuentras	con los <u>dedos</u>	del hambre	en la <u>mejilla</u>
A	B		A'		B'
una <u>humedad</u>	<u>antigua</u>	y <u>olvidada</u>	con la <u>lágrima</u>	<u>seca</u>	sobre el <u>pómulo</u>
	C			C'	

La recurrencia intercotextual de la imagen está aunando semánticamente las dos redes, por contigüidad léxica e identidad de la motivación emocional que provoca a los sujetos que las sostienen: la soledad fantasmal del sujeto y la identificación del narrador con el desamparo social del explotado remiten a un mismo agente porque se registran mediante el mismo campo léxico-semántico y por el mismo efecto: la incapa-

---

cidad de corporizar el dolor en llanto. El dolor interno del individuo (duplicidad entre ser y no ser) es el mismo que el dolor social objetivo (la contradicción entre el trabajo y la injusticia del hambre). Ambos sujetos comparten además una escisión entre condición presente (ser fantasma/ser pobre) y acción prospectiva (apelar a una segunda persona/emigrar). Esa proyección, contra el estado de cosas dado, contra la situación de enunciación, ubica los dos textos sobre la misma línea: la de la **diferencia**, en tanto ausencia del objeto pretendido o postulado por el sujeto, en tanto utopía.

Esta búsqueda de la propia forma poética conocerá momentos diferentes, como se verá más adelante. Pero se puede decir, en general, que esta asimilación de la subjetividad lírica en la denuncia social (que en estos primeros textos apenas se inicia) es lo que permite más tarde a Gelman leer todo poema, hasta el más puro, como protesta. En este sentido, su poética es por momentos una lectura crítica de las ideologías literarias, en las que, dialécticamente, buscará el "momento de verdad". Así, por ejemplo, lee la obra de Alejandra Pizarnik, habitualmente definida como una zona de fidelidad a las tradiciones del género, como negatividad, y haciendo eje en la idea de trabajo y en la oposición mundo/utopía. Nos referimos específicamente al poema "Proposiciones", escrito sin dudas en ocasión de la muerte de Pizarnik en 1972, que se incluirá en Relaciones (1971-1973):

¿adónde fue la obrera enamorada?  
 ¿fue al aire la obrera enamorada?  
 la obrera de la palabra murió  
 ¿por qué caminito se fue?

¿se fue por el camino que los días oscuros tejen  
 como hormigas desesperadas iguales?  
 ¿como vaivén de pasos ciegos en un cuarto?

¿tendría la obrera poca luz?

¿y quién le quitó la luz a la obrera la constante?  
 ¿quién le fue apagando uno a uno los rostros  
 de la palabra enterrándolos muertos?  
 ¿quién le cegó la luz de la palabra?

¿la obrera se fue porque ya no podía trabajar?  
 ¿el aire estaba sordo mudo roto y ella  
 apenas tenía su confianza en la palabra confianza?  
 yo digo: mejor no llorar

mejor hacer otro mundo  
 yo digo: mejor hacer otro mundo  
 mejor hagamos un mundo para alejandra  
 mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede

oh eternidades débiles perdidas para siempre  
 y vacas tristes entre la duda y la verdad  
 y sedas y delicias de la sombra  
 mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede (pp. 52-53)

El programa que se explica en este texto es de algún modo la conclusión del trabajo de escritura iniciado desde VOC: la escritora joven que perseguía la poesía pura y apartada del mundo es una "obrero", porque -como veremos, a la manera adorniana- Gelman se apropia de la ideología poética tradicional. En su lectura de Pizarnik, y de toda la poesía occidental, la separación entre el poeta y el discurso social se lee como denuncia revolucionaria, como demanda de una transformación radical de la realidad, como negación de lo dado a la experiencia en un mundo real injusto donde las palabras de uso corriente están contaminadas, en última instancia, de ideologías de sometimiento y dominio. Hay allí, evidentemente, una operación ideológica, o mejor, una política contra-ideológica. Una política de la lectura, una poética política que, mediante esa estrategia de apropiación, recupera para la "poli-poética" de los sesenta la lírica idealista y sublimatoria que persiguen, a la manera romántica o simbolista, los primeros y más leídos libros de Pizarnik.

### 3. LOS COMBATES DE LA CRITICA COMPROMETIDA

1. Como hemos podido comprobar en los primeros textos de Juan Gelman, aunque unos u otros poemas parezcan aproximarse hacia una u otra de las dos redes de convenciones trazadas inicialmente como hipótesis de lectura, no es menos cierto que la consideración de textos específicos relativiza y complejiza ese diseño presupuesto. En efecto, un texto que respete de manera ortodoxa las preceptivas poéticas de los años sesenta es, más que un poema o un libro determinado, un constructo virtual o un imaginario crítico establecido a partir de la abstracción de un conjunto limitado de características textuales dominantes, comunes a muchas obras.

Si eso sucede con los textos -y es eso lo que justifica el desarrollo y la exploración de las hipótesis, la lectura-, no pasa lo mismo (o no con tal intensidad) al considerar otro tipo de discursos que, a medio camino entre la enunciación preceptiva de una poética y la lectura crítica, acompañan muy de cerca el desarrollo del movimiento poético argentino de los años sesenta. Nos referimos a un conjunto de textos que se proponen como lecturas críticas, cuya clave determinante está quizás en su inserción institucional: postulen o no una distancia respecto de lo que critican, estos lectores profieren su discurso desde espacios a veces muy próximos, a veces coincidentes respecto de los espacios de producción y circula-

ción de la poesía que aquí estudiamos<sup>1</sup>. Como se verá, muchas de las firmas que pueblan las antologías de poetas del período son las que, paralelamente, pretenden tomar distancia para analizar críticamente la obra de sus pares. Al respecto, además, hay que anotar que la ausencia de una corriente crítica que se ocupe de la poesía "social" o "politicizada" desde instituciones centrales o consagratorias (suplementos culturales de los grandes diarios, industria editorial, Universidades) produce un efecto doble: si por un lado refuerza la ruptura y subraya una especie de marginalidad de esta literatura, por otro genera la necesidad de producir formas de legitimación investidas de ciertas características discursivas que las distingan de su objeto (aunque en la mayoría de los casos que revisaremos esto no pase de una operación discursiva que las coincidencias y superposiciones institucionales y autorales develan como estrategia y cuyos efectos, en consecuencia, debilitan). En este sentido, no es casual que cuando el **discurso del poder** se ocupa incidentalmente de estos textos lo haga precisamente para reconocer y subrayar esa marginalidad, autorizando la prescindencia o el olvido: el 22 de febrero de 1970, el diario La Nación reseña el libro de Alfredo Andrés, el 60<sup>2</sup>, y descarta en el mismo gesto la necesidad no sólo de esa poesía sino también la de su crítica:

No obstante, la antología de Alfredo Andrés, en cierto sentido, es excelente: expone la medianía que acusa la mayor

---

<sup>1</sup>. Ana Porrúa (op. cit., p. 166) coincide en esta observación: "es necesario tener en cuenta que la mayor parte de los textos críticos que reflexionan sobre la poesía del 60 se desarrollan en forma simultánea con esta producción. De este modo, la crítica se configura como una forma del debate sobre la poética que se está delineando en esos años...".

<sup>2</sup>. Buenos Aires, Ed. Dos, 1969.

---

parte de los 115 poetas seleccionados, que **han encontrado por fin su merecido exégeta.**<sup>3</sup> (subrayado nuestro).

Es interesante, por otra parte, notar que esta situación aparece como la forma que asume en la poesía otro de los tópicos del imaginario cultural de los años sesenta: el enfrentamiento generacional, elemento recurrente en todas las manifestaciones del juvenilismo contestatario e inconformista de la década, al que Oscar Terán atribuye "una clara conciencia que se expresó en la autoasignación de calificativos que la describieron como una generación sin maestros", y que se visualiza en un movimiento de

consagración horizontal típico de momentos de crisis de hegemonía del campo intelectual, y por el cual quienes ingresan al mismo rehusan el reconocimiento desde la cúspide de los ya distinguidos y apelan por ende a autoconsagrarse entre sí.<sup>4</sup>

Situación, entonces, que también en este sentido agregaba razones de legitimidad a la ruptura, a la vez que hacía aparecer como evidente la pertinencia de la periodización en generaciones que proporcionaban, por un camino menos novedoso, las historias de la literatura. Un ejemplo tal vez sobresaliente y ya casi clásico de este rasgo juvenilista es la idea misma de la Antología consultada de la joven poesía argentina preparada por Héctor Yánover y Horacio Salas, que incluía textos de ocho poetas argentinos que rondaban los 30 años de edad<sup>5</sup>.

Seguir a estos poetas puestos a críticos en algunos de sus trabajos servirá, entonces, a un doble propósito. En primer lugar, permitirá estudiar qué características particulares

---

<sup>3</sup>. Citado en Salas, Horacio, op. cit., p. 196.

<sup>4</sup>. Terán, Oscar., op. cit., p. 19.

<sup>5</sup>. Alonso, R. y otros. Antología consultada de la joven poesía argentina, Buenos Aires, Fabril, 1968.

---

asume en el caso de la poesía argentina de los años sesenta ese conjunto de discursos que, entre el poema y el estudio crítico, giran en torno a las formas del manifiesto, la formulación de preceptivas y la lectura vindicatoria, y que pueden pensarse, en un marco más general, como rasgos institucionales que proporcionan a los movimientos poéticos, particularmente a las vanguardias del este siglo, una presencia social cargada de rasgos políticos<sup>6</sup>. En segundo lugar, mostrará el peso que alcanzaron determinados presupuestos teóricos masivamente divulgados y relativamente hegemónicos en el campo cultural porteño, cuyos tópicos centrales aparecen casi siempre como bases de apoyo no demasiado revisadas de estos discursos críticos y de las poéticas, de manera casi previa y a veces hasta prescindiendo de su efectiva incorporación o asimilación en los textos poéticos propiamente dichos.

2. Un primer momento, más próximo a la poética en tanto preceptiva que al ensayo crítico, puede ubicarse en la revista de poesía El Barrilete, donde es posible leer los rasgos dominantes de la segunda red de convenciones poéticas a que hacíamos referencia en el capítulo 17. En la contratapa del quinto número de la publicación -diciembre de 1963- aparece una especie de presentación pública del grupo que la edita titulada "Nos los representantes de la poesía argentina", y que

---

<sup>6</sup>. Con "rasgos políticos" nos referimos aquí al tono polémico o beligerante que se verifica en las conductas y gestos públicos de las vanguardias poéticas en general.

<sup>7</sup>. El Barrilete publicó trece números entre agosto de 1963 y diciembre de 1967. La dirigía Roberto J. Santoro y colaboraban, entre otros, Rodolfo C. Ramírez, Horacio Salas, Ramón Plaza, Martín Campos, Alberto Szpunberg, Daniel Barros y Héctor Yánover.

firman Daniel Barros, Martín Campos, Ramón Plaza, Horacio Salas, Roberto Jorge Santoro, Marcos Silber y otros (algunos de los nombrados reaparecerán luego revistiendo la voz del crítico). El tono expresamente provocativo del título -que en el remedo del inicio del preámbulo de la Constitución Nacional se arroga la delegación sustitutiva de "la poesía argentina"- se mantiene a lo largo de todo el manifiesto, que gira alrededor de dos preocupaciones: establecer de modo tajante toda una serie de rechazos (a los "zorros grises de la poesía", "a las municipales vedettes de la literatura", etc.); e insistir una y otra vez en la praxis o la acción como consigna y programa: "por eso trabajamos, trabajamos y trabajamos", "darle bolilla a todo el mundo que haga cosas", etc.. La nota editorial del número 6 (enero-febrero de 1964) es un programa más completo: su centro conceptual es el "compromiso", la revista literaria entendida como "aventura expedicionaria al corazón de la realidad que nos asiste", la "toma de posición" frente a una situación que apura al artista a "esgrimir la verdad" y construir el "arte de una crisis" y más específicamente "una literatura que desea servir a las mayorías (...) ligando la creación a los grandes hechos sociales" porque "la literatura no está divorciada de las demás categorías históricas". Tampoco faltan aquí las invectivas: "muy necesario, decimos, estigmatizar a los genuflexos, denunciar a los usurpadores, señalar a los profesionales de la confusión, a los híbridos arquitectos del cultismo". La invocación a la Revolución Cubana como ejemplo, los intereses populares, el "hacer" como urgencia ("en lugar de decirlo lo haremos"), y la militancia gremial del escritor en la SADE completan el programa, además de

---

cierto humanismo que, leído junto con el "compromiso" ya citado, revela la marca de la estética sartreana: "Por una poesía complotada hasta el tuétano con la suerte del hombre. Por una poesía jugada con el destino del hombre, y especialmente, ya lo dijimos, hoy, aquí". En su séptima entrega (marzo-abril de 1964), El Barrilete publica la declaración de principios de la Alianza Nacional de Intelectuales, agregando así al perfil de la revista uno de los rasgos sobresalientes del nuevo sujeto del campo intelectual y político argentino, la "izquierda nacional".

Si a partir de estos datos se puede anotar una conclusión, casi a modo de consigna, es que la literatura como problema ha sido desplazada desde el discurso hacia un imaginario de la sola praxis: en esta revista se hace literatura por un lado; pero por otro, como en los poemas, se habla de otra cosa: de la **realidad**, no de las palabras. En "Testimonio: Epístola a los adictos", especie de proclama poética aparecida en el número 12 de El Barrilete (setiembre-agosto de 1966), el poeta Leónidas Lamborghini propone "hacer de la palabra un cetro de Poder antes que un elemento de la estética".

3. En el verano de 1966 aparece en Buenos Aires el único número de Cuadernos de poesía. Aunque críticos y criticados coinciden en algunos casos con los nombres que poblaban El Barrilete, una mirada sobre el sumario señala un cambio sustancial: casi todos los materiales publicados son artículos de corte ensayístico que intentan, desde la crítica, poner en su

lugar a la poesía argentina de esos años<sup>8</sup>. A esto se agrega el diseño y el formato libresco de la revista, más semejante a una publicación especializada de circulación académica que a una revista literaria de tono combativo y circulación callejera.

El trabajo que inicia el Cuaderno es de Daniel Barros, uno de los poetas que integraban la redacción de El Barrilete, y se titula "Claves del realismo crítico en la actual poesía argentina" (p. 3 y sigs.). Lo primero que hace Barros es, una vez invocado el concepto lukácsiano del título, intentar distanciarse del autor de Significación actual del realismo crítico<sup>9</sup>. El gesto, sin embargo, no hace más que subrayar la filiación teórica del trabajo, evidente por otra parte en el carácter prescriptivo e inocultablemente valorativo de no pocas de sus afirmaciones. La crítica inicial a Lukács parece provenir de una preocupación vagamente humanista -posiblemente ligada a las teorías de Sartre- en relación con el lugar deficiente que el sujeto individual ocupaba en las estéticas del realismo social:

...arte como crítica de las categorías institucionales e individuales que existan (...) pues el hecho creador responde

---

<sup>8</sup>. Además de los que citaremos a continuación, en este primer número de Cuadernos de poesía escriben Eduardo Romano ("Qué es eso de una generación del 40"), Horacio Jorge Becco ("Bibliografía sobre la generación del 40"), César Fernández Moreno ("Esta lápida y nube"), Pilar Gómez Bedat ("Cinco poetas españoles") y Raúl González Tuñón ("Aloysius Bertrand"). Alicia y Alfredo Andrés aparecen como editores de la revista, Alberto Glitman como "gerente ejecutivo", y en la lista de "colaboradores inmediatos" están Héctor Miel Angeli, Daniel Barros, Horacio Jorge Becco, Miguel Brasco, Alberto Couste, Ramiro De Casasbellas, César Fernández Moreno, Manrique Fernández Moreno, Roberto Hurtado de Mendoza, Alberto Ponzó, Eduardo Romano, Miguel Ángel Rozzini, Osvaldo Svanascini, Marcelo Villamayor y Alberto Vila Ortiz.

<sup>9</sup>. México, Era, 1963.

totalmente al complejo social desde el hombre en cuanto tal (...) Realismo crítico, en líneas generales, significa en arte (y para el caso en poesía) un modo amplio de decir y cuestionar las rémoras, los esnobismos, los caprichos (...) ya en el orden de las relaciones sociales como en lo que respecta a las del individuo en sí.

En la medida en que la contradicción entre sujeto y estructura no se plantea como problema, el modelo de Barros resultará inicialmente bicéfalo, y deberá inclinarse luego por uno de los términos de la contradicción no resuelta. Es así que en los análisis de poemas que siguen en su artículo, aunque oscilando entre sujeto y totalidad, termina inclinándose por una literatura que sea el espejo de esta última. Por ejemplo: si la preponderancia del "dolor" personal hace que "la expresión en Gelman (...) se vea un tanto restringida (...) por ciertas trabazones y algún último compromiso con el hombre en cuanto ser ideológico", César Fernández Moreno, en cambio, "más suelto y efectivo, se vuelca con todo en función de desmenuzar y esclarecer una realidad" (subrayado nuestro). Es interesante cómo, justamente en el caso de Fernández Moreno, la duplicidad teórica apuntada aparece en el análisis de los textos por el uso de dos procedimientos o paradigmas críticos divergentes, que se alternan según la zona del poema a la que se apliquen: si por un lado Argentino hasta la muerte es producto y reflejo de la sociedad y de su historia, por otro "hay ciertas cosas que jamás podrán imponerse, por responder al problema personal que como tal el creador encierra". De modo que, para estas "ciertas cosas" cerradas a determinaciones objetivas o a variables históricas Barros no duda en usar la prueba biográfica:

...nadie puede dejar de pensar en la alusión personal, partiendo de la base de su prematuro ascenso a la poesía nacional en 1940, con Gallo ciego, libro premiado, y con el agregado

del padre poeta y de los reconocidamente importantes. Con lo cual C.F. Moreno demuestra no dar tregua a nada ni a nadie, ni a sí mismo.

A pesar de seguir usando en el resto de su artículo la fórmula del título, Barros no ingresa al análisis de los poemas sino después de haber asimilado el realismo crítico a lo que Héctor P. Agosti llamó "realismo mágico" en su libro Defensa del realismo, que Barros cita:

...por lo mismo que las cosas no le son dadas de una vez para siempre este nuevo realismo descubre su tono en ese movimiento incesante de penetración en la materia inestable (...) pretende descubrir el mundo posible entre los aparentes rigorismos del mundo real.

En estos términos se define el modelo de lectura del artículo que, sin embargo, parece acentuar sobre todo la función representativa de la propuesta de Agosti, olvidando esa suerte de construcción de mundos posibles que el ensayista parece adjudicarle a la literatura en la cita que el mismo Barros transcribe. De este modo, lo que interesa de la poesía -lo que hace que ingrese a la norma, que a su vez la legitima- es su capacidad de representar de modo directo la "realidad social": realismo crítico es la respuesta "a la época que al poeta le toca vivir". Es así, por ejemplo, que Argentino hasta la muerte se liga directamente a las condiciones sociohistóricas, mediante la siguiente ecuación: así como a la base social del país ("crisol de razas") le corresponde el uso de "varios idiomas" ("babel porteña"), al poema representativo le corresponde conformarse de "heterodoxias compositivas" y de un "desordenado estilo". Barros concluye así que "producto de lo que el país se hizo tras sus gobiernos liberales, es el libro de C. Fernández Moreno". Mientras, ese núcleo resistente propio del género, que parece albergar a un sujeto que se dice

---

y lo hace fuera de correlaciones objetivas verificables, es una suerte de remanente o exceso, "lo demás" que "queda por cuenta de los valores del propio creador".

El artículo de Barros nos interesa, entonces, en la medida en que constituye un intento por dar base teórica y normativa al verosímil comunicante que postulaban las poéticas de los sesenta: poesía es realidad o, en el mejor de los casos, discurso de la realidad. Esta preocupación por aquello que, como un instrumento remisor, la poesía expresa, se confirma por la vaguedad e imprecisión adjetivantes con que Barros roza apenas las cuestiones formales, especialmente cuando ligarlas a esos propósitos representativos hubiera demandado operaciones críticas menos mecanicistas que las utilizadas en el caso de César Fernández Moreno. Así, hay en los poetas que analiza "calidades y originalidad", "desordenado estilo, diría 'en argentino' en el más alto y duro significado", "esguinces y aperturas de lo más porteños".

Para afirmar la base lukácsiana del artículo, Barros integra también, aunque no lo haga de modo riguroso, la noción de tipicidad: "la línea más lúcida del realismo crítico que nos ocupa responde a la urgencia de conocimiento... para alcanzar a definir o por lo menos exponer lo ciertamente 'argentino'"; y aunque aclara que no se trata de "la forma esencial" de Marechal, en su propuesta resuena el prestigio que por esos

---

años viene adquiriendo el debate acerca del **ser nacional**<sup>10</sup>.

A partir de estos fundamentos Barros revisa la obra poética de César Fernández Moreno, como señalamos ya, y las de Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Alfredo Andrés, Ramón Plaza, Francisco Urondo, Luis Luchi, Eduardo Romano y Alberto Szpunberg. Sobre esta lista, algunos datos: Andrés y Romano, editor y colaborador respectivamente de Cuadernos de poesía, publican además sendas notas en la misma entrega de la revista en que aparece este artículo de Barros; Plaza, por su parte, integraba el grupo de El Barrilete junto con quien ahora analiza los méritos de sus poemas. Caso patente, una vez más, de ese "tipo de `consagración horizontal` sobre el cual Sarlo ha llamado la atención para este período: los pares consagran a los pares"<sup>11</sup>.

Nos detendremos brevemente en algunos de los análisis de

---

<sup>10</sup>. No hemos hallado fuentes que permitan establecer una relación institucional directa entre Cuadernos de poesía o Daniel Barros y una doctrina o agrupación política particular. No obstante, parece evidente que la orientación de estos artículos está estrechamente ligada a la creciente preocupación por construir modelos de identidad centrados en lo nacional, que se da en el ámbito de la izquierda. Al respecto, conviene recordar que el 1957 Juan José Hernández Arregui había creado la denominación "Izquierda Nacional" "para identificar una tendencia del Movimiento Nacional Peronista que desde el marxismo nacionalizado pretendía unirse a una lucha política de las masas (...) El interés de esta corriente por compatibilizar marxismo y nacionalismo se derivó en gran medida de la posición política de sus integrantes, quienes valorizaron positivamente la experiencia peronista, al mismo tiempo que condenaban la trayectoria política de la izquierda argentina, especialmente del Partido Comunista, pero aceptado los aportes teóricos del marxismo", según señalan Ana M. Barletta y María D. Béjar en "Nacionalismo, nacionalismos, nacionalistas...¿Un debate historiográfico?", Anuario. Instituto de Estudios Histórico-sociales, 3, 1988, Univ. Nac. del Centro de la Pcia. Bs.As., pp. 358-359. Véase también: J.J. Hernández Arregui, La formación de la conciencia nacional, Buenos Aires, Plus Ultra, 1960.

<sup>11</sup>. Terán, Oscar, op. cit., p. 153.

Barros, comenzando por su lectura de la obra de Juan Gelman. A pesar de tener a la vista toda la primera etapa de la poesía gelmaniana (desde VOC hasta Gotán), Barros elude el conflicto que en Gelman provoca el cruce de normas estéticas contrapuestas. En efecto, los textos de Gelman le proponen un núcleo que Barros define vagamente como "tono sentimental" y que entra más que forzadamente en su realismo crítico: el modelo de análisis se ve obligado aquí a cobrar una dimensión universal y atemporal, que lo dispone para explicarlo todo:

Problemas en último término de carácter universal, cualquiera sea la ideología y ubicación del creador de que se trate, motivo por el cual revisten un papel de siempre, que el poeta en nuestro caso no rehuye y no deja de mencionar. La concepción que usamos sobre el "realismo crítico" no deja de lado estas preocupaciones, en cuanto se dan en el individuo de todos los tiempos y lugares.

En la cita se ve cómo, por una parte, la poesía presentaría ciertas zonas trascendentes a las determinaciones ideológicas, zonas que parecen ser, justamente, las que al menos desde el siglo XVIII han sido caracterizadas de manera recurrente como los rasgos definidores del género (la voz de un sujeto que inscribe su pura experiencia); en correlación con esto, por otra parte, la ideología es la del "creador", "el individuo", esto es, el sistema de creencias, doctrinas, convicciones políticas, etc. que el sujeto escritor declara como propias, y que determinarían sus relaciones con una "ubicación" sin tocar lo que en el poeta "reviste un papel de siempre".

Lo cierto es que ese ablandamiento más que excesivo del modelo, parece la consecuencia de una voluntad por imponer una lectura unificante que ignora programáticamente las mediaciones que la praxis discursiva y el sistema literario interponen entre poesía y realidad. Y no obstante ese precario intento

---

integrador, Barros termina admitiendo que esa suerte de subjetivismo intimista de la poesía de Gelman acaba quitando valor y alcance a su poesía. Asumiendo finalmente el rol de promotor de una preceptiva, Barros se dedica a inspeccionar el acatamiento a una norma que tiene mucho de doctrina, sobre todo porque proviene de un espacio claramente identificado con las políticas culturales del Partido Comunista (y a este respecto, el refuerzo pretendidamente crítico de la teoría de Lukács con la de Agosti no es de ningún modo inocente<sup>12</sup>). Por eso no se permite problematizar la presencia de principios contrapuestos a su preceptiva en el interior mismo de los textos que analiza, y reivindica especialmente los últimos trabajos de Gelman -en ese momento, Gotán- donde el lirismo autorreferencial de poemas como "Tócame la mejilla..." aparece algo sofocado por la motivación política y el optimismo épico. En estos últimos poemas, señalará Barros, Gelman es "más directo y coloquial" ya que innova "desde nuestra propia idiosincracia".

En cuanto a su análisis de la poesía de Leónidas Lamborghini, Barros encubre una reducción similar: lo que importa es aquello del texto que pueda corresponderse más o menos rápidamente con una identidad ideológica, histórica, "argentina"; así, en este caso el texto son sus materiales (el registro coloquial o jergal, el asunto político, histórico) y no su tratamiento o transformación poética. Ignorando la compleja

---

<sup>12</sup>. H. P. Agosti fue durante muchos años una de las figuras sobresalientes entre los intelectuales del Partido Comunista Argentino, y tal vez el más reconocido de entre sus ensayistas culturales. Publicó Defensa del realismo (1945), Echeverría (1951), Nación y cultura (1959), Para una política de la cultura (1969), entre otros títulos.

---

conformación estructural de los poemas de Lamborghini, Barros selecciona segmentos en los que se usa especialmente el lenguaje coloquial "tendiente a romper todo hermetismo", o en los que aparecen alusiones extratextuales fácilmente contextualizables. Así, luego de una cita del poeta, agrega inmediatamente y sin más trámite: "Tal el país". Más adelante define la obra lamborghiniana como "el urgente enjuiciamiento de la ficción creada por los gobiernos antipopulares (sobre todo) que ha tenido nuestro país". La mera consideración del uso de la literatura gauchesca o de giros del habla cotidiana permiten finalmente a Barros afirmar que "lo argentino parece más dado" en Lamborghini que en otros poetas revisados.

"Claves del realismo crítico en la actual poesía argentina" parece deslizarse finalmente hacia una poética de la crítica: "Nada de meras teorías: lo que cabe es saber lo que somos, cómo nos han determinado las circunstancias, los gobiernos, la inflación, la injusticia, el desacierto y todo lo demás". Por consiguiente, la poesía se escribe/se hace, pero también en la crítica se habla de otra cosa: de la realidad, no del discurso.

En la misma revista aparece también un trabajo de Alfredo Andrés. La figura de este periodista, director de la sección literaria del diario Crítica por lo menos hasta 1960, parece relevante entre quienes se ocuparon de escribir acerca de los poetas que nos interesan. En efecto, la antología que Andrés publicara en 1969 y que mereciera, como señalábamos, el desdeñoso menosprecio de La Nación, parece ser la conclusión de un interés que data por lo menos de una década antes, cuando

---

---

aparece en El grillo de papel su artículo "Poesía argentina 1960"<sup>13</sup>. Ese trabajo se proponía como "la rápida panoramización de la plana mayor de la joven poesía argentina", y además de privilegiar la importancia de las obras de Juan Gelman y Leónidas Lamborghini, proponía ya los criterios de lectura que se harían recurrentes en trabajos posteriores: la idea de producción poética **joven**, el grado de "captación" de la poesía respecto del "contorno social" o de "lo real" como criterio de "validez de un poeta", la búsqueda de una identidad poética "de rasgos nacionales" o "validez argentina" a la vez que "enraizada en el hombre", la contribución de la literatura a "la transformación estructural de un conglomerado humano, de un país".

En el trabajo que Andrés publica seis años más tarde en Cuadernos de poesía, titulado "Crónica de la poesía argentina, 1960-1965" (p. 132 y sigs.), el objetivo es revisar la tradición poética previa al período en cuestión, a fin de señalar raíces y paréntescos pero sobre todo cortes, divergencias y rechazos. La etapa previa a la década, por ejemplo, es repasada bajo el subtítulo "Poesía buenos aires y la decadencia".

El artículo de Andrés exhibe menos notoriamente las imprecisiones teóricas que aparecían en el de Barros, además de algo más de prudencia o de distancia en los juicios de valor. Nos interesa especialmente la definición que el crítico ensaya acerca de la "generación del 60" y que reitera y resume las características ya vistas en los conceptos de Barros:

---

<sup>13</sup>. Andrés, A. "Poesía argentina 1960", El grillo de papel, Buenos Aires, año 2, n° 6, octubre-noviembre 1960, p. 18 y sigs..

Se habla del 60 en el sentido de una promoción, más que nada para intentar subrayar un cambio de actitud en cuanto a la forma de encarar la cosa poética, que en resumen no desglosa una manera distinta de enfrentarse a los problemas vitales. Y nuestra clave, la de la gente del "60" (que a partir de 1960 comenzó a dar libros de cierta significación) parece resumirse en una sola palabra: realismo. Y no realismo en consonancia con ciertas teoréticas como por ejemplo la del "realismo socialista". Nada de eso. Realismo en cambio como una postura vital, existencial, que parte de que las cosas "son" en sí mismas, independientemente de la volición del individuo o la idea que el sujeto tenga de esas cosas. Realismo, entonces, como pivote para entender la complejidad, lo polifacético de cada brizna del existir. Y acompañando a esa palabra, otra: "realismo crítico", esta última completando el hecho de que a una voluntad de aprehensión de todo lo que nos rodea (desde el amor hasta el pasado histórico) se adhiere la humana facultad de modificarlo.

Un hombre que salió a la luz con la conocida "generación del 40", César Fernández Moreno, aportó con sus dos últimos libros, Sentimientos y Argentino hasta la muerte, hitos básicos para la poesía del "60". En ellos se dan, en dimensiones ya sintéticas y perimidas o asumiendo el aliento de un extenso canto, barroco y dilatado, tales caracteres: una voluntad de conocimiento del ser argentino -en lo conceptual-, una conciente búsqueda de un lenguaje afín a lo que esa poesía quiere expresar.

A partir del fragmento citado y del material analizado arriba, se puede ya sintetizar un conjunto de rasgos que funcionan a un tiempo como patrones de lectura de estos críticos y, en distinta medida según los casos, como principios normativos de las poéticas de la década. Esos rasgos serían, entonces, los siguientes:

1) Ruptura declarada con las "generaciones", "promociones" y poéticas argentinas precedentes, lo que significa sobre todo: rechazo de todo ocultamiento u oscurecimiento del referente por la forma, y de todo "hermetismo" (asociado, si no identificado, al retoricismo y a la "evasión"). Aquí es significativo el intento de Andrés por evaluar las poéticas anteriores y sancionar desde la crítica la descalificación que de las mismas se hacía desde la proclama.

2) Asimilación de la poesía en la "vida", identificación entre

---

---

poesía y "problemas vitales" o "postura existencial" (subr. nuestro). Se presenta la poesía como una actividad equiparable o indiferenciada respecto de otras prácticas y conductas sociales, especialmente de la política<sup>14</sup>.

3) Carácter representativo y cognoscitivo de la poesía, sintetizado en la categoría programática de "realismo" que adjudica a la literatura una exclusiva o por lo menos dominante función centrífuga, comunicativa, pragmática: "entender", "Aprender", "conocer".

4) Identificación precisa del objeto de esa representación, proveniente a un tiempo de la noción lukácsiana de "tipicidad" y del tópico del "ser nacional": se trata de representar y conocer el "ser argentino", "lo argentino", "el país".

5) Carácter pragmático-instrumental de la poesía, sintetizado en el atributo "crítico" de la fórmula de Lukács. La poesía tiene sentido en tanto medio útil para transformar la realidad. Concomitante con esto es la concepción acerca del lenguaje en general, que parece entenderse como medio puesto al servicio de la expresión adecuada de una referencia unívoca que reduzca la proliferación semántica.

6) Esa transformación de la realidad por la literatura proviene de una "humana facultad" e incluye las preocupaciones del "individuo", las que deben sumarse a las preocupaciones por la totalidad social. En este sentido, es evidente que está operando la exaltación sartreana del sujeto comprometido. Ya apuntábamos el precario intento de sutura de estos dos polos y

---

<sup>14</sup>. En este sentido, se confirma en la poesía lo que Oscar Terán señala como "una convicción creciente pero problemática del período: que la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas" (en Terán, O., op. cit., p. 15).

---

las contradicciones que provocaba en los análisis de Barros. Tal propósito, lejos de ser una ocurrencia incidental o una particularidad teórica de los redactores de Cuadernos de poesía, se inscribe en una tendencia más amplia: la recurrencia al humanismo sartreano para saldar los conflictos que en el materialismo histórico provocaba una supuesta deficiencia o vacío teórico respecto del sujeto individual. El mismo Sartre había alentado esa recurrencia en su Crítica de la razón dialéctica (1960). De hecho, en la práctica intelectual de los años sesenta es una constante la soldadura o por lo menos el pasaje entre humanismo sartreano e historicismo marxista, que además no excluirá, en un momento apenas posterior, una tercera combinación, esta vez con "lo nacional" y el aporte teórico del nacional-populismo gramsciano. En este sentido, lo nacional aparecía como una identificación posible de la totalidad, o por lo menos como un primer nivel de totalización que bien podía emparentarse estrechamente con la exigencia de tipicidad de las doctrinas del realismo socialista, tal como proponían Barros y Andrés para la poesía<sup>15</sup>.

7) Separación o corte entre sujeto y objeto, entre lenguaje y referente, como esferas independientes e inmediatamente distinguibles (el carácter evidente con que se asume este presupuesto pone en duda la rigurosidad de los fundamentos teóricos o epistemológicos que lo sostienen). Este rasgo es significativo sobre todo porque, aplicado a la lírica, la equipara con la estructura de la "enunciación teórica" tal como la define K.

---

<sup>15</sup>. El desarrollo documentado de este tema es abundante en el libro de Oscar Terán ya citado (pp. 21, 53, 70, 98, 106 y 136).

---

Hamburger<sup>16</sup> y, si se quiere, con la enunciación narrativa.

8) Preferencia por la narración y la descripción de hechos y objetos claramente distinguibles del sujeto de la enunciación; valorización negativa de todo subjetivismo, confesionalismo o focalización del enunciado poético en el yo lírico.

9) Preferencia por un registro coloquial o conversacional (cuya existencia o distinguibilidad se da por sentada) y de los géneros culturales marginales o **bajos**, como instrumentos aptos y apropiados ("nuestros") para reflejar lo típico.

4. Un tercer momento de esta que bien podría considerarse una línea de crítica de poesía de la década, se halla en los trabajos de Horacio Salas, también uno de los iniciadores de El Barrilete, y que junto con Andrés parece contarse entre los escritores más interesados en acompañar la producción poética de esos años con un discurso crítico que le confiera algún tipo de legitimidad en el sistema literario argentino.

Dos cuestiones parecen ineludibles en esta fase de la **crítica combativa**. Una es el conjunto de circunstancias, técnicas y gestos escriturarios con que el discurso de Salas se autoriza. En primer lugar, aunque este poeta-crítico publique toda una serie de notas y artículos, todo ese trabajo de propaganda y defensa de los jóvenes poetas se condensa finalmente, como en el caso de Andrés, en el libro. Esto tiende a conferir a su crítica una perennidad y una estabilidad que obviamente las notas en revistas de poesía más o menos marginales, de tiraje más o menos exiguo, no podrían alcanzar. Nos referimos aquí a su La poesía de Buenos Aires (Buenos Aires,

---

<sup>16</sup>. Hamburger, Käte, op. cit., p. 49.

Pleamar, 1968), que incluye un capítulo titulado "El sesenta, una generación volcada a la realidad"; pero especialmente a su segunda antología, Generación poética del sesenta (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975). Al libro, en este último caso, se agrega la distancia temporal como condición de distanciamiento crítico:

Ya han transcurrido casi tres lustros desde aquellos ingenuos, alegres y difíciles comienzos. El lapso parece suficiente para juzgar con alguna aproximación la obra de varios de los poetas que entonces comenzaron a publicar sus trabajos (...) la multitud de libros y autores aparecidos en la década, más allá de la desaparición de una gran mayoría de nombres, hace necesario un ordenamiento, una visión retrospectiva.

(p.37)

Tal circunstancia (la distancia en el tiempo) es significativa porque, a su vez, reduce posibles sospechas de **parcialidad** sobre quien estuvo comprometido desde el comienzo con la poética de la cual ahora se ocupa desde otro lugar (de modo que tal pertenencia resulta, pasado el tiempo, una garantía testimonial y documental, más que un impedimento para la crítica o la distancia). En general el discurso de Salas que antecede a la antología de poemas se enuncia en pretérito, y la "Introducción" se abre con una nostálgica evocación de los orígenes:

En el viejo Café de los Angelitos de Rivadavia y Rincón, que aún mantenía el hálito de prestigio porteño otorgado por el tango de Cátulo Castillo, los viernes a la noche, entre docenas de pocillos nos reuníamos los integrantes de la redacción de la revista El grillo de papel, que un año más tarde transformaría su nombre en El escarabajo de oro. (p. 9)

Otra impronta libresca, además de la circunstancia temporal, es que el texto de Salas se legitima por la completud y sistematicidad del "estudio preliminar" (aunque no lleve ese título), no exento de cierto orden académico o escolar: "Introducción", "El sesenta: una explosión" (donde se resume

---

el contexto de las demás artes: narrativa, cine, plástica, teatro), "El 60 en Latinoamérica", "Precursores e influencias", "Nuevos elementos", "Aclaraciones finales". A esto se agregan la cita bibliográfica erudita, la especificación de los criterios de selección para la antología, la inclusión de diez fragmentos de notas y artículos críticos bajo el título de "Apéndices", y las páginas finales de bibliografía.

La segunda cuestión distintiva de la crítica de Salas es la insistencia en la tesis generacional. Insistencia que responde sin dudas a la necesidad de estos poetas (o de algunos de ellos) de constituir para sí mismos una identidad precisa que la mirada de las instituciones hegemónicas de legitimación y consagración no les devolvía, y la necesidad consecuente de ocupar un espacio histórico en relación con el sistema literario argentino (y en especial, en relación con las poéticas anteriores, generalmente también segmentadas según el criterio generacional -generación del 22, generación del 40, etc.). La preocupación constante de Salas es fundamentar teóricamente la idea de los poetas del sesenta como generación. En tanto se trata de una categoría básicamente biografista, el texto se abre con la presentación de estos escritores como grupo humano, física e históricamente reunidos; se les diseña un contexto, unos "precursores", condicionamientos y determinaciones comunes y concomitantes con su poética. Y se busca finalmente sancionar ese aparato documental con la cita bibliográfica especializada:

Henry Peyre definió el concepto de generación diciendo: "Es la manera de ver en conjunto a los hombres nacidos aproximadamente en la misma fecha y que crecen en la misma atmósfera intelectual". Por su parte el alemán Julius Petersen en su famosísimo trabajo Las generaciones literarias, enumera ocho factores que según su criterio determinarían la existencia de una

generación: "la herencia, la fecha de nacimiento, los elementos educativos, la comunidad personal, la experiencia de la generación y el anquilosamiento de la vieja generación". (...) Aunque al analizar la generación del 60 no aparecen todas las coincidencias propugnadas por Petersen, es indudable que las existentes sirven como común denominador y alcanzan para brindar una suma de elementos concordantes aptos para configurar una generación... (pp. 36-37)

La preocupación de Salas por ocupar un espacio en la cronología de la literatura argentina con "la generación del 60" se refuerza si repasamos los "Apéndices" críticos agregados al final del libro, luego de la selección de poemas. El primero, justamente, es un fragmento de El problema de las generaciones literarias de Arturo Cambours Ocampo (Buenos Aires, 1963), que comienza así:

1960. Esta es una fecha clave dentro del ritmo periodológico de diez años que se viene observando en la literatura argentina, después de 1922 (...) No puede extrañarnos, entonces, la posibilidad de una nueva promoción de 1960. (p. 181)

Y en los apéndices restantes se insiste, ya desde los títulos: "Sobre una nueva promoción poética" por A. Requeni; "La poesía y los poetas del 60" por Alfredo Andrés; "Poesía, política y sociedad en Argentina: los poetas de la generación del 60" por Carlos Moneta; "¿Nueva generación o nueva visión?" por César Fernández Moreno.

Tal vez convenga aclarar aquí que forma parte de nuestra perspectiva la convicción de que las categorías críticas no son inagotables y tienen siempre una productividad limitada. Resulta evidente que ese es el caso del concepto de "generación". Menos atención merece aún la curiosa idea de que la literatura argentina posee una suerte de regularidad biológica que se registra en algo que pueda llamarse "ritmo periodológico". Aun así, y considerando esa hipótesis para la década que nos ocupa, en algunos casos como los de Juan Gelman, Alejandra

Pizarnik o Leónidas Lamborghini, habría que hablar más bien - pongamos por caso- de generación del 55, o del 56; y separarlos, por ejemplo, de Roberto Santoro, que publica su primer libro en 1962, año en que Gelman edita ya su cuarta obra. De hecho, Salas se ve obligado a preceder su antología de dos notas aclaratorias:

En la selección que sigue se incluyen poemas de algunos autores que si bien estrictamente no pertenecen -por la fecha de sus primeros libros- a la generación del 60, no pueden faltar en un trabajo de este tipo, ya que han participado activamente en los grupos y revistas de la promoción, o han sido los adelantados a mediados de los años cincuenta del cambio que habría de darse un lustro más tarde. Ellos son: Juan Gelman, Héctor Yánover, Leónidas Lamborghini y Martín Campos. (p. 38)

.....  
(Sólo se han tenido en cuenta aquellos autores que publicaron su primer libro antes de 1966). (p. 39)

La categoría generacional, entonces, se vuelve harto problemática. Por una parte, está a punto de impedir el ingreso de poetas que la mayoría de los críticos interesados en esta "promoción" consideran fundamentales para definirla, como sucede con Gelman y con Lamborghini, para no hablar del unánime señalamiento de César Fernández Moreno como el iniciador casi indiscutible de esta poética. Por otra parte, las condiciones para establecer y delimitar la generación impedirían incluir en un enfoque crítico a un grupo de poetas que publican sus principales obras y alcanzan cierta notoriedad en los sesenta, como es el caso de Alejandra Pizarnik y Roberto Juárez, a quienes además se los ha ligado de manera reiterada

---

con rasgos de las generaciones del 40 y del 50<sup>17</sup>, lo que virtualmente funcionaría como una prueba contra el "anquilosamiento de la vieja generación".

Estas observaciones pretenden, antes que descalificar un poco anacrónicamente los instrumentos de análisis de Horacio Salas, hacer notar cómo su trabajo se inscribe también en una suerte de militancia que procura legitimar la revisión, definición y puesta en su sitio de una poética que procuraba - también mediante la voz de Salas- ocupar el lugar dominante en el espacio más complejo de la poesía argentina de esos años.

5. Una de las estrategias de lectura más interesantes que se han propuesto para leer la poesía de los años sesenta puede hallarse en "Los poetas comunicantes", un artículo del uruguayo Mario Benedetti publicado en 1972, en el primer número de la revista Latinoamericana<sup>18</sup>. En síntesis, la tesis del trabajo propone que "los poetas comunicantes" de Latinoamérica (entre los que se cuenta Juan Gelman por la Argentina), lejos

---

<sup>17</sup>. Parece por lo menos imprudente ignorar a este grupo, al que habría que agregar el nombre de Antonio Porchia como una especie de referente o mentor, más aún teniendo en cuenta que tomó forma en Poesía=Poesía, una revista dirigida por Juárez en la cual Pizarnik colaboraba con asiduidad, y que publicó veinte números entre diciembre de 1958 y abril de 1965.

<sup>18</sup>. Benedetti, Mario. "Los poetas comunicantes", Latinoamericana, Buenos Aires, año I, n° 1, diciembre de 1972, p. 89 y sigs.. La revista, publicada por Ediciones Corregidor de Buenos Aires, estaba dirigida por Alberto Vanasco y Juan Carlos Martini Real, y entre los integrantes de la redacción se contaban novelistas y críticos de diversos países sudamericanos, como Augusto Roa Bastos y Manuel Scorza. El primer número dedica treinta páginas al fenómeno del "boom" y la "nueva novela latinoamericana", con una serie de artículos cuyo eje común es la preocupación por las relaciones entre narrativa y política.

---

---

de plantear una ruptura con la tradición, funcionan también como "vasos comunicantes" respecto de sus antecesores más prestigiosos, para quienes la comunicación era también la función primordial del poema.

Benedetti comienza su ensayo con una comparación contrastiva entre la evolución de la narrativa y la de la poesía latinoamericanas. En la historia de la primera, el escritor uruguayo comprueba un corte profundo entre los narradores del llamado "boom" y los regional-pintoresquistas previos. Hay allí un "sobresalto", un "salto cualitativo" y "una ruptura". Esos dos momentos o sistemas separados tajantemente estarían representados respectivamente por algunas firmas:

1°) Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, Diego Rivera, Eduardo Mallea y Ciro Alegría.

2°) Juan Rulfo, Julio Cortázar, J. Guimaraes Rosa, Juan C. Onetti, Arguedas, G. García Márquez, Mario Vargas Losa y Alejo Carpentier.

"En poesía, en cambio, no existe una grieta, sino más bien una sobria continuidad". Línea continua que estaría representada por los siguientes nombres, que se suceden sin fracturas fundamentales: Rubén Darío y José Martí en un primer momento; César Vallejo, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Nicolás Guillén y Oliverio Girondo en una segunda etapa; y Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Octavio Paz, Eliseo Diego, Juan Gelman y Fernández Retamar en el momento en que Benedetti escribe.

Resulta difícil no percibir allí poéticas en mucho muy divergentes, sin siquiera necesidad de salir de la lista de nombres propuesta (pensemos, por ejemplo, en la dificultad de homologar al Girondo de En la masmédula con el Neruda de las

Odas elementales, o a Ernesto Cardenal con Octavio Paz). Las explicaciones que Benedetti agrega a esa panorámica parecen también bastante débiles:

Los nuevos poetas experimentan, vanguardizan, tienen osadía; pero eso también puede decirse de sus mayores. En todo caso, lo que cambió fue el lenguaje (cada vez más despojado) y la clave comunicativa (cada vez más abierta). Pero no hubo grandes conmutaciones en el afán experimental, ni, mucho menos, en la persistente intención de llegar hasta el hueso. (p. 95)

Resulta por lo menos problemático aceptar que tales cambios en el lenguaje, nada menos, y en "la clave comunicativa" sean meras variaciones de grado o intensidad.

La operación que despliega Benedetti, pues, consiste en una suerte de proyección de su propia poética sobre la historia de la poesía latinoamericana: la "poesía comunicante" explica de manera retroactiva la evolución del género en el continente, y disuelve las rupturas entre experimentalismos esteticistas y compromisos sociales, porque la poesía es siempre y en última instancia instrumento de comunicación. En este sentido su gesto interesa por su contraste con los que desplegaban los poetas-críticos revisados arriba, que necesitaban subrayar la diferencia y destacar la ruptura "generacional". Por el contrario, Benedetti legitima su propia preceptiva enraizándola en una tradición indiscutible que la avala sobradamente:

Poetas comunicantes significa, en su acepción más ovbia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en comunicar, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad. Pero quiere decir algo más. Poetas comunicantes son también vasos comunicantes. O sea el instrumento (o por lo menos, uno de los instrumentos, sin duda el menos publicitado) por el cual se comunican entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones. Por algo hay un poeta (¡y qué poeta!) en la entraña misma de la revolución latinoamericana: Martí ofició de formidable vaso comunicante entre cultura y revolución. (p. 96)

La apelación a Martí como antecedente fundamental devela,

---

en todo caso, una herencia discontinua, salteada, que en la tesis generacional se explicaría como distanciamiento y ruptura con los antecesores inmediatos y rescate de tradiciones menos próximas.

Sería fácil pretender desmontar la argumentación de Benedetti mediante la composición de una lista de nombres contrapuesta a la suya (Lugones, Borges, Olga Orozco, Alberto Girri y Alejandra Pizarnik, por ejemplo, podrían integrarla representando a la Argentina), pero lo que nos interesa aquí es otra cosa: la estratagema paradójica del uruguayo, que borra eventuales conflictos entre normas estéticas contrapuestas mediante la atribución universalizante de esa comunicatividad revolucionaria a toda la lírica continental, casi al género mismo. Una lectura que ahora no podemos sino enmarcar, históricamente, en una trama de polémicas entre poéticas beligerantes.

#### 4. COLERA BUEY: REGRESION AUTORREFERENCIAL Y LABORATORIO DE LA ESCRITURA

1. Uno de los propósitos de esta investigación es la lectura de dos obras poéticas a primera vista muy distintas, en función de un eje problemático común: la transformación de la poesía a instancias de los contextos ideológicos, y las probables líneas comunes en las que se reconfirma una ideología poética que se propone como ruptura. En esa búsqueda, las obras de los poetas estudiados ofrecen algunos momentos que merecen una atención específica por parte del crítico, o que, en todo caso, se aproximan a la crítica. Pues tales momentos, en mayor medida que otros, presentan zonas legibles como escritura sobre la escritura. Cólera buey de Juan Gelman constituye una de esas instancias.

Como ya señalamos, Gelman inicia su proyecto poético como una oscilación conflictiva entre las dos redes o poéticas que describíamos, que desde VOC hasta Gotán no deja de aparecer, sin resolverse del todo. La misma confrontación entre estéticas divergentes que analizábamos en el primer libro de Gelman, podría hacerse en Gotán, uno de los poemarios tal vez más célebres y de mayor circulación durante la etapa que va hasta

el exilio del poeta en 1975<sup>1</sup>. Para verificar la permanencia de esta tensión, transcribimos aquí dos textos de ese libro que repiten la presencia de esas dos redes en conflicto:

#### UNA MUJER Y UN HOMBRE

Una mujer y un hombre llevados por la vida,  
 una mujer y un hombre cara a cara  
 habitan en la noche, desbordan por sus manos,  
 se oyen subir libres en la sombra,  
 sus cabezas descansan en una bella infancia  
 que ellos crearon juntos, plena de sol, de luz,  
 una mujer y un hombre atados por sus labios  
 llenan la noche lenta con toda su memoria,  
 una mujer y un hombre más bellos en el otro  
 ocupan su lugar en la tierra.

(p. 29)

#### MARIA LA SIRVIENTA

Se llamaba María todo el tiempo de sus 17 años,  
 era capaz de tener alma y sonreír con pajaritos,  
 pero lo importante fue que en la valija le encontraron  
 un niño muerto de tres días envuelto en diarios de la casa.

Qué manera era esa de pecar de pecar,  
 decían las señoras acostumbradas a la discreción  
 y en señal de horror levantaban las cejas  
 con un breve vuelo no desprovisto de encanto.

Los señores meditaron rápidamente sobre los peligros  
 de la prostitución o de la falta de prostitución,  
 rememoraban sus hazañas con chiruzas diversas  
 y decían severos: desde luego querida.

En la comisaría fueron decentes con ella,  
 sólo la manosearon de sargento para arriba,  
 pero María se ocupaba de llorar,  
 los pajaritos se le despintaron bajo la lluvia de lágrimas.

Había mucha gente desagradada con María  
 por su manera de empaquetar los resultados del amor  
 y opinaban que la cárcel le devolvería la decencia  
 o por lo menos francamente la haría menos bruta.

Aquella noche las señoras y señores se perfumaban con ardor  
 por el niño que decía la verdad,

<sup>1</sup>. Entre algunos "títulos trascendentes" de la poesía del sesenta, José Luis Mangieri incluye "el mítico Gotán, de Juan Gelman" (en contratapa de Chihade, R. -comp.-El '60. Poesía blindada, Buenos Aires, Gentesur, 1990).

---

por el niño que era puro,  
 por el que era tierno,  
 por el bueno,  
 en fin,  
 por todos los niños muertos que cargaban en las valijas del  
     alma  
 y empezaron a heder súbitamente  
 mientras la gran ciudad cerraba sus ventanas. (pp. 15-16)

Tratándose de Gotán, la polarización trazada aquí resulta todavía más esquemática que en VOC y merece ser relativizada de manera más enfática. Sin duda hay en este libro marcas de síntesis y cruce más complejas que en los primeros textos de Gelman. No obstante, resulta visible el predominio de la segunda red de convenciones que señalábamos inicialmente. Se reduce la cantidad de poemas del primer núcleo y abundan en cambio los de estructura narrativa y contextualización histórico-política: de los veintitrés poemas que forman el volumen, por lo menos seis podrían ser descriptos como **puras** narraciones, y diecisiete exhiben una motivación política evidente, cuando no incluyen datos históricos precisos. Considerando a Gotán como el último tramo de un transcurso de escritura, no es casual que la tercera y última de las secciones en que se divide el libro se titule "CUBA SÍ" (Gotán se edita en 1962, tres años después del triunfo de la revolución encabezada por Fidel Castro). Los poemas incluidos en esta sección llevan por títulos: "Cuba sí", "Fidel", "Camilo Cienfuegos", "Habana Revisited", "Carta a Roberto Fernández Retamar, Habana", y "Habana-Baires". En líneas generales, pues, Gelman parece ir privilegiando, a medida que se desarrolla su poesía, cierta tendencia hacia la segunda red, que contradice los principios de la lírica en estado puro e impone sobre la lectura la restricción no sólo de proliferaciones semánticas excesivas, sino también -lo que parece decisivo- de las posibilidades de

---

desarrollo ulterior de su proyecto de escritura. En este punto, nuestra lectura de los textos no puede separarse de ciertas presiones contextuales y expectativas de lectura que resultarían decisivas para las significaciones que en los años sesenta podían atribuirse a esa resolución de la poética gelmaniana que parece imponerse en Gotán. Juan Carlos Martini Real lo menciona como "el libro que marcó a gran altura el **agotamiento de una tendencia poética** y el punto preciso en el camino individual del poeta" (subrayado nuestro)<sup>2</sup>; en el mismo sentido, Juan Sasturain<sup>3</sup> escribía acerca de "el peligro de fundar una nueva retórica", fórmula en la que no es difícil leer el fantasma de una nueva política estatal para la literatura, al estilo del "realismo socialista" soviético, esta vez salida desde la revolución latinoamericana. Prevención alimentada además por la generalización del reclamo por el "compromiso" y la **epicidad** que el predominio de la narrativa parecía imponer a la literatura en su totalidad. No sería imprudente sospechar ese riesgo en Gotán, y entreverlo en poemas como "El facto y los poetas", "Condecoraciones", "31 de marzo", "Diez", pero especialmente en la última sección del libro que mencionábamos. Ese peligro no es otro que la disolución de la subjetividad poética en el relato de la historia y en la retórica de la oratoria política, y por lo tanto el de la desaparición de la lírica como forma, como actitud y trabajo respecto del lenguaje, el de su reemplazo por la **gesta** en verso, por la

---

<sup>2</sup>. Martini Real, Juan Carlos. Los mejores poemas de la poesía argentina, Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 339.

<sup>3</sup>. Sasturain, Juan. "Juan Gelman: el peligroso oficio de poeta" en Los libros, I, 9, Buenos Aires, julio 1970, pp. 8 y 9.

celebración épica de las hazañas del héroe revolucionario. Esto aparece visible, por ejemplo, en un poema como "Fidel":

FIDEL

dirán exatam<sup>e</sup>ente de fidel  
 gran conductor el que incendió la historia etcétera  
 pero el pueblo lo llama caballo y es cierto  
 fidel montó sobre fidel un día  
 se lanzó de cabeza contra el dolor contra la muerte  
 pero más todavía contra el polvo del alma  
 la Historia hablará de sus hechos gloriosos  
 prefiero recordarlo en el rincón del día  
 en que miró su tierra y dijo soy la tierra  
 en que miró su pueblo y dijo soy el pueblo  
 y abolió sus dolores sus sombras sus olvidos  
 y solo contra el mundo levantó en una estaca  
 su propio corazón el único que tuvo  
 lo desplegó en el aire como una gran bandera  
 como un fuego encendido contra la noche oscura  
 como un golpe de amor en la cara del miedo  
 como un hombre que entra temblando en el amor  
 alzó su corazón lo agitaba en el aire  
 lo daba de comer de beber de encender  
 fidel es un país  
 yo lo vi con oleajes de rostros en su rostro  
 la Historia arreglará sus cuentas allá ella  
 pero lo vi cuando subía gente por sus hubiéramos  
 buenas noches Historia agranda tus portones  
 entramos con fidel con el caballo (p. 34)

Sin duda que las minúsculas, la ausencia de puntuación, las anáforas y el asíndeton buscan la permanencia de ciertos rasgos de liricidad. Pero una lectura que atienda a la obra total de Gelman no puede ignorar, especialmente, el desplazamiento operado sobre la metáfora "caballo", desde la subjetividad individual de la voz enunciante (cft. "Tócame la mejilla...", ya citado) hacia la caracterización del héroe épico, mediante la transcripción en el poema del apodo que efectivamente recibía Fidel Castro por parte de sus seguidores y simpatizantes en Cuba. Por otra parte, en el poema hay un doble juego: se repiten reparos contra el discurso grandilocuente de la "Historia" (con mayúscula inicial), para ofrecer el poema como una textualidad sustancialmente diferente, a fin

---

de legitimizar una celebración del Sujeto unipersonal de la historia que bien podría leerse casi como mitificación (es decir, también, como mistificación).

Ese efecto de disolución en la **objetividad** de lo social que vemos en "Fidel" es muy claro también, por ejemplo, en "HABANA REVISITED".

Ahora bien, en relación con ese riesgo de cristalización ideológica de la forma del poema por la **transparencia** de la representación épica, Cólera buey, es un momento cualitativamente diferente. El volumen está encabezado por una primera página en la que se lee esta advertencia:

Este volumen reúne un poema al comandante Guevara y los restos de nueve libros inéditos escritos en un momento muy particular de mi vida. J.G. (p. 5)

La distinción y el orden en que se disponen los dos núcleos del objeto directo de la frase no son casuales: se pone en primer término el anteúltimo texto incluido en el libro (Pensamientos, escrito en ocasión de la muerte de Ernesto "Che" Guevara, sobre el que volveremos más adelante), y en segundo lugar unos poemas a los que se les asigna cierta zona de excepcionalidad, por así decirlo. En 1972, durante una entrevista con Mario Benedetti para el semanario Marcha de Montevideo, Gelman dirá de Cólera buey: "mi poesía se estaba volviendo muy íntima", y a continuación intenta esbozar algunas razones biográficas, que también suenan inevitablemente como excusas e intento de autodistanciamiento:

...estas no son cosas excesivamente concientes, pero en lo que yo sé, desde el punto de vista conciente, pasaba esto: en ese momento me había ido del Partido Comunista, absolutamente convencido de su derechismo; la situación política del país seguía aparentemente sin salida, (...) Esto me llevó a una **poesía intimista**; sumado a problemas personales, pero estos

---

problemas siempre existen<sup>4</sup>

El dato autobiográfico que recuerda Gelman resulta aquí de sumo interés, en la medida en que ese alejamiento del Partido Comunista coincide relativamente con el momento de transformaciones más notables de su poética (Gelman sitúa su alejamiento definitivo del PC en 1964, y la primera edición de Cólera buey es de 1965). Desde allí, no parece aventurado suponer un desprendimiento consiguiente de su relación con las poéticas del realismo, cuyas versiones más doctrinarias y menos flexibles constituían la médula de la estética oficial de la izquierda histórica en la Argentina<sup>5</sup>. Pero más allá de este tipo de explicaciones, o mejor, más acá de su posible verificabilidad biográfica, aquí preferimos comenzar postulando que lo que el escritor caracteriza como giro intimista admite una explicación legible en su poesía, en términos de ideologías literarias: el trabajo de la literatura entendido, más que como efecto simétrico de la conducta política del sujeto escritor, como zona de productividad ideológica. Ese "vuelco", entonces, es también (o para nuestro interés de lectura) la consecuencia del proceso textual que lo precede y que, por consiguiente, lo explica tanto como otros factores extratextuales; y, a su vez, el momento que posibilita el desarrollo posterior de la poesía de Gelman. Es probable que se tratara, además, de un proceso de mayor alcance, compartido por otros

---

<sup>4</sup>. Citado en Boccanera, J. Gelman (Cuadernos de Crisis n° 33), Montevideo, Ideas-artes-letras en la crisis, 1988, p. 51.

<sup>5</sup>. Al respecto, no es casual que entre los pocos poemas que Gelman eliminó de El juego en que andamos para la recopilación de sus cuatro primeros libros que Calden editó en 1970, estuviera el que se titulaba "Moscú" (p. 10), en el cual se podía leer, por ejemplo: "Vestida estás de amor Unión Soviética".

---

escritores. Al respecto, en el mismo sentido en que pensamos este momento de autorrevisión en la obra de Gelman puede leerse una declaración de Francisco Urondo: "Después de Dos poemas [1958] vino una crisis -recuerda-. Tuve miedo de hacer una escritura poco ceñida, caer en la facilidad de la poesía conversacional". Marcelo Pichón Rivière, quien recoge la declaración citada, agrega inmediatamente: "Entonces surgieron los poemas de Breves y Lugares, escritos con la mayor economía verbal, ceñidos por una inquietud exclusiva por la expresión, por una necesidad de cantar con estrictez"<sup>6</sup>. Y en efecto, si se recorre la obra de Urondo, entre una preponderancia casi absoluta de poemas en prosa en gran medida narrativos y coloquiales, llama la atención una suerte de hiato intermedio formado por Lugares y Breves, donde los poemas se adelgazan notablemente, los versos se abrevian y crece el grado de **aislamiento** -y por tanto de descontextualización- de la palabra<sup>7</sup>. Como veremos más adelante, también en la escritura de Leónidas Lamborghini es posible encontrar un momento de autorrevisión como éstos al promediar el desarrollo de su obra.

Cólera b contiene los poemarios que siguen (la fecha de composición está expresamente consignada junto a cada título, como para establecer aún más la distancia), en este orden: EL AMANTE MUNDIAL (1962); COLERA BUEY (1963); PARTES (1963); ROSTROS (1963); OTROS MAYOS (1963); PERROS CELEBRES VIENTOS

---

<sup>6</sup>. En M.P.R., "Francisco Urondo: la poesía, una especie de fatalidad", Panorama, Buenos Aires, IX, 218, 29 de junio al 5 de julio de 1971, p. 38.

<sup>7</sup>. Urondo, Francisco, Poemas, La Habana, Casa de las Américas, 1984.

---

(1963); SEFINI (1964-1965); TRADUCCIONES I. LOS POEMAS DE JOHN WENDELL (1965-1968); PENSAMIENTOS (Octubre 1967); TRADUCCIONES II. LOS POEMAS DE YAMANOCUCHI ANDO (1968).

Aunque se trate de una inversión motivada probablemente por ciertos pruritos ideologizantes (y tal vez por cierto imaginario de un público lector particularmente politizado), la distinción que propone Gelman en la advertencia inicial ya citada no hace sino reconocer y separar en el interior del volumen dos ciclos sucesivos: uno, el que va hasta SEFINI (título que demarca la frontera, ya que era el último que se incluía en la primera edición del volumen, de 1965); otro, el que inicia el "ciclo de las traducciones", y que no por casualidad exhibe como incrustación entre la "I" y la "II" el poema que llora la muerte de Ernesto Guevara. Al ciclo mencionado dedicamos los capítulos siguientes de este trabajo. Cuando nos refiramos de aquí en adelante a Cólera buey hablaremos, pues, y excepto aclaraciones en contrario, de los siete primeros libros del volumen.

No hay duda de que en estos textos no desaparecen ni la motivación política, ni la estructuración a veces narrativa, ni la tensión entre las dos redes o poéticas que trazábamos al principio. Sin embargo es evidente que el sujeto lírico y el modelo del género más ligado a la primera red vuelven a ganar terreno de manera considerable, sobre todo en relación con Gotán. Si se quiere, Cólera buey es a primera vista una **regresión** respecto de la tendencia que parecía tomar la poesía gelmaniana en "Cuba sí".

2. EL AMANTE MUNDIAL contiene once poemas, de los cuales siete

son de inconfundible temática amorosa. Siete llevan marcas de un sujeto identificable fácilmente con la figura del poeta, esto es con el sujeto **propio** del género. Y por lo menos dos poemas se concentran en la problemática de la poesía, el "oficio" y la relación conflictiva entre "vida" y "poesía".

Pero lo más interesante del EL AMANTE MUNDIAL es que varios de sus poemas trabajan a la manera en que Stierle propone que lo hace la lírica en general. Si la lírica consiste siempre en un trabajo de negación o transgresión de esquemas discursivos básicos (narración, descripción, argumentación), en estos textos de Gelman puede leerse una suerte de exhibición de ese desplazamiento hacia el antidiscurso, operado en particular sobre/contra el discurso narrativo, según el principio básico que describe Stierle:

La transgression lyrique du shéma narratif peut être décrite, dans la terminologie de la théorie du récit, comme prédominance du discours sur l'histoire. Tandis que le discours narratif se définit par la prédominance de l'histoire sur le discours, le renversement de cette relation signifie la possibilité d'une transgression lyrique.<sup>8</sup>

"Ofelia", el primer poema de EL AMANTE MUNDIAL, se sostiene en un esquema básicamente narrativo -una relación de sucesos predicados en pretérito imperfecto- rodeado e interferido por operaciones líricas, esto es, por la confusión del enunciador narrativo con el yo-lírico que hace del poema la enunciación de su campo de experiencia (es decir, por el predominio de la enunciación misma, del discurso sobre la historia en términos de la teoría del relato) mediante una fuerte metaforización que multiplica contextos semánticos:

1      esta ofelia no es *la prisionera de su propia voluntad*

<sup>8</sup>. Stierle, K., op. cit., p. 431.



"su cuerpo...pasa por buenos aires", donde el presente debe leerse, atendiendo al contexto, con sentido histórico, narrativo; 3) la anticipación del eje toponímico Italia-Florenxia/-Buenos Aires, clave esta vez para la lirización del texto, que se operará -en un nivel- mediante una asimilación-interpretación de la experiencia por parte del sujeto de la enunciación (volvemos sobre estos puntos más abajo).

Lo que va del verso 11 al 26 ("una tarde... o era un temblor como un presagio"), parece la zona más narrativa del poema. Predomina aquí el pretérito imperfecto ("iba", "era", "empezaban", "eras", "andabas", "lloraba"), pero además esta fase se abre con una información propiamente narrativa: la ubicación espacio-temporal precisa de los sucesos ("una tarde del verano de 1957" "por Florenxia"). Ahora bien: es en esta fase del texto donde el polo del sujeto comienza a apropiarse paulatinamente de los hechos narrados y a asimilarlos como experiencia subjetiva, intercalando en la relación señales interpretativas de tales hechos:

...rodeado de tus pechos sin saberlo  
 .....  
 era igual la delicia **la turbación** el miedo  
 .....  
 (...) con un olor desconocido  
 algo como tus pechos después de haber amado  
 .....  
 una adivinación...  
 .....  
 con saudade de mí seguramente  
 .....  
 o era un **temblor** como un presagio

Subrayamos "turbación" y "temblor" porque repiten el "temblor de caballadas a medianoche" del verso 8, donde se anticipaba lo que en esta segunda fase aparece como un trabajo del sujeto de la enunciación en contra de la lógica de la sucesión

temporal y de las leyes de causalidad, es decir, del orden de los sucesos del relato. Pues lo que propone la voz poética en esta segunda fase es que el "paso" posterior del cuerpo de Ofelia por "buenos aires" y el encuentro erótico sugerido se convierten en la causa -o, por lo menos, en la paradójal figura de una causa posterior a sus efectos- de los temblores, adivinaciones, saudades y ansias experimentados por uno y otro en aquella tarde del verano de 1957 en Florencia. Las coordenadas espacio temporales (Florencia/Buenos Aires, 1957/momento de la enunciación) son reordenadas así en el campo de experiencia de un sujeto que oscila entre el narrador y el yo lírico, pasando por un espacio algo inestable pero intermedio de relator en primera persona. Por otra parte, es necesario notar que las comparaciones de esta segunda fase que se abren con el nexos "como" se deslizan más hacia la metonimia que hacia el mecanismo metafórico; la última, "o era un temblor como un presagio" es casi una metonimia por contigüidad temporal (para que lo fuera acabadamente debería hacerse explícito el término de "presagio"; por ejemplo, presagio del posterior encuentro de los cuerpos en buenos aires). Aquí es interesante observar que hay una nueva oscilación, esta vez de retorno hacia la sucesión temporo-causal ordenada, en la sospecha de que el "temblor" es anticipatorio pero previo al encuentro.

De este modo, entre el verso 26 y los que le siguen el suceso principal o nodal de la narración -el encuentro amoroso entre los cuerpos- aparece menos como objeto de la historia que como enunciación, fundido con la esfera estrictamente subjetiva, entre la sospecha del temblor como un presagio (v. 26) y la gratitud hacia los órganos de los sentidos del propio

---

cuerpo (vv.27 a 29). Esa gratitud se enuncia en un presente prospectivo donde el sujeto -en subjuntivo- se mira en su propio cuerpo como objeto de su enunciación ("gracias te sean dadas"). Y no obstante, en ese mismo retorno a la enunciación lírica hay también una salida de la autorreferencia y cierto regreso al relato, por una parte mediante una anáfora hacia los dos primeros versos por la recurrencia del tópico de lo corporal; por otra parte mediante la reaparición del cuerpo de la **protagonista** del relato ("los ruidos / de la ofelia") como objeto de los sentidos corporales del que enuncia.

En los dos últimos versos el texto propone la reaparición de las marcas de la narración, mediante el deíctico temporal que abre el verso 31 y la reintroducción del pretérito imperfecto, aunque el efecto queda algo atenuado en el nivel semántico por las connotaciones enigmáticas que generan "tiros" y "otra desgracia".

Hay por lo menos dos observaciones conclusivas que hacen productiva la lectura precedente. La primera, que el análisis del texto traza una confluencia entre los principales cánones de la primera red -el modelo **puro** del género- y la propuesta teórica de Stierle al mostrar cómo el esquema discursivo de base -la narración- es transgredido mediante procedimientos identificados históricamente como líricos. La segunda observación, que es justamente Gelman -el más reconocido representante de la **poesía narrativizada**- quien, en una especie de inversión regresiva, trabaja lo lírico -compone el antiduscursos- sobre estructuras narrativas.

En "AIDE-MEMOIRE", el poema siguiente, la interferencia lírica se registra luego de una apertura de tipo explicativo



---

casual que lo haga oponiendo al estereotipo político previo el tópico amoroso (vv. 4, 5 y 6). Pues una vez trazada esa disyuntiva, el texto recupera la **claridad** en el verso 7, que se abre con un conector lógico ("o sea") que repone la gramaticalidad y recupera un tono fuertemente explicativo. Y es recién allí cuando el texto carga de un sentido recuperable las circunstancias locativas de los tres primeros versos: el espacio de lo político no es una zona unívoca y excluyente, sino uno de los sitios en que espera la poesía, tanto como la "entrega" de una mujer "en su deseo", o "un presagio de la lluvia en medio del amor", los oros del otoño "moviéndose en un patio", "la vida", "la muerte". En esta perspectiva, la función de los dos últimos versos resulta potenciada por el contexto previo. El verso 17, "un pájaro parado en la mitad de un toro" puede leerse como una aposición resumidora que, mediante una metáfora pura, asimila toda la **explicación** previa en un enunciado estrictamente poético cuyo sujeto ("un pájaro") puede ser homologado al sujeto de la enunciación lírica. Pero la complejidad de la poética gelmaniana no se cierra allí, como en una opción excluyente, ya que el último verso, "me hacen vivir con humildad", repone el tono explicativo mediante un sintagma casi coloquial.

Como veremos inmediatamente, estas oscilaciones entre principios de estructuración discursiva antagónicos o, si se quiere, esta convivencia de normas y procedimientos contrapuestos que hemos leído en los primeros poemas de Cólera buey, anticipa el rasgo sobresaliente del libro en su totalidad. Tanto que se podría adelantar a partir de ello una consideración más general: ese rasgo puede incluirse desde ya entre las

marcas distintivas de lo que -como efecto de una lectura completa de la obra- pudiéramos definir como la escritura de Gelman. Si esto es así, además, confirmaría tanto la pertinencia de las hipótesis generales que proponíamos al iniciar esta investigación (Cap. I) como la elección de la poesía gelmaniana a fin de explorarlas (elección hecha inicialmente a partir de datos extratextuales, tales como la generalizada opinión de lectores y críticos acerca de la **representatividad** de Gelman respecto de la "generación del 60").

3. COLERA BUEY, el segundo poemario incluido en el volumen y que le da título, consta de diez piezas. En ellas también resultan privilegiados el amor y la poesía como objetos de referencia del texto, y la presencia insistente del sujeto-poeta:

dentro de tres poemas me iré (p. 26)

.....  
a mí me toca gelmanear (p. 27)

.....  
a ver juan  
a ver gelman  
a ver los papelitos  
a contar hasta cien  
los pajaritos cantan (p. 28)

La cuestión de la regresión o del corte respecto de sus libros inmediatamente anteriores está casi espectacularizada en la posición que aquí alcanza el sujeto de la enunciación. En este sentido, el primer poema de COLERA BUEY es revelador:

"GOTAN"

yo no escribí este libro en todo caso  
me golpeaban me sufrían  
me sacaban palabras  
yo no escribí este libro entiéndanlo

así estará mejor o muy peor  
visto nomás que la poesía  
**gira en sus propios brazos nada**

teniendo al fin que ver con ella

a ver testículos los míos vuelen  
pero a ver si se dejan de doler  
hay que dejarme solo furia  
bajo mis capas de tabaco

hay que dormirme el corazón  
el dulce no da más  
bestias de amor que me lo comen  
yo nunca escribí libros

(p. 25; subrayado nuestro)

Cuando el escritor, ocho años después de la composición de este poema, advierte que se trata de un texto escrito "en un momento muy particular de mi vida", está agregando a su trayecto poético un paréntesis que intenta, de algún modo, borrar o relativizar el conflicto que estos poemas introducen en el desarrollo de su obra; la fuerte revisión, mediante la autonegación, que implican respecto de sus cuatro primeros libros y especialmente de las pretensiones épicas de Gotán. En este sentido, resulta pertinente recordar algunas lecturas de la época que coinciden -cada una en sus propios términos- con la demarcación en distintas fases que proponemos aquí para pensar la obra de Gelman como trayecto y proceso de transformaciones de una poética. La primera es la reseña de Cólera buey que Marcelo Pichón Rivière escribió para Panorama en diciembre de 1971:

Los viajes de Juan Gelman (41) por los territorios de la poesía encierran **dos claros itinerarios**. El primero está comprendido en Violín y otras cuestiones (1956), El juego en que andamos (1958), Velorio del solo (1961) y Gotán (1962). (...) ...en esa primera época el instante aparece como lo cotidiano y esa cotidianidad se dice en un estilo cálido pero distante, deliberadamente sencillez y coloquial. **No hay tensión -contradicción- entre realidad y expresión**. (...) El segundo itinerario de Gelman rescata justamente esa paradoja(...). Entonces esa dificultad llega a ser parte del poema: Gelman abandona la sencillez cálida y la canjea por un desesperado, saturado barroquismo, que tiene una culminación en Traducciones III. Los poemas de Sidney West (1969) y el Fábulas (1971).

Entre ambas puntas de esta parábola existían una cantidad de libros inéditos (...). Parte de ese material inconmensura-

ble de encuentra en Cólera buey<sup>10</sup>.

La segunda mirada crítica de la época que coincide en el señalamiento de esas transformaciones es la de Juan Sasturain, quien comienza llamando la atención sobre aquella primera etapa que se **cerraba** en Gotán. No es menos significativo que la observación se haga al comentar la publicación de Traducciones III. Los poemas de Sidney West:

Gotán (1962) es, posiblemente, la culminación de un proceso. La desrealización, la ironía, el tono alusivo y elusivo de los títulos, el tratamiento cada vez más desmediatizado del objeto(...) se convierten en necesidad. Gotán además marca el límite en que la expresión sirve todavía para transmitir la crisis sin romperse (...) Pero siempre acecha el peligro de fundar una nueva retórica: las fórmulas de destrucción pueden llegar a transformarse en un "corpus" de recursos a los que se recurre sistemáticamente. Entonces empuja los límites: primero, la negación del autor (...), después, el silencio.<sup>11</sup>

Sasturain se refiere al período que va de la publicación de Gotán (1962) a la de Traducciones III (1969), durante el cual Gelman no editó ningún otro libro en la Argentina (la primera edición de Cólera buey es de Ed. Tertulia de La Habana, y circuló escasamente por Buenos Aires). Pero el crítico de Los libros está señalando, sin quererlo, otro hueco en la poesía gelmaniana que se produce durante ese lapso: precisamente la incorporación del **silencio** como significante, rejerarquizado a veces hasta convertirse en uno de los rasgos constructivos principales del poema. A medida que el libro avanza, las piezas que lo integran se van adelgazando, y en SEFINI llegan a ocupar apenas una línea:

COSMOS

Sol es como tu rostro (p. 122)

<sup>10</sup>. M.P.Rivière, "La palabra y el instante", Panorama, Buenos Aires, IX, 242, 14 al 20 de diciembre de 1971, p. 39.

<sup>11</sup>. Sasturain, J., op. cit., p. 8.

---

El silencio espacial de los textos, entonces, se suma al hiato temporal que separa las ediciones argentinas de Gotán y Cólera buey, para definir a este último como el momento de autorreclusión, el lugar de la autorreferencia que pone en cuestión toda la obra anterior, y por tanto todos los principios de la poética-política de los años sesenta. Una vuelta de la escritura sobre sus propios materiales; y también, una especie de ensayo múltiple o laboratorio de la escritura donde se ponen a prueba los diferentes modelos de poema, las distintas normas y poéticas que han venido operando en su obra y las que se desarrollarán en adelante. Es interesante en este sentido que Gelman recopile y reedite Cólera buey en Buenos Aires en 1971, después de publicado Traducciones III(1969), donde la instancia de autorrevisión está superada y todos los poemas del libro se construyen sobre el mismo conjunto de procedimientos.

Este vuelco que representa Cólera buey se revela, entonces, no sólo en el predominio relativo de la temática amorosa y autorreferencial o en la reaparición de un sujeto de la enunciación más claramente identificable con el yo-lírico, sino también por la aparición de una serie de operaciones de experimentación discursiva que resultarán fundamentales para la definición de una escritura en textos posteriores y para la relectura de sus libros anteriores, operaciones todas tendientes a multiplicar las posibilidades del sentido, a amplificar los límites ideológicos del poema y a poner en cuestión la resolución de la poética gelmaniana alcanzada en Gotán. Además de la lirización-negación oscilante del discurso narrativo que señalábamos al analizar EL AMANTE MUNDIAL, las principales

operaciones a que nos referimos serían:

- 1) La ausencia casi absoluta de puntuación.
- 2) El predominio casi total de las minúsculas (excepto para la toponimia y para algunos nombres propios).
- 3) La aparición de algunas unidades léxicas anómalas que tienden a abandonar el sentido en las propiedades materiales del significante, más o menos próximas a la jitanjáfora:

a subrayar el gesto de amor de una esmerángula  
o la danza nupcial de los promecos  
.....  
como un caramineco que a su caramineca  
prometió serle fiel y lo fue por kilómetros  
(p. 42)

.....  
y antes fieles cantaban mis mejillas  
las pajarillas aban cantapiés  
de pies señores ándales de pies  
carancanfúncales carancanfuncalés  
(p. 48)

.....  
¡ah gran caballo delitento  
toda colez para el alzor!  
¡qué amor para estos días!  
¡qué repeteado su vuelísimo!  
(p. 58)

- 4) La abundancia del asíndeton y de la enumeración caótica, con la consiguiente pérdida de logicidad. Por ejemplo:

era igual la delicia la turbación el miedo (p.9)

.....  
la del vestido blanco era una tarde unas tetas el mundo  
(p. 15)

.....  
mujeres altas bellas negras madres disparos de su carne  
(p. 16)

- 5) La desarticulación de la sintaxis, con el consiguiente efecto de agramaticalidad e irrecuperabilidad semántica:

los niños preparaban los actos de la noche esas tetas  
de la inclinada a su mujer con alarmas entregas con rumores  
(p. 15)

.....  
detrás de trajes de mi padre  
del dedo al pie o en volantes clandestinos  
que dicen "Viva el pueblo explotado"  
o era un hermoso gesto de mujer  
para que le tocaran el pelo inclinó su cabeza como una gran  
[confianza

como una entrega en su deseo  
o sea en todas partes me esperan sus poemas (p. 11)

.....  
es oscura anterior rostros de mi silencio (p. 102)

6) La interrogación directa como clase oracional cuyo uso irá creciendo paulatinamente hasta hacerse excluyente en algunos poemas. Por ejemplo: en la página 26 de Cólera buey un poema de veinte versos incluye sólo uno encerrado entre signos de pregunta. El poema de la página 31 contiene ocho versos interrogativos sobre un total de dieciséis. De los catorce versos del texto de la página 63, doce son interrogaciones. Y en "CELDA 4" y "¿COM'É?" (páginas 90 y 96) cada poema es en su totalidad una pregunta (véanse también los poemas de las páginas 32, 44, 46 y 70). Nos interesa por ahora señalar el dato: la interrogación directa, que en libros posteriores cobrará una importancia y una función decisivas sobre las que volveremos, encuentra en Cólera buey su lugar de ensayo, sus primeros ejercicios.

7) Un sistema de transgresiones morfológicas que, aunque se desarrolle más en su poesía anterior, registra en Cólera buey sus primeros ensayos. Consiste básicamente en alterar las normas de sufijación, derivación y especialmente de flexión. Por ejemplo: amor, "amorar"; Gelman, "gelmanear"; mar, "marar"; sol, "solar"; otoño, "otoñar"; silla, "sillar"; obispo, "obispar"; pedazo, "pedazar"; baba, "babar"; gente, "gentísimo"; vuelo, "vuelísimo"; pájaro, "pajarmente"; blanco, "blanqueza". Predomina, como se ve, la aplicación de morfemas flexivos verbales a raíces nominales que no los admiten. Como

---

señala Alejandra M. Ayuso<sup>12</sup>, se trata de una agramaticalidad casi transparente, especialmente por la reiteración. No obstante introduce una amenaza de dispersión lingüística que, además de avanzar mucho más en libros posteriores (Si dulce-mente, Citas y comentarios), resulta una clave respecto de las transformaciones en la poética gelmaniana, como veremos.

Estos procedimientos, además, parecen todavía más significativos si se toma en cuenta que casi todos ellos alcanzan directa o indirectamente la contextura del discurso (la combinatoria y el sintagma) provocando su desarticulación. Estrategias, en fin, que confirmarían cierta regresión hacia la primera red, en tanto tienden a distorsionar la representación y poner en fuga la referencia, mientras se permiten un abandono de los controles del discurso, dando paso así a cierta concatenación desregulada y anómala del significante.

Este **retorno** relativo de Gelman hacia cierta tradición poética con una identidad más prestigiosa y estable en tanto ideología de la literatura, por así decirlo, no soluciona o cierra el conflicto de estéticas escenificado en sus libros. En efecto, los dos últimos poemas de COLERA BUEY (segundo poemario del volumen) reintroducen la impronta política cargada de referencias extratextuales, como si intentaran cortar por lo sano nuevamente y girar otra vez hacia la relativa estabilidad textual e ideológica de los últimos textos de Gotán.

4. A medida que se recorren los libros incluidos en Cólera

---

<sup>12</sup>. Ayuso, A.M.. "Poema I de Carta Abierta de Juan Gelman: una nueva morfología", en actas del Congreso Argentino de Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires, UBA, 1988.

---

buey, la contraposición-fusión de poéticas divergentes se va subrayando no sólo como posible inferencia del lector a partir de la arquitectura de los poemas, sino también como una recurrencia semántica que los textos construyen paulatinamente, como isotopía que se va haciendo cada vez más explícita. Este proceso se da mediante una serie de procedimientos característicos de estos poemarios: la fusión y también la alternancia de esas normas contrapuestas; su inscripción sobre las estructuras verbales, en especial mediante el oxímoron; la homologación semántica entre los principios que ordenan esas normas estéticas y los que ordenan la experiencia del "mundo".

Respecto del trabajo de fusión o mutua interferencia de esas poéticas, ya hemos visto cómo funciona en la estructuración de la unidad poética al analizar los primeros textos de EL AMANTE MUNDIAL.

En cuanto a la alternancia, se da tanto entre un poemario y otro como en el interior de algunos de ellos, entre una pieza y otra. PARTES, el tercer libro de Cólera buey, trabaja en muchos textos sobre el nivel fónico, con abundancia de formas aliterativas y próximas a la jitanjáfora; y si en algunos poemas incorpora referencias y apelaciones intertextuales a Dylan Thomas, Rimabaud y Apollinaire, en algunos de esos mismos textos y en otros repone el tono imprecatorio o fervoroso de los temas históricos y políticos ("Muerte de Felipe Vallese", "Argelia"). En los poemarios que siguen, ROSTROS y OTROS MAYOS, la medida del cuerpo del poema y la de los versos se abrevian de manera notoria; además se abandona la estructuración narrativa y la consiguiente prosificación, acentuándose la importancia de la unidad versual y la segmentación en

estrofas (esta última se da aquí en todas las piezas, y desaparece la disposición en largas tiradas de versos sin interrupciones espaciales horizontales que abundaba en los tres primeros libros del volumen).

En ROSTROS el título retoma un tópico que en el diccionario gelmaniano connotaba la motivación extratextual y política del poema (equivalente de la "vida", la "gente") para asimilarlo a un destinatario singular de la enunciación: se trata ahora, de manera excluyente, del rostro de la amada, anunciado en el epígrafe de Carlos Gardel que se transcribe bajo el título ("Sin ella, los días tardaban en pasar"). Los diez poemas de ROSTROS se dirigen a una segunda persona, perdida o ausente en el momento de la enunciación, de la cual el sujeto se declara despojado o separado:

ahora  
desnudo de ti (p. 67)  
.....  
eres fuera de mí  
me perteneces extranjera (p. 69)

OTROS MAYOS, cuyo título connota un estereotipo hipercodificado de la poesía erótico-amorosa, propone dos primeros poemas en segunda persona, pero en las tres piezas restantes parece anunciar el movimiento oscilatorio que se producirá en el poemario siguiente, sobre todo por dos índices muy significativos: el inicio del anteúltimo poema, "soleada gente que anda", que cita "Viendo a la gente andar" de VOC, y el cierre del último texto, "empuñe su ternura / empiece a fusilar".

Pues a continuación, en PERROS CELEBRES VIENTOS, Gelman retorna al polo opuesto, con trece textos en prosa sobre un total de quince. Algunos de sus títulos hacen evidente la función de alternancia compensatoria que señalamos: "DATOS",

"HACER", "EXPLICACAO", "HECHOS", "TIEMPOS", "SITUACIONES".

El tercer poema de PERROS... se titula "LA ACCION LIRICA" y da cuenta de otro de los procedimientos mediante los cuales Cólera buey entrelaza y a la vez contrapone poéticas presumiblemente antagónicas. En Cólera buey el oxímoron funciona como una microestructura, en el sentido en que suele definirse la **mise en abîme**: un procedimiento que reproduce o emblematiza en forma reducida el conjunto de la obra o sus rasgos dominantes y característicos, por homología. Pues los términos antagónicos enlazados por Gelman en atribuciones oximorónicas connotan los dos polos generadores de su escritura, los dos repertorios de normas estéticas y materiales lingüísticos con que viene trabajando desde VOC: "furor sereno", "bárbaras dulzuras", "pústulas tiernas", "pura indecencia" (pág. 45), "dura dulzura" o "cálido tiro" (pág. 83) son "sus símiles contrarios"<sup>13</sup> (pág. 47) para textualizar los procesos de formación de una ideología de la literatura prefigurada ya en el título, furias morosas y pacientes, o iracunda paciencia, o esclava rebeldía. O un "pajarito" que canta y vuela, pero "parado en la mitad de un toro":

el que se hace ilusiones  
el bello malviviente pregunta  
¿por qué bajo la gloria de este sol  
tristeo como un buey? (p. 31)

En el primer poema de PARTES, "HIMNO A LA VICTORIA (EN

---

<sup>13</sup>. Además del oxímoron propiamente dicho, abundan en Cólera buey sintagmas antitéticos desde el punto de vista semántico, sobre todo la predicación de dos o más atributos contrarios para el mismo sustantivo: "(tú) encendida apagada", "tu cuerpo duro suave final", "con las bellas piedades sinietras"; "cruelles en su bondad", "perder para ganar o sea/ ganar para perder tu rostro", "amen al enemigo en su cadáver odien a los amigos con amor", "resulta bella la fealdad / amorosas las pústulas gran dignidad la infamia".

CIERTAS CIRCUNSTANCIAS)" -donde aparecen varias de estas atribuciones antitéticas que citábamos- la significación de la insistencia en el oxímoron queda claramente ligada a una concepción ya no sólo de la poesía, sino también de la experiencia y del "mundo" en tanto campo de referencia inevitable para escribir. Pero no se trata de que Gelman postule una función mimética o representativa para la poesía. La experiencia del "mundo" es más bien reconocida y modelizada literariamente como un conjunto de condiciones de posibilidad contradictorias (y por tanto conflictivas para el sujeto), a partir de las cuales (a partir de la colérica ternura que provocan en el sujeto) es necesaria y a la vez posible la postulación poética de otro mundo que, por tanto, se escribe más como negación crítica del "mundo" que como su pura negatividad.

El texto de "HIMNO A LA VICTORIA..." es el siguiente:

en madrugada en pleno su esplendor  
 quien sino yo como ginebras destruyendo a sus víctimas amadas  
 para dar luz a la indecisa claridad de sus mesas  
 quien sino yo con papelititos lujosas descripciones hechas para  
 [callar  
 o las palabra mesa las mentiras  
 los metros de mentiras para vestir los codos del borracho  
**los sastres están tristes pero se cose y canta**  
 se miente en cantidad hermanos míos resulta bella la fealdad  
 amorosas las pústulas gran dignidad la infamia  
 al pájaro al cantor al distraído le han crecido reptiles  
 con asombro contempla su gran barbaridad  
 hurrah por fin ninguno es inocente  
 caballeros brindemos las vírgenes no virgan  
 los obispos no obispan los funcionarios no funcionan  
 todo lo que se pudre en ternura dará  
 miro mi corazón hinchado de desgracias  
 tanto lugar como tendría para las bellas aventuras (p.37)

El poema, que termina en una suerte de concepción de la poesía como develamiento de la verdad mediante juegos antitéticos y transgresiones morfológicas, cita en el verso que subrayamos un poema anterior donde, precisamente, se diseña la

figura del poeta como un sujeto duplicado entre dos demandas provenientes de la experiencia y que -contrapuestas entre sí- se corresponden con las dos redes de convenciones y normas literarias desde las que trabaja la poesía de Gelman:

#### CASUALIDADES

se aprende gente a gente  
que esto no es coser y cantar  
**aunque se cante aunque se cosa**

¿cómo habrá de cantarme a estas alturas  
toda la población **que me pedaza**  
**mitad hacia el furor mitad hacia el dulzor?**  
¿cómo habrán de cosérmela?

sinceramente no sé  
no vine a preguntar cosas difíciles  
los habitantes del amor  
están roncos de tanto pensar

(p. 32; subrayado nuestro)

En este sentido, es interesante que otro de los textos en que esta poética se declara de modo explícito, parezca una respuesta a las "preguntas" sobre "cosas difíciles" que se formulan en "CASUALIDADES". El poema al que aludimos se titula "Sí", convirtiendo en afirmación un imaginario utópico que en el cuerpo del texto se enuncia como condicional, en el marco de una interrogación indirecta:

celebrando su máquina  
el emperrado corazón amora  
como si no le dieran de través  
de atrás alante en su porfía

alante de ala de volar  
que no otra cosa intenta  
molestándole piedras  
como especie de pies

pies que piesan en vez de alar o **cómo**  
**sería el mundo** el buey lo que se hija  
si no nos devoráramos  
si amorásemos mucho

si fuéramos o fuésemos  
como rostros humanos  
empezando de a dos

completos en el resto

(p. 29; subrayado nuestro)

En este punto, parece oportuno comenzar a ver una de las diferencias importantes que -en la común preocupación por la construcción poética de un mundo alternativo- separan a Juan Gelman del primer ciclo de la obra de Alejandra Pizarnik. Mientras el "pájaro"-poeta de Gelman escribe que lee el mundo para sobreimprimirle otro que lo niegue, Pizarnik propone en "RELOJ" (en LTN, p. 37):

Dama pequeñísima  
moradora en el corazón del un pájaro  
sale al alba a pronunciar una sílaba  
NO

Una lectura del primer ciclo de la poesía de Pizarnik podría encontrar en la cita precedente una explicación condensada de su poética: las relaciones de la escritura con lo visible -con lo dado- no pueden ir más allá de ese escueto e inapelable rechazo que establece una diferencia radical. Para Gelman, en cambio, la poesía parece definirse como el espacio de una práctica bélica que equipara la invocación de la amada, "la delicada", con "una asamblea de obreros reunidos por el triunfo", que obliga a enfrentar la contradicción entre lo dado y lo posible, la alienación entre las armas o las letras (aunque, como veremos, en libros posteriores habrá una insistencia mayor sobre la fase negativa de esa poética). En este sentido, el segundo y el último poemas de PARTES parecen una declaración explicativa y una síntesis de todo el programa de Cólera buey:

JODERSE

la mala tentación el poema  
que asoma con cara de  
pobre y pide lástima humilde  
nunca busca otra cosa que

---

arrinconarte una vez más  
entre la sangre y la pared  
**entre la espada y el papel**  
entre la sangre y el papel

(p. 38)

.....

PARS POETICA

en la mitad del siglo XX miserable orgulloso  
**oscuro en su fulgor** el concertista de palabras  
mató a su corazón desordenado  
y a solas con su ardor, implacable de pies  
**desorganiza el caos**  
con loca exactitud. (p. 59)

(subrayados nuestros).

## 5. DEL "POETA" AL AUTOR COMO TRADUCTOR

*Pero estuve pensando en el obrero caído y mi corazón está hecho pedazos.*

Raúl González Tuñón<sup>1</sup>

1. En octubre de 1980, a propósito de una entrevista llevada a cabo por la revista Lecturas críticas que hacía eje en la problemática de la parodia, el escritor argentino Osvaldo Lamborghini decía:

La estética del populismo es la melancolía (...) ¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; **los albañiles que se caen de los andamios**, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse (...) Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa... Es una cosa no contra Castelnuovo; no importa lo que él piense como subjetividad. **En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario** y representa su papel. (...) No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento.(subrayados nuestros).<sup>2</sup>

Lamborghini está hablando allí de algunos de los principios de la poética del grupo de Boedo presentes en algunos textos de González Tuñón, como "Luna con gatillo" (en Canciones del tercer frente, 1941), y pensando tal vez particularmente en

---

1. De "Epitafio para la tumba de un obrero", en Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador, Buenos Aires, Tierra Firme, 1987, p. 74.

2. Lamborghini, O. "El lugar del artista. Entrevista a O.L.", Lecturas críticas, I, 1, Buenos Aires, diciembre 1980, p. 49.

poemas del tipo de "Epitafio para la tumba de un obrero" (en Todos bailan, 1935). Pero lo que obviamente le interesa más son los efectos y persistencias de esa estética en la escritura producida más recientemente, digamos entre los sesenta y los setenta. Su crítica puede leerse como una descalificación de la poesía del primer ciclo de Gelman, ya que parece escrita especialmente contra algunos de esos primeros poemas, como "Pedro el albañil", incluido en Gotán:

Aquí amarán, aquí odiarán, decía Pedro, albañil  
cantando, levantando las paredes,  
se le habían endurecido las manos en el oficio  
pero en las palmas todavía se le alzaban dulzuras y tristezas  
que iban a dar al muro, al techo  
y después, con el tiempo, ardían sordamente  
o entraban a los ojos de las mujeres dulces en las habitacio-  
[nes  
y ellas entristecían como quien se descubre una nueva soledad.

Pedro, desde el andamio,  
solía cantar el Quinto Regimiento,  
les hablaba a los compañeros sobre Guadalajara, Irún,  
se callaba de pronto a solas con su España.

De noche ponía sus manos a dormir  
y él se volvía al frente envuelto en sus balazos,  
remataba a sus muertos para que no haya olvido,  
la cuchara de nuevo se le llenaba de rabia.

Y la mañana que se fue del andamio parecía  
que una pregunta aún le brillaba en el fondo,  
los compañeros lo rodeaban esperando en silencio  
hasta que uno vino y dijo: "Levanten al difunto". (pp. 17-18)

Lo que señala Osvaldo Lamborghini no es otra cosa que la poética de González Tuñón, que Gelman retoma, leída como programa sistematizado; es decir, una suerte de legalidad o regularidad ideológica que ha construido una expectativa de lectura ya histórica, y que ubica la poesía que la acate al borde de la clausura, en tanto se aproxima justamente a una normativa constituida. Es, de algún modo, el riesgo de auto-clausurar la productividad del poema en cuanto vanguardia, o mejor, sus posibilidades como negación literaria de los dis-

---

cursos congelados en el imaginario social: su pretendida univocidad política amenaza con impedirle otros desarrollos ulteriores, y por tanto, más que erigirse contra la Ley, insta una otra. Para el caso de la poesía argentina del sesenta, la crítica de Osvaldo Lamborghini señala en alguna medida lo que denominábamos primera resolución textual de la segunda red: el sometimiento al imperativo ideologizante, que hace del poema el **espejo** de un sistema de sentido previamente dado.

La apelación a estas reflexiones de Lamborghini para caracterizar ciertas transformaciones en la poesía de Gelman puede parecer anacrónica. En efecto, la entrevista citada es de 1980, y además se puede decir que Osvaldo Lamborghini no ingresa al sistema literario argentino sino a partir de 1969, con la publicación de El fiord, su primer relato<sup>3</sup>. No obstante, creemos que su inclusión en el tratamiento de la problemática que nos ocupa es del todo pertinente. Lamborghini, que rechaza lo que llama "ideología liberal de izquierda", se está sumando con ese gesto a un debate iniciado por lo menos dos décadas antes en el interior de la izquierda cultural y, más específicamente aún, en las discusiones que la Revolución Cubana provocó en el Partido Comunista argentino. Tales discusiones generaron rupturas y desprendimientos como el que protagonizaron Juan Gelman, Juan Carlos Pontantiero y el resto de los jóvenes que publicaban la revista Nueva Expresión, cuyas preocupaciones centrales pasaban por lo estético y lo cultural. En ese marco polémico, los cuestionamientos a las doctrinas estéticas oficiales de la izquierda condensan en un corpus privilegiado: la narrativa de Boedo y la poesía de Raúl

---

<sup>3</sup>. Buenos Aires, Chinatown, 1969.

González Tuñón, que soportan tradicionalmente la identificación de literatura de izquierda en la Argentina. El libro que Portantiero publicó en 1961 -y que citábamos en el capítulo 1 de este trabajo- emprende esa revisión crítica de la literatura de los años 20 y 30 en términos casi idénticos a los que dos décadas más tarde retomaría Lamborghini (a excepción del juicio sobre la obra de González Tuñón). Portantiero ubica el inicio de esa literatura argentina de izquierda en el "sello anárquico" de textos del 900 cuya "influencia se prolongará, casi hasta formar una continuidad ininterrumpida, con el *boedismo*":

Y nuestra literatura del 900, nuestra primera literatura de izquierda, fue literatura de tesis, grandilocuente, abstracta, perturbada por la retórica. Su concepción del pueblo le impedía reflejarlo a no ser dentro de los marcos de la filantropía, del "pietismo". **Era necesario describir su dolor, las llagas de la explotación. Populismo y "pietismo" están en las bases de nuestra literatura de izquierda, como lo están la voluntad de probar y su consecuencia, la abstracción ideológica.** Hasta ahora nuestra actividad literaria no se ha liberado del todo de esta herencia, que a través del *boedismo* **adquirirá enorme importancia.**

*Resumidos, estos lastres de nuestra primitiva literatura de izquierda* pueden darnos el siguiente panorama: En lo filosófico, concepción **populista** de la clase obrera, filantropismo, mesianismo proletario, tendencia maniquea a no profundizar en las relaciones humanas sino a presentar arquetipos: El Obrero, injustamente castigado, sujeto de todos los dramas posibles y El Burgués, visto a través de una imagen que, a fuerza de maldad, sería invencible y a la que sólo podrían alcanzarle condenas morales. (...) En lo literario, esta teórica abstracta degeneraría generalmente en retórica. (...) Una literatura **plañidera**, en fin, que niega, pese a su honestidad probable, al realismo y lo reemplaza por sentimentalismo y, a veces, por la cursilería. (...) Muchos de los elementos del anarquismo del 900, cuyas incidencias en la literatura quedaron resumidas, se prolongan naturalmente en Castelmuevo: **sobre todo el populismo, el naturalismo, la visión piadosa de la clase trabajadora** (...)...una visión retórica de la realidad social. (...) La novelística porteña de entonces era "social", en la medida en que mostraba las derrotas espirituales de las capas medias urbanas y les daba un **tono quejoso, poseído por una elocuencia liberal izquierdista,...**<sup>4</sup>

4. Portantiero, J.C., op. cit., pp. 11, 114, 115, 120.

El mismo Juan Gelman, cuando recuerda aquella etapa de disenso y ruptura con el PC -etapa en que se edita y circula el libro de Portantiero- lo hace siempre en estrecha vinculación con el desarrollo de su poesía, y utiliza la misma categoría, "populismo", para sintetizar tanto el tipo de autocrítica en la que estaba interesado como el riesgo ideológico que pretendía evitar. En el reportaje que concedió a Benedetti en 1972 (citado en el capítulo precedente), Gelman describe su trayectoria poética en relación con ese contexto, siguiendo estos pasos: Gotán; ruptura con el PC; giro intimista (Cólera buey); salida del intimismo mediante un procedimiento extrañificante, la traducción, que a su vez evita el riesgo del "populismo":

Gente que conoce los Estados Unidos, me dijo que en el libro [Traducciones III] estaba muy bien reflejada la atmósfera de Nueva Inglaterra. A mí me causó bastante gracia, porque si hay alguna atmósfera es la de un pueblito del sur de la provincia de Buenos Aires. Puede ser que coincidan. Ahí dejé todos los nombres, no cambié nada; un caso de provocación, y también un problema de concepción. Por otra parte, ya terminé las "traducciones", pero lo consciente de todo este asunto es lo siguiente: hay una corriente populista en la poesía de nuestros países, que además insiste demasiado en nombrar las cosas que se supone deben provocar emociones. (subrayado nuestro)<sup>5</sup>

Estos datos contextuales, entonces, apoyan una lectura de los textos que, como estamos proponiendo en este trabajo, advierta en el tramo de va de VOC a Gotán la tensión entre: a)

---

<sup>5</sup>. En Boccanera, op. cit., p. 51. Esta insistencia de Portantiero y Gelman contra el "populismo" sostenida a partir de 1961 proporciona elementos para complejizar una propuesta de Beatriz Sarlo: que al "dogmatismo histórico-cultural de la izquierda", dominante hasta la década del 50, sucedió en la Argentina "un nuevo sentido común: el populismo cultural", cuyos textos fundadores "encuentran sus lectores y las mejores condiciones para implantar una hegemonía en los años posteriores a 1966" (Sarlo, B., "La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo", Punto de vista, Buenos Aires, VII, 20, mayo 1984, p. 23).

la búsqueda de una poética fundada en un principio negativo, crítico o contra-ideológico que se realice en la invención de estrategias verbales específicas (búsqueda de la que nos ocuparemos sobre todo en el capítulo siguiente); b) la búsqueda de un texto decidible, del precipitado final de una textualidad unitaria y unidireccional: determinar un sentido e inducir una hermenéutica. La ideología se sostiene a sí misma y provoca el poema como su posterioridad, su efecto necesario, como si se encaminara hacia su propia saturación:

La lógica épica busca lo general a partir de lo particular; supone, pues, una jerarquía en la estructura de la sustancia; es por consiguiente causal, es decir teológica: una **creencia** en el sentido puro del término<sup>6</sup>

La primera impresión que despierta "Pedro el albañil" es, en este sentido, la univocidad ideológica. En términos bajtinianos, es obvio que no se trata de un discurso monológico (muy pocos poemas de Gelman lo son). Pero su bivocalidad está más cerca de la estilización que de la parodia: el "autor" y el "personaje", la voz propia y la ajena, confluyen sobre la misma visión del objeto, tienden a fusionarse. Aunque la última instancia del sentido no se realice por la "palabra directa del autor", hay una refracción ideológica mutua:

La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones (...) Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en su misma dirección...<sup>7</sup>

Por eso, una de las funciones de esa bivocalidad unidireccional es textualizar una tipicidad, principio central del

---

<sup>6</sup>. Kristeva, Julia. Semiótica 1, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 208.

<sup>7</sup>. Bajtín, M. Problemas e la poética de Dostoiévski, México, FCE, 1986, pp. 269 y 270.

---

"realismo crítico" que no es ajeno a Gelman, sobre todo en los textos más próximos a la poética de González Tuñón. A esa proximidad con la convención de las poéticas del sesenta en tanto preceptiva es a lo que apunta la protesta de Osvaldo Lamborghini y -en otros términos- la propia autocrítica del poeta. Una consecuencia decisiva de esa tendencia a la unicidad ideológica es, finalmente, el estrecho margen que les queda al humor y a la ironía, en tanto la distancia entre las voces se reduce a veces hasta casi desaparecer. Por eso el lamento no puede volverse contra sí mismo, y la "cosa llorosa" de Lamborghini atraviesa muchos de estos poemas del primer Gelman. En general, los materiales extranjeros (tango, coloquialismos, etc.) tienden a funcionar de esta forma, ideológicamente unificante, en todo el primer ciclo de su poesía. Si en el título de Gotán se condensa una poética, ésta no se realiza o no se hace dominante sino hasta Traducciones III. Los poemas de Sidney West.

En T.III se supera el conflicto de estéticas contrapuestas de los libros anteriores. No se trata de que desaparezcan las superposiciones, sino de que su sentido sea reemplazado por otro. En este libro las voces intervinientes se relacionan de otro modo: se distancian ( se desideologizan), y sus orientaciones se multiplican. Esa resolución se logra mediante una serie de procedimientos que, si observamos su principal consecuencia, podríamos englobar bajo la categoría brechtiana de **distanciamiento**: el sentido y los efectos que pensábamos solidificados y "gelmanianos" -en Gotán o en Cólera buey- aparecen ahora como exclusivamente históricos: resultado del cambio ellos mismos, en lo sucesivo pasan a ser a su vez

---

cambiables. De lo cual se desprende un matiz inevitablemente político: política de crítica contra la propia "poli-poética", autocrítica textual. Estos procedimientos definitorios de T.III a que hacemos referencia son los siguientes:

- a) la invención de personajes ficticios, poetas extranjeros, de los cuales Juan Gelman aparece como traductor;
- b) el lamento elegíaco como especie lírica que, parodiada o más bien transformada, organiza el poemario;
- c) la lectura-reescritura de la Spoon River Anthology del poeta norteamericano Edgar Lee Masters, como detonante del texto en tanto sistema intertextual.

2. La primera "traducción" que Gelman publica es la "III", Los poemas de Sidney West, sin duda porque complejiza y completa el proyecto iniciado en las dos primeras<sup>B</sup>.

¿Cuál es el propósito de semejante artificio, la traducción? No se trata, claro, de un expediente de verosimilización, ni de suspender en lo indeterminado la atribución autorral que haga el lector. Lo que se busca es más bien modificar las condiciones de productividad textual (tal que deriven

---

<sup>B</sup>. El ciclo de las "traducciones" se inicia en la segunda edición del volumen Cólera buey, que incluye las dos primeras. Traducciones I lleva por subtítulo Los poemas de John Wendell, supuesto poeta inglés, en cuyos textos intervienen, entre otros textos ajenos, el mito de Edipo y Antígona, la historia de Catón el Censor, Bernal Díaz del Castillo, Diderot, Descartes. Además, los tres últimos poemas están precedidos de un segundo espejo: son Los poemas de Dom Pero (Escritos en el español que se verá y atribuidos por John Wendell a un tal Dom Pero Gonçalvez), donde se juega a remedar el registro de las Crónicas de Indias. El último de los poemarios incluidos en Cólera Buey es Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando. Las formas reescritas o citadas son allí la del proverbio, la poesía de Safo y El Corán.

otros efectos de escritura), es decir, las condiciones de la enunciación. Ese cambio consiste básicamente en el reemplazo de un imaginario **recto** de la enunciación por otro **oblicuo**. ¿Cuál es el lugar del sujeto que enuncia en estos poemas? Se podría verificar que se trata de un yo-lírico en tanto que sujeto de enunciación real, si se aíslan uno u otro poemas del libro, uno u otro tramos de tal o cual pieza de las que lo integran. Pero el poemario como contexto inmediato reenvía ese sujeto lírico a un nombre: un tal Sidney West. Si se lo identifica como seudónimo de Juan Gelman, se interpone el artificio (si se quiere, ficcional) de la traducción; si como seudónimo de Edgar Lee Masters, también la fuga se acelera porque reenvía a su vez a un lector de la Spoon River Anthology (también en este caso, lector-traductor). Lectura de la cual, sin duda, no se puede confiar. Sobre todo si se repara, paralelamente, en el epígrafe **apócrifo** que encabeza el libro:

la traducción, ¿es traición?  
 la poesía, ¿es traducción?  
 Po I-po (p. 7)

¿En qué punto de la cadena está el recodo de la traición, la salida de este laberinto de espejos? Trampas del lenguaje (traición/traducción; poesía/po-i-po), tartamudeos espasmódicos, recorrido entrecortado de las voces, ¿adónde detenerse en la búsqueda del origen/del sentido?

Si de algo no hay duda es de que quien enuncia no es un sujeto plañidero, solemne o celebratorio de las hazañas del héroe revolucionario. Ahora el escribiente es una entidad plural y en fuga, complicada en las redes de lo escrito. ¿Un texto que nadie enuncia? Eso parece, por lo menos como efecto:

... hacer como que eso no lo ha producido nadie (...) Pone en evidencia que no es ni una cosa ni la otra sino un tercero que se ha generado (...) un tercero en el sentido de una dialéctica interna, un tercero que sería ambivalente con respecto a los dos primeros.<sup>9</sup>

Traducción que transviste a los sujetos, el efecto bien puede leerse -respecto del recorrido de la obra de Gelman- como la aparición de un tercero que ya no puede identificarse con ninguna de las dos redes iniciales, aunque se genera por el conflicto que implica haberlas superpuesto. Así, T.III pasa de la inmediatez (la poesía como transcripción de la "vida") a la mediación de las lenguas: el traductor manipula la anécdota tratándola como material discursivo que debe trasponer a su lengua materna (la traducción aloja, si se quiere, cierta amenaza vanguardista: desmonta todo lo que toca, desarma y rearma). El traductor de Gelman funcionará entonces como el actor de Brecht que

deberá dejar de lado cualquier compenetración mutua y funcionar el mayor tiempo posible como lector (lector para sí, no para los demás) (...) [y] no permitirá que en el escenario se opere la **transformación total** de su persona en personaje (...) el actor ya no representa su texto como si lo estuviera improvisando sino **como si lo citara** (...) Como no se identifica con el personaje, está en condiciones de elegir en presencia de éste un punto de vista determinado, revelar su opinión personal con respecto a él e incitar al espectador... a la crítica del personaje representado. El punto de vista que adopte el actor es un **punto de vista de crítica social** (segundo subr. nuestro)<sup>10</sup>

Es importante que Gelman presente estos poemas como tradu-

---

<sup>9</sup>. Rosa, Nicolás. "El otro textual. Entrevista a N.R.", en Lecturas críticas, Buenos Aires, I, 1, diciembre de 1980, p. 44.

<sup>10</sup>. Brecht, Bertold. Escritos sobre teatro 1, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p.p. 170, 171 y 173.

---

cidos de un idioma extranjero<sup>11</sup>, y que los personajes y referencias espacio temporales (habitantes de pequeños pueblos de los Estados Unidos) señalen un contexto extraño para el universo imaginable de sus lectores. Ese distanciamiento del contexto -una **utopía** en el sentido primario del término- debilita, si no disuelve, la ilusión realista de su poética inicial: en tanto la anécdota narrada es difícilmente homologable a un equivalente en la experiencia cultural inmediata (el lector **argentino** no puede naturalizar de manera tan compacta como en poemas del tipo de "María la sirvienta"), el texto desplaza de lo dicho a los modos de decir: diseña un procedimiento de efectos problemáticos y ya no una ideología manifiesta en el sentido de lo enunciado.

La distancia, por tanto, debilita también la necesidad del dramatismo comprometido, del patetismo crítico. Y a su vez, da lugar al humor, ya desde el guiño inicial que abre el libro: traducirse del inglés. Autocrítica, broma hacia sí mismo, si se piensa en la primera producción de Gelman. Desestabilización del sentido y de la dirección de sus obras, pues ¿quién

---

<sup>11</sup>. Cuando relata el hallazgo de la teoría del distanciamiento por Brecht, Ricardo Piglia agrega a este parentesco entre traducción y distanciamiento una consideración que lo lleva más allá de la mera analogía: "Afirma que su descubrimiento se produce en 1926 gracias a Asja Lacis. La actriz, que tiene un papel en la adaptación que hace Brecht de Eduardo II de Marlowe, pronuncia el alemán con un marcado acento ruso y al oír la recitar el texto se produce un efecto de desnaturalización que lo ayuda a descubrir un estilo y una escritura literaria fundados en la puesta al desnudo de los procedimientos". En el mismo texto, poco más adelante, Piglia agrega: "A la vez el traductor se instala en los bordes del lenguaje, y parece siempre a punto de escribir en **una tercera lengua, en una lengua inventada, artificial. En ese sentido, la traducción es uno de los medios fundamentales de enriquecimiento y de transformación de la lengua literaria**" (subrayados nuestros), en Piglia, R., "Notas sobre literatura en un diario", en Schwartz y Lerner, I (comp.), Homenaje a Ana María Barrenechea, Madrid, Castalia, 1984, pp. 146 y 147.

---

garantiza la univocidad de un discurso que ha pasado por varias manos, y de una mano-lengua culturalmente dominante a otra subordinada? Poesía de segunda mano, lengua segunda. Del otro lado del libro, otro(s) libros(s).

La pretensión realista, entonces, se refuncionaliza. Refiere a sí misma como escritura, a su texto:

y si alguno supone que esto es triste  
si alguno va a pararse a decir que esto es triste  
sepa que esto es exactamente lo que pasó  
que ninguna otra cosa pasó sino esto  
bajo este cielo o bóveda celeste (p. 11)

Con estos versos termina el primer poema de Sidney West, "lamento por la muerte de parsifal hoolig". A diferencia de poemas como "UN VIEJO ASUNTO" o "Pedro el albañil", la deixis reduce su grado de recuperabilidad: no remite a ningún contexto extraliterario preciso (documental, histórico, testimonial), sino a un enunciado que se sostiene en un hablante de identidad indecible o por lo menos problemática. Pero lo que tal vez resulte más significativo para nuestra lectura de la poesía de Gelman es que se trata, como en el teatro brechtiano, de un efecto programado, expresamente buscado y declarado desde el título, aunque en una perspectiva más amplia aparezca como la resultante de un proceso de escritura que había comenzado con Violín y otras cuestiones en 1956 (como el paso a un nivel decisivo o dominante de elementos que -subordinados, más o menos intermitentes, menos elaborados y menos sostenidos- pueden hallarse incluso en sus primeros cuatro libros, como veremos en el capítulo siguiente).

3. Paradojalmente, el módulo o la matriz constructiva que atraviesa todos los poemas de Sidney West es el lamento elegíaco que, como la traducción y la reescritura, ya no sirve a un efecto de conmiseración plañidera, sino que funciona como principio de multiplicación del sentido de los textos, y por tanto de su amplificación ideológica<sup>12</sup>.

Exceptuando el último texto, "fe de erratas", los treinta y cuatro poemas de T.III se titulan "lamento por..." y refieren la muerte de un personaje, sobre cuyas circunstancias el enunciador hace diversas consideraciones. La primera resonancia que provoca esta organización del libro es intertextual: el motivo funerario y sus formas líricas aparecen más o menos intermitentemente en toda la obra de Gelman anterior a este libro. Baste citar su primer poema, "Epitafio", que abre VOC:

#### EPITAFIO

Un pájaro vivía en mí.  
Una flor viajaba en mi sangre.  
Mi corazón era un violín.

Quise o no quise. Pero a veces  
me quisieron. También a mí  
me alegraban: la primavera  
las manos juntas, lo feliz.

¡Digo que el hombre debe serlo!

(Aquí yace un pájaro.

---

<sup>12</sup>. Cabe recordar que esta modalidad poética deriva de tres especies líricas, canónicas, históricas e hipercodificadas, que se hallan estrechamente emparentadas: el epitafio, la elegía y el planto o lamento. Para nuestro trabajo interesan especialmente algunas de sus características comunes: la motivación y el tema de la composición se centran habitualmente en la lamentación por la muerte de un individuo, y se emparentan en mayor o menor medida con las ceremonias fúnebres; incluyen casi siempre un momento narrativo (relación de la vida, cualidades y virtudes del muerto); especialmente el epitafio, pero también la elegía que derivó hacia el epigrama, fueron tradicionalmente empleados también con sentido burlesco o festivo (cft. Marchese y Forradellas, op. cit., pp. 115-116).

Una flor.  
Un violín.) (p. 19)

Hay que recordar también, entre los textos más significativos que anticipan este tipo de poema, el que da título al tercer libro de Gelman, "Velorio del solo", y Pensamientos, que está ubicado justamente entre T.I y T.II y que es, como señalábamos, una extensa elegía funeraria en ocasión de la muerte de Ernesto "Che" Guevara (ocurrida el 8 de octubre de 1967)<sup>13</sup>.

Gelman, entonces, recupera y rejerarquiza un tipo de poema ya presente en su obra, y que implica además tres características decisivas, además muy visibles luego en T.III:

1) El lamento elegíaco confiere cierto grado de estabilidad genérica (una base relativamente estable de identidad poética) al texto que lo usa, por dos razones: en primer lugar, es reconocible casi inmediatamente como una forma poética tradicional, codificada durante su desarrollo histórico como especie lírica; en segundo término, reconoce su motivación en un contexto de enunciación real (las prácticas funerarias, la ocasión de una muerte en particular), lo que abre la posibilidad de un sujeto lírico, un "yo-lírico" en el sentido en que lo definía Käte Hamburger y que comentáramos más arriba. Ese tipo de subjetividad es la que indudablemente se instala en los lamentos de Sidney West, y puede hacerlo cómodamente porque está sobredeterminada por un tono distanciado que debilita su credibilidad, remitiendo a un tercero fluctuante

---

<sup>13</sup>. Es pertinente marcar aquí que, como en el epitafio o en la elegía clásicas, se trata de un "poema de circunstancia" (bajo el título lleva la datación, "Octubre de 1967", y en el cuerpo del poema se refiere explícitamente que se lo escribe por encargo de la Casa de las Américas de Cuba).

con el cual el lector se ve **complicado**:

¡oh bigart sample desgarrado en el monte!  
ya no se oye su palpitante  
se lo comieron los mosquitos las moscas  
esas malarías sudamericanas

(pág. 39)

2) El lamento elegíaco contiene un núcleo narrativo casi necesario, a partir de la evocación. Esto también es incorporado en todos los textos de T.III.

3) El lamento elegíaco, finalmente, aloja el principio de su propia multiplicidad de sentidos, al admitir, también históricamente, cierto viraje burlesco que posibilitará su uso paródico. En el poemario que estudiamos, el trabajo sobre esta variante no queda sin embargo del todo justificado si no es pensado junto con las cuestiones de la reescritura y el intertexto.

4. En 1913 llegó a manos de Edgar Lee Masters (1868-1950) la Antología griega, compilada en el siglo I antes de Cristo. El libro respondía al gusto alejandrino, imitaba entre otros a Calímaco y a Teócrito, y constaba de unas cuatro mil piezas poéticas: epigramas, epitafios, elegías, poemas amorosos y humorísticos. Tomando como modelo estos textos, y en especial los de motivo luctuoso, Masters comienza a publicar en 1914 los poemas que un año más tarde reunirá en su Spoon River Anthology. Son más de doscientos textos, casi todos en primera persona singular (monólogos de los muertos), a modo de epitafios del cementerio de un imaginario pueblito del Oeste medio norteamericano. Cada muerto relata la experiencia de su vida y pide oraciones a los viandantes, como en el epitafio clásico. El tono dominante es el del lamento pesimista y el escepticis-

---

mo sarcástico, que vehiculizan una permanente intención de crítica sobre la moral social. El libro se publicó en Chicago con mucho éxito, y es parte fundamental del llamado "renacimiento poético" de los Estados Unidos<sup>14</sup>.

Nos interesa señalar aquí algunas de las principales características de los poemas de Masters (en cuya importancia coinciden además algunos de sus comentadores), evidentes en una primera lectura de su libro. Es interesante revisarlas, además, como estrategias de composición que, más allá de su significación contextual, coinciden con algunos de los principios de la poesía argentina de los años sesenta.

En primer lugar, la construcción del discurso poético de Masters no altera las leyes básicas de la sintaxis y de la lógica de la comunicación discursiva habitual, produciendo además un primer nivel de significado estable, rápidamente recuperable. El léxico es sencillo, los períodos más bien breves, la adjetivación medida y escasa, la referencia precisa<sup>15</sup>.

En segundo lugar, el registro de los textos es predominantemente coloquial. Sus versos libres coinciden en su estilo

---

<sup>14</sup>. Surgido alrededor de la revista Poetry, y ligado a nombres como los de Ezra Pound, T.S. Eliot, Williams Carlos Williams y Wallace Stevens.

<sup>15</sup>. Alberto Girri habla por eso de "poesía directa y desnuda". Pavese de "patente objetivismo" en donde "todo es vigorosamente vivo, material, actual". Esta característica de la poesía de Masters produce una impresión de realismo y autenticidad existencial; en este sentido, Pound elogia "el sentido que Masters tiene para captar la gente real". Véanse especialmente: Fondebrider, J. "Prólogo" a Masters, E.L. Antología de Spoon River. Selección, Buenos Aires, CEAL, 1988; y Girri, Alberto. "Prólogo" a Masters, E.L. Antología de Spoon River, Buenos Aires, Barral, 1974, y Fausto, 1979, traducción y selección de A. Girri. (de esta última edición son las citas de Masters que se transcriben más abajo).

---

con el que Yeats recomendara por entonces : un estilo "like speech", "as simple as the simplest prose", "like a cry of the heart"<sup>16</sup>. Para Jorge Fondebrider la Antología de Spoon River "trata de recuperar el ritmo de la conversación adecuado a los testimonios de los muertos" del pueblo<sup>17</sup>.

La tercera de las características que nos interesa marcar en Masters es la ficcionalidad: el poemario se sostiene en la invención de personajes ficticiales de un pueblo ficcional, a través de la transcripción de epitafios y de lápidas.

En cuarto lugar, la estructura narrativa no es propia sólo de cada poema, sino que encadena unos con otros. De ese modo, el lector reconstruye una trama narrativa que supera la unidad poética y las atraviesa a todas, armando las historias de los personajes, las familias y el pueblo en su conjunto<sup>18</sup>.

Finalmente, como señalamos arriba, ya desde su título el libro de Edgar Lee Masters es una reescritura, a veces próxima a la imitación, de los textos clásicos contenidos en la Antología griega y de sus principales convenciones.

Resulta evidente que, exceptuando la ausencia de una motivación política directa, las características señaladas en este

---

<sup>16</sup>. Girri, A., op. cit., Fausto, 1979, p. 8.

<sup>17</sup>. Fondebrider, J., op. cit., p. 4.

<sup>18</sup>. Sin duda se liga a esta narratividad el hecho de que la Spoon River Anthology "prefigure en poesía un tono y una modalidad que posteriormente se encontrará en buena parte de la mejor narrativa norteamericana de la primera mitad del siglo XX (...) Cesare Pavese compara la obra de Masters a la de Emily Dickinson y a la de Gertrude Stein, asignándoles a los tres cierta zona límite entre la poesía y la narración (cft. Fondebrider, J., op. cit., p. 5). Los temas, el ambiente y los caracteres de Masters "anticipan muchas facetas de la gran narrativa norteamericana creada en torno de lo que Carl van Doren llamaría «la rebelión de la aldea»" (cft. Girri, A., op. cit., p. 10).

poeta norteamericano son coincidentes, en tanto procedimientos, con algunos de los postulados básicos de la poesía del sesenta en la Argentina que operan en los primeros libros de Juan Gelman.

Los poemas de Sidney West se lamentan, también, por muertos norteamericanos: "parsifal hoolig", "gallagher bentham", "butch butchnam", etc.. La geografía que habitan es también la de pequeños y oscuros pueblos del Oeste, en especial "Melody Spring"<sup>19</sup>. Cuando se da noticia del lugar donde se los ha enterrado, se habla del "cementerio de Oak" (como en Masters de "la colina").

El primer poema de T.III comienza con este verso: "empezó a llover vacas". El "lamento por el sapo de stanley hook", así: "stanley hook llegó a Melody Spring un jueves de noche con un sapo en la mano". Otro de los poemas se titula "lamento por la tripa de hellen carmody". Entre el grotesco y el humor, Gelman comienza exhibiendo su intertexto pero, a su vez, abriendo la distancia. En efecto, a excepción del primer texto de la Anthology de Masters ("The hill", que enunciado en tercera persona recrea el tópico del ubi sunt en una panorámica del cementerio), todos los poemas de Spoon River son monólogos en primera persona, y se titulan con el solo nombre del muerto, como una lápida sepulcral:

HOD PUTT  
Yazgo aquí, junto a la tumba  
del viejo Bill Piersol

(p. 16)

.....

---

<sup>19</sup>. También algunos otros escenarios norteamericanos como Chicago, Cincinatti, Carnille Louisiana, Dakota, Ohio, Santa Mónica.

---

CASSIUS HUERFFER

Cincelaron en mi piedra sepulcral las palabras:...  
(p. 22)

.....  
CHASE HENRY

En mi vida fui el borracho del pueblo (p.24)

Los "lamentos" de Sidney West, en cambio, se enuncian en tercera persona:

cuando gallagher bentham murió  
se produjo un curioso fenómeno  
(p. 17)

.....  
el día que tom steward alzó vuelo  
(p. 35)

.....  
cuando arthur donovan vino del sur (p. 69)

Aquí, otra vez, la descripción brechtiana del actor nos sirve como descripción de la subjetividad que sostiene la escritura de Gelman en estas traducciones:

Efectuar acotaciones en tercera persona hace que choquen dos tonos diferentes, por lo cual el segundo de ellos (es decir el texto verdadero) se distancia (...) Su actitud [la del actor] tiene algo de contradictorio, tomada en forma global...: el actor habla en pasado, el personaje en presente. Y existe una segunda contradicción de mayor importancia aún: también él desarrolla sentimientos, aunque no necesariamente los del mismo personaje (...) Cuando en el retablo de Grūnewald el evangelista mismo aparece en el cuadro, la crucifixión queda distanciada<sup>20</sup>

Así, la poesía de Gelman encuentra en la reescritura el lugar por donde romper con aquel yo lírico que se lloraba o que celebraba la epicidad o la gesta. El sujeto es ahora una aparición intermitente entre texto e intertexto, y en esa grieta se cuele la distancia crítica:

y asesinatos de su niño románticamente hablando (p. 13)

.....  
de su melancolía en primavera ¡oh! (p. 29)

.....  
¡oh! tom y steward volador  
tomó la lira y empezó a cantar entre nubes (p. 35)

.....  
"caballos" cantaba "caballos depravacos

---

<sup>20</sup>. Brecht, B., op. cit., p.p. 172, 178, 179 y 194.

cerebelentes áspimos taquerres" cantaba tom steward  
 y en un solo arco de volar quemaba  
 camísculas herpentes (p. 35)

Es decir: interferencias que restituyen al lenguaje su opacidad, reconstrucción de otro sujeto **textual** mediante la refuncionalización transformadora del intertexto. Disolución de aquella primera ilusión de palabra inaugural: ahora la unidad mínima del lenguaje poético es al menos doble, se reconoce y declara como tal, y juega con eso sin seriedades impuestas por un **compromiso** solemne. Abandonada la ilusión de continuidad entre significante y realidad "real", la cadena de textos -la cadena de sujetos- difiere el sentido y lo multiplica, problematiza su recuperación. La escritura lee/traduce/reescribe otra escritura, se construye para sí una génesis escrituraria<sup>21</sup>. La lógica de la identidad es reemplazada por la remisión a la letra y por la cita: el poema representa, pero, como en la puesta en escena brechtiana, representa discursos: discursos ajenos o inatribuibles. En estos textos, sin duda, "la ideología actúa, la ideología sube al escenario", pero se encuentra con un actor brechtiano, es decir: **no identificado**, en una lógica de distancias fluctuantes.

El lamento es la forma de la Spoon River Anthology de Masters, pero también lo es de la primera poesía de Gelman. Lo mismo puede decirse del coloquialismo, la narratividad, la crítica social amarga, la uniformidad ideológica de esos elementos en el dolor y la queja. Por lo tanto la operación de extrañamiento y distancia es doble: Gelman es ahora para

---

<sup>21</sup>. Es significativo que el "origen" de esa cadena, la ya mencionada Antología griega, sea a su vez un texto epigonal, imitativo, convencional y de una pluralidad de autores, incluyendo además textos anónimos.

Gelman un lejano americano que escribía en esa forma, **lamentablemente**. Otredad y extrañeza de sí mismo: el interlocutor del escritor es ahora otro escritor que ya no es él mismo; el primer Gelman es Masters, es decir Sidney West, es decir **nadie**: "¡ah sidney west! terminan (ojalá)/ tus repechazos áspimos y pésimos (...) **había pasado antes la tristeza/ y eso es fatal para el poeta/** o fue fatal para el peno de west" (p. 86; subrayado nuestro). Este Sidney West es otro(s) que lee al otro en otra lengua. Afirmación y negación simultáneas de ese texto otro que era propio, y del que ahora el lenguaje se apropia como ajeno. ¿Quién escribe?:

¿Por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales: un pronombre: yo. ¿Qué quiere decir yo?<sup>22</sup>

Es cierto que, según el análisis que acabamos de proponer, lo que efectivamente queda comprometido o puesto en cuestión en las traducciones de Gelman es, en términos del sistema crítico de Lamborghini, ese sostén gramatical de la razón cartesiana, es decir burguesa. Sin embargo, habría que distinguir aquí entre lo que podría ser la disolución o volatilización netamente vanguardista de la figura humana del poeta, y las transformaciones de la figura del sujeto que propone Gelman. En este sentido, hay que tener en cuenta que, en términos del sistema de Gelman, cuando el poema trabaja o lleva a su límite "el discurso de la burguesía" -entendido como el uso de la lengua normatizado y dominante- no se dirige tanto a un centro fortificado en el que tiene su baluarte el pronombre enmascarador de una identidad espúrea, mistificada y

<sup>22</sup>. Lamborghini, O., "El lugar del artista", cit., p. 48.

---

en verdad vacía y contingente. Más bien, su poética se dirige a ciertos márgenes, restos e interferencias discursivas que, entreverados con los discursos del poder, en sus pliegues, resisten su racionalidad dominante (incluido en esa racionalidad aquel sujeto monádico, completo y autoconfirmatorio que se lee en el pronombre de la fórmula cartesiana). Sobre esos materiales -que Gelman identificará como "habla popular" e "invención de la calle"<sup>23</sup>- es que trabaja el nuevo sujeto distanciado de las traducciones. En tanto poetiza con esos materiales, el distanciamiento -a la vez que hace imposible la lamentación o la conmiseración complaciente- posibilita una crítica que no será nunca rechazo o repudio burlesco, sino apropiación: incorporación y crítica, es decir, autocrítica del lenguaje mismo desde sus zonas subordinadas o más acalladas por los mecanismos institucionales de canonización. Por tanto, el efecto específico que logra sólo es definible en términos antitéticos o paradójales: un distanciamiento aproximador, una crítica cómplice, una risa crítica. Cuando el poema se ríe de otros discursos se está riendo de sí mismo -de la zona marginal del lenguaje desde la que se profiere- y por eso es difícil leerlo como burla despiadada o como parodia. Esa relación crítica y a un tiempo entrañable con los discursos de la **cultura popular** es notable en los poemas de Gelman que trabajan un núcleo narrativo centrado en un personaje.

La distancia es cómplice -es una estrategia, no una ética de la escritura- porque lo que se lee desde allí son esos personajes, esa materia de resistencia lingüística al "discur-

---

<sup>23</sup>. En su "Un collar de obsesiones", en Boccanera, J., op. cit., p. 18.

---

so de la burguesía". Esta poética aparece resuelta y sintetizada en el primer verso de "Glorias", en Relaciones: "¿era rubia la pulpera de Santa Lucía? ¿tenía los ojos celestes?" (p. 50). Como es "invención de la calle", la canción no merece el desprecio o la destrucción. El sentido original no desaparece: se pone en tela de juicio mediante una estrategia verbal -como hace el *vesre*, "gotán" por "tango"- para que el lector se vea incitado a reconstruir, a partir de allí y no desde fuera, otra versión del lenguaje.

Estas descripciones antitéticas o paradójales del efecto a que nos referimos muestran que no es sencillo lograr una conceptualización ajustada del mismo, justamente porque se trata de un tipo de tensión que mantiene a un tiempo, y sobre el mismo nivel de jerarquía, la distancia y la proximidad. Como sugeriremos más adelante, la conceptualización más apropiada, creemos, consiste en establecer una homología o paralelo entre esta estructura tensional de la poesía de Gelman y el modelo hegeliano de relación dialéctica reelaborado por Marx en su crítica de la ideología. No obstante, la teoría literaria ofrece una aproximación, por ejemplo, en el concepto de "risa seria" que propone Julia Kristeva como análisis de la noción bajtiniana de "carnaval":

Habría que advertir en contra de una ambigüedad a la que se presta la utilización de la palabra "carnavalesco". En la sociedad moderna, connota en general una parodia, y por lo tanto una consolidación de la ley; se tiene tendencia a ocultar el aspecto **dramático** (homicida, cínico, revolucionario en el sentido de una **transformación dialéctica**) del carnaval en que insiste justamente Bajtín y que halla en la menipea o en Dostoievski. La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, **seria** y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su **otro**.<sup>24</sup>

---

24. Kristeva, J., op. cit. p. 211.

5. Propusimos en este capítulo una lectura de las "traducciones" de Gelman, basada en el procedimiento intertextual de la reescritura como principio dominante de su construcción. En el transcurso de la exposición insistimos en que procedimientos dialógicos o intertextuales similares ya aparecían en los primeros textos de Gelman, pero sin la distancia ideológica que permite caracterizar Traducciones III como un texto propiamente dialógico. Sin embargo, el germen de este viraje también es reconocible en el inicio del corpus, como también advertíamos. En Gotán el uso del texto ajeno permanece, en un momento, indeciso entre la confluencia identificatoria de las voces (que finalmente predomina) y algunos intentos parodian-tes. Estos usos divergentes de los textos ajenos se esclarecen al comparar algunos poemas de Gotán con los de algunos poetas "sociales" de Boedo (para no limitar las cosas a González Tuñón). Si, por ejemplo, "Pedro el albañil" es una imitación gelmaniana de "Elogio a los albañiles italianos" de Gustavo Riccio, o de "Desde la ventana" de Aristóbulo Echegaray, "María la sirvienta" en cambio (citado más arriba) se aleja sensiblemente del tono dramático y serio de "Una sirvienta", también de Riccio<sup>25</sup>, al desplazarse hacia la ironía y la parodia discursiva: "Qué manera era esa de pecar de pecar,/ decían las señoras acostumbradas a la discreción/ ...Los señores/ ...decían severos: desde luego querida". Gestos similares pueden entreverse en "El facto y los poetas" y "Anclao en París", aunque la poética de Gotán queda finalmente definida

---

<sup>25</sup>. Los poemas citados pueden verse en Barletta, L. y otros, Los escritores de Boedo. Selección, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 85, 82 y 86 respectivamente.

---

por la casi compacidad ideológico-lingüística de la celebración épica.

Por otra parte, y como consecuencia de la aclaración precedente, resulta subrayado otro dato intertextual con el que iniciábamos este capítulo: la poética de Boedo es un corpus que opera en diversas instancias y de manera diferente en la literatura argentina de los años sesenta. A propósito también, entre los textos más discutidos de Osvaldo Lamborghini, "El niño proletario" (capítulo III de su novela Sebregondi retrocede<sup>26</sup>) es, entre otras cosas, una parodia de la narrativa de Boedo. Esta recurrencia a textos argentinos de los años veinte, tanto por parte de Gelman como de Lamborghini, no puede explicarse -a la manera formalista- como una herencia oblicua de tíos a sobrinos, que confirmaría las leyes de evolución interna del sistema literario. Es obvio que la puesta en juego de la escritura de Boedo en el contexto de los años sesenta constituye una referencia que se usa para tomar posición, y que se la reivindique o descalifique en las diversas estéticas es un índice de estrategias antagónicas de legitimación del discurso literario.

El lugar que ocuparon los textos de Boedo y de González Tuñón entre 1955 y los años setenta podría pensarse como el dato que condensa el cruce, las polémicas entre poéticas divergentes; como los textos sobre/contra los cuales otros textos construyen ideologías de la literatura y estrategias de autolegitimación. En este sentido, conviene insistir en que si se habla de rasgos paródicos en los textos de Gelman, no se puede pensar en una **deconstrucción** de la voz ajena que busca

---

<sup>26</sup>. Buenos Aires, Ed. Noé, 1973.

destruirla o vaciarla para abolir el sentido, sino más bien en una lectura crítica que pone en tela de juicio el sentido (del) original para poner en descubierto sus dimensiones ideológicas, de modo de reescribir o demandar **a partir de allí** otra versión de la verdad.

## 6. CONTRA LAS FABULACIONES DEL MUNDO

*¿Cómo... minar el lenguaje y hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? Kafka dice: **robar al niño en la cuna...**(...) Cuánta invención... para **escribir como un perro**(...) Lo que se llama pop: música pop, filosofía pop, escritura pop... **Servirse del polilingüismo de nuestra propia lengua...**, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta...<sup>1</sup>*

1. Hemos señalado a lo largo de nuestro análisis que el primer ciclo de la poesía de Gelman plantea para algunos lectores - actores del debate cultural de los sesenta como Martini Real, Sasturain y Los libros, Pichon Rivière y Panorama, Portantiero, Lamborghini, el mismo Gelman- el riesgo de hacer del poema una prescripción, una ley de uso, una traducción lírica del discurso político de izquierda. Anclaje en una **forma de expresión**, peligro de autoconfinamiento en un sentido, en el Sentido (de la historia, de la realidad, de la sociedad, de la humanidad).

En relación con ese riesgo, la primera poesía de Gelman encuentra o construye un objeto de discurso que le promete cierta estabilidad en la medida en que proporciona una imagen de mundo estable, una referencia que goza de existencia dis-

---

<sup>1</sup>. Deleuze, G. y Guattari, F. Kafka. Por una literatura menor, México, Era, 1983, pp. 33, 43 y 44.

cursiva previa al poema y que debe ser dicha, representada por el texto. Es en este sentido que nos interesa el señalamiento de González Tuñón por parte de Osvaldo Lamborghini: el autor de La calle del agujero en la media se vuelve conflictivo no por sí mismo, sino más bien en tanto funcione como modelo textual, en virtud de un tópico institucional que traza una equivalencia entre su poética y una identidad ideológica y política. Y es inevitable aquí retomar un dato que nos devuelve a uno de los ejes problemáticos de este trabajo: en la textualización de ese referente juega un papel decisivo una ideología de la literatura estrechamente ligada, hacia comienzos de los sesenta, con la estética del Partido Comunista, a la que hacíamos referencia cuando analizábamos la orientación lukácsiana de algunos críticos de poesía de esos años, y cuando recordábamos las advertencias de Gelman en relación con el momento en que compuso Cólera buey y con sus estrategias para alejarse del "populismo". Gelman comenzó su actividad poética pública hacia 1954, integrando el grupo "El pan duro", Junto a Héctor Negro, Hugo Di Taranto, Julio César Silvain, Julio Harispe, Mario Navalesi, Rosario Mase y Juana Bignozzi. Casi todos estaban más o menos integrados a la Juventud Comunista, y crearon el nucleamiento con el fin de autopublicar sus libros mediante un sistema de venta de bonos anticipados y realización de recitales públicos de poesía en teatros, bibliotecas y clubes de barrio. Poco después de su formación, el grupo se relacionó estrechamente con Raúl González Tuñón y con José Portugalo, a partir de uno de esos recitales, en el teatro "La Máscara". Gelman recuerda que a partir de ese momento González Tuñón "se convirtió en una especie de padri-

---

no"<sup>2</sup> del grupo. "Creo que nos acercamos a ellos no por casualidad -explica Gelman-. Eran poetas que practicaban lo que se ha dado en llamar el compromiso social en la poesía, y todo el grupo "El pan duro" entendía que la poesía debía cumplir una función en ese sentido"<sup>3</sup>. Cuando González Tuñón, además, prologa la primera edición de Violín y otras cuestiones, lo elogia por su "contenido principalmente social", por sus "saludables vientos de afirmación civil", porque "alienta el optimismo histórico", e incluye a Gelman entre los poetas que "devinieron revolucionarios". Para completar estos datos históricos y subrayar una vez más la correspondencia que trazan entre actitudes políticas y estéticas, es interesante anotar que cuando Gelman recuerda aquellas circunstancias atribuye también a sus desacuerdos y ruptura con el PC una incidencia considerable en su paulatino alejamiento del grupo "EL pan duro"<sup>4</sup>.

No obstante estos datos y observaciones, hemos señalado también que en los primeros libros de Gelman va ganando espacio un principio de heterogeneidad que romperá la ilusión mimética. Ese factor que provoca la fractura alcanzará a instalarse definitivamente en la poética de Gelman con los libros del tercer ciclo, justamente porque desde los primeros aparece estrechamente unido al tópico de la "revolución" en tanto objeto de deseo o referente utópico del texto. Podríamos

---

2. En Dalmaroni, M., "Entrevista a J. Gelman", Buenos Aires, 30 de agosto de 1992, en Apéndice, 1.

3. En Boccanera, J., op. cit., p. 18. Véase también "Los poetas del Pan Duro" en Hoy en la cultura, Buenos Aires, julio de 1962, p. 8.

4. En Dalmaroni, M., "Entrevista...", cit..

---

denominar **utopía retrospectiva** a ese principio de fuga o heterogeneidad, en tanto la figura del "niño" juega en ella como una constante. El "niño" aparece como el tópico central de un conjunto de motivos equivalentes: "revolución", animalidad, "arbolitos", "pajaritos", "amor" o "mujer", diminutividad, "infancia". Si de los primeros libros de Gelman hubiera que inferir una proposición aseverativa resumidora, ésta diría más o menos lo siguiente: hacer la revolución es (como) hacer el amor, y para ello es necesario volver a ser (como) niño, que es lo mismo que convertirse en un pajarito o en un arbolito, es decir en poeta. A pesar de que ubicamos el "como" entre paréntesis para no subestimar la eficacia que la metáfora tiene en estos cuatro libros, también lo subrayamos en tanto mediación que, como veremos inmediatamente, impide que el lenguaje poético mismo termine de añiñarse, revolucionarse, etc..

En VOC, como vimos, la distancia entre el sujeto de la enunciación y su objeto se corresponde con la apelación a una alteridad, con la demanda vocativa hacia un otro. Ese destinatario de la voz del poema es un **otro-niño** que se erige como objeto y que no puede constituirse del todo como estructura del sujeto, es decir, del poema.

En este sentido, toda la primera sección de VOC, "Violín", es un intento por lograr esa identidad unificadora. Los seis primeros poemas que la integran insisten sobre una serie de imágenes reiteradas y correspondientes: "violín", "crepúsculo", "caballo", "calesita", "lágrima", y sobre todo "niño". El séptimo y último poema de la sección es justamente "Tócame la mejilla..." (cft. cap. 2), que funciona en parte como declara-

ción de fracaso. Fracaso porque la recuperación de aquel estado de pureza originaria se textualiza, como habíamos visto, en el patrón clásico, sin producir una nueva forma y más bien reclamándola. Fracaso, además, porque el resto del libro lo desmiente como poética, e intenta reintegrar el imaginario de la "revolución" que en esos siete primeros poemas terminaba casi por desaparecer.

En consecuencia, la figura del niño, estrechamente asociada a la animalidad ("pajaritos"), aparece como referente y no como lenguaje. Tanto que por momentos se reduce al mero color local:

Te has quedado, don luis, como te digo  
preguntándote el tiempo en que jugabas  
a la escondida con el negro, a la  
pelota con los otros en el barrio (p. 37)

Otras veces los índices son específicamente literarios (apelaciones más o menos notorias a la poesía de González Tuñón, César Vallejo), o invocan la tradición popular o folclórica del género, como la **nana** en sexasílabos incluida en "Niños: Corea 1952":

(No te duermas niño.  
No te duermas, sol.  
Que en los arrozales  
mata el invasor.  
No te duermas, niño.  
Todavía no...) (p. 52)

Lo cierto es que -a excepción de lo dicho, de la insistencia sobre el diminutivo y del uso de algunas estructuras rítmicas como en "El caballo de la calesita"- el lenguaje poético no logra **anifiarse** y alcanza su programa en un nivel más bien declarativo, como expresión de deseos: "Esto que tengo de niño fundamental / se me rebela, quiere / llorar en los rincones..." (p. 51).

Aquí nos interesa hacer una breve digresión respecto de la intertextualidad vallejianana en la obra de Gelman. La misma ha sido señalada con relativa insistencia por la crítica (Bocconera, J., op. cit.; y Martini Real, J.C., op. cit.). Sin embargo, ese señalamiento ha apuntado casi siempre a la evidencia: los trasposos más o menos literales que pueden verificarse desde una hacia otra obras con sólo leerlas paralelamente (la **intención social**; motivos como "camisa", "zapatos", "asunto", "huesos" o "huesitos", etc.). Preferimos por eso evitar el tedioso recuento de citas y préstamos, ya que puede hacerse sin mayor esfuerzo en una lectura paralela. Sí nos interesa anotar, en cambio, que a la hora de estudiar la poesía de Gelman, Vallejo resulta insoslayable por dos razones que no han sido claramente anotadas. La primera es que, en tanto documento textual, la apelación a la obra vallejianana es un mecanismo que legitima y provoca las alteraciones del idioma que produce la poesía del sesenta, incorporando una multiplicidad de elementos jergales, modismos, barbarismos y sobre todo transgresiones morfosintácticas y lexicales que tienden hacia la elaboración de un dialecto poético (y en este sentido se puede decir que Gelman se hace mucho más vallejianano a partir de Cólera buey que en libros anteriores). La otra razón para atender a la presencia de Vallejo en Gelman, es de carácter contextual e institucional. Pues la poesía del peruano opera no sólo como intertexto sino también -y tal vez sobre todo- como lectura generalizada; es decir, como un elemento casi convencionalizado que forma parte del repertorio de lectura-escritura de la poesía del sesenta, esto es, también de las competencias del lector imaginado y pretendido por las

poéticas. En esos años, en efecto, citar a Vallejo en el contexto de una poesía que se pretende "politizada" o "social" es convocar en el texto una serie de semas contextuales que se suponen compartidos por el lector: revolución, lucha armada, Latinoamérica, Guerra Civil Española, etc.. Vallejo debe leerse en Gelman, entonces, como el referente prestigioso que aúna la problemática política con la identidad formal de una vanguardia que se cita como propia, como **autóctona** ( con lo cual, coincide en gran medida con el rol que juega la poesía y la figura de Raúl González Tuñón en esta escritura).

En El juego en que andamos, y ya desde el título, el "volver a ser niño" es decididamente el tema, y junto con sus atributos de "inocencia", "pureza", "esperanza" y "ternura", aparece más próximo al sentido de la utopía política:

#### ESTADO DE SITIO

Ordenes, botas, rejas.

Afuera la mañana continúa.  
Adentro el gran amor  
se mueve y alza todavía.

La esperanza es un niño ilegal, inocente,  
reparte sus volantes, anda contra la sombra. (p.71)

La atribución antitética que se hace sobre "niño" en el anteúltimo verso (ilegal/inocente) señala una vez más la poética bipolar que Gelman se propone, como un juego de contradicción cuya resultante dialéctica, cuya resolución poética, es la "esperanza". La misma condensación puede leerse dos páginas más adelante, en "Golpear el agua":

Inútilmente cae la mano sobre el niño.  
No hay verdad más armada que la pura inocencia. (p. 73)

En el último verso la alusión al clisé **pura verdad** incita a leer una hipálage en el atributo antepuesto a "inocencia",

reforzando la equivalencia antitética **niño armado**. Resulta evidente cómo estas oposiciones enlazan los dos polos de la poética gelmaniana y adelantan la abundancia del oxímoron que señalábamos en Colera buey.

Lo mismo sucede con la equiparación entre erótica e infancia, particularmente notable en los cinco poemas titulados "FABRICAS DE AMOR" de Velorio del solo:

con adivinaciones del amor, construía tu rostro  
en los lejanos patios de la infancia (p. 82)

.....  
Como un niño te canto bajo la noche oscura (p. 86)

Aunque desde VS hasta Gotán Gelman evolucione hacia una poesía decididamente política y adulta, la figura del niño permanece en la mayor parte de los poemas, sea como primer término de la metáfora o la comparación, sea en las imágenes recurrentes de "los hijos" o los "pajaritos". Y si en la tercera parte de Gotán, "Cuba sí", esa diminutividad desaparece, Gelman intenta recuperarla en "Final", el poema que cierra el libro:

Ha muerto un hombre y están juntando su sangre en  
cucharitas,  
querido **juan**, has muerto finalmente.  
De nada te valieron tus pedazos  
mojados en ternura.

Cómo ha sido posible  
que te fueras por un agujerito  
y nadie haya **ponido** el dedo  
para que te quedaras.

Se habrá comido toda la rabia del mundo  
por antes de morir  
y después se quedaba triste triste  
apoyado en sus huesos.

Ya te abajaron, hermanito,  
la tierra está temblando de tí.  
Vigilemos a ver dónde brotan sus manos  
empujadas por su rabia inmortal. (p. 43)

Los segmentos que subrayamos en este poema cobran una

---

importancia decisiva porque anticipan la **regresividad** que postulamos para Cólera buey, el libro que sigue a Gotán. Por una parte, porque el autoseñalamiento de la figura subjetiva tradicional del género (la voz del poema es la del poeta, es decir la de "juan" Gelman) señala el retorno a una problemática propia de la primera red -problemática que Daniel Barros le **perdonaba** a Gelman-. Por otra parte, porque la agramaticalidad del participio mediante su forma hipotéticamente regular - "ponido" en lugar de puesto- está marcando un paso más decisivo hacia lo que arriba hemos llamado **utopía retrospectiva**. En efecto, en Cólera buey ese conjunto de tópicos equivalentes al que nos referíamos pasará a constituirse en la forma del poema, ya no sólo en su referente. Ya no es el sujeto del enunciado el que es un "arbolito" o un "pajarito", sino la voz de la enunciación misma, o en todo caso el cruce indiferente entre enunciado y enunciación. Ese cruce se hace posible en Gelman mediante una morfología anómala construida por analogía con tres variantes lingüísticas asociadas: una, diacrónica, el español de la época de la conquista; otra, diastrática, las deformaciones o barbarismos del habla popular; la tercera, casi diafásica, el lenguaje infantil, sobre cuyo emisor-niño se hace confluír ahora la voz misma del poema.

Este proceso, por el cual el sujeto ya no sólo se desea o se dice niño sino que deviene tal, sigue operando en los libros posteriores de Gelman. En el cierre de uno de los poemas de Fábulas, por ejemplo, las tres variantes lingüísticas asociadas que señalábamos aparecen concatenadas casi causalmente, o por lo menos mediante una suerte de contaminación por contigüidad: el uso de un lenguaje anómalo -en este caso

respecto de la concordancia en el género- es un efecto del barbarismo (por anacronismo) "la calor", proveniente de una variante sociolingüística **baja**<sup>5</sup>:

pero en realidad parecía  
 una calor de la mañana  
 una fulgor de cuerpo amado  
 una color de juventud  
 una hermosa mariposa  
 y una cabeza de Callaghan  
 "oh lindo oh lindo" iba cantando  
 la cabeza de Callaghan (pp. 12-13)

Es interesante notar cómo el barbarismo señalado convoca la incorporación del intertexto prestigioso (el eco de la célebre Serranilla del Marqués de Santillana es insoslayable) que en el contexto del poema queda reescrito como español-niño y refuncionalizado en su contacto con las otras dos variantes lingüísticas señaladas.

Puede comprobarse, además, la persistencia de este tipo de procedimientos y su progreso sobre el nivel sintáctico en los textos de Gelman posteriores al corpus tomado para esta investigación, como en Notas (incluido en Si dulcemente) y en especial en "Carta abierta" (en el mismo volumen):

hablarte o desablarte/dolor mío/  
 manera de tenerte/destenerte/  
 pasión que muda su castigo como  
 hijo que vuela por quietudes/por

arrobamientos/voces/sequedades/  
 levantamientos de la ser/paredes  
 donde tu rostro suave de pavor  
 estalla de furor/a dioses/alma

que me penás el mientras/la dulcísima  
 recordación donde se aplaca el siendo/  
 la todo/la trabajo/alma de mí/  
 hijito que el otoño desprendió

---

<sup>5</sup>. Por supuesto que no nos interesa aquí la regularización que haya hecho la Real Academia del otrora barbarismo "la calor", sino su efecto de incorrección en la competencia del hablante medio del español del Río de la Plata, y a la vez de anacronismo en un lector de cultura escolarizada media.

de sus pañales de conciencia como  
dando gritos de vos/hijo o temblor/  
como trato con nadie sino estar  
solo de vos/cieguísimo/vendido

a tu soledadera donde nunca  
me cansaría de desesperarte/  
aire hermoso/agüitas de tu mirar/  
campos de tu escondida musicanta

como desapenando la verdad  
del acabar temprano/rostro o noche  
donde brillás astrísimo de vos/  
hijo que hijé contra la lloradera/

pedazo que la tierna embraveció/  
amigo de mi vez/miedara mucho  
el no avisado de tu fuerza/amor  
derramadísimo como mi propio

volar de vos a vos/sangre de mí  
que desataron perros de la contra  
besar con besos de la boca/o  
cielo que abris hijando tu morida<sup>6</sup>

En este poema está altamente desarrollado ese cruce de variantes equivalentes entre sí e identificadas también con la experimentación vanguardista: la voz del no-saber de la lengua, donde resuena la ignorancia lingüística del extranjero o del inmigrante ("la ser", "la todo", "la trabajo"); la voz abierta del niño que todavía no ha sido constreñida por la pedagogía ("agüitas", "morida"); y la indentificación de esas voces con el español antiguo, todavía no normatizado, lo cual traza a su vez una con-fusión paradójica de esas lenguas menores con las letras mayores del Cantar de los Cantares ("besar con besos de la boca"<sup>7</sup>) y entonces, menos explícitamente, con San Juan de la Cruz.

<sup>6</sup>. "Carta abierta", I, en Si dulcemente, pp. 47-48.

<sup>7</sup>. "¡Oh, si él me besara con besos de su boca!", Cantar de los Cantares, I, 2, en La Santa Biblia, London, Sociedades Bíblicas de América Latina, 1960, p. 646.

---

2. Todo el proceso de transformación de la poesía de Gelman que hemos descripto ignoraría uno de sus determinantes básicos si dejásemos implícitamente establecido un abandono de las estéticas politizantes que señalábamos como punto de partida de su obra. A partir de Cólera buey, es cierto, la poética de Gelman construye una voz menor que, paradójicamente, se sostiene como crítica del "mundo" desde un lugar de no-poder o de la resistencia, reformulando así el carácter **popular** de su literatura desde una intervención sobre la lengua. Pero, así como sugeríamos que ese principio de heterogeneidad está presente desde los primeros poemas, también lo está en un margen del intertexto politizante que identificábamos como **estética del Partido Comunista**, que no se limita a una doctrina partidaria, mezclado en Gelman con elementos que provienen de una particular relectura de la poesía argentina de los años veinte. Gelman no abandona ese parentesco inicial ni lo deconstruye hasta hacerlo desaparecer, sino que más bien usa uno de los componentes de ese intertexto, la marginalidad o la **posición** del emisor, desde una recolocación crítica.

Gelman confiesa que en la época de "El pan duro", "lo que a nosotros nos encantaba era que a través de ellos (de González Tuñón y de Portogalo) hacíamos puente con una época que nos parecía incrustada en el pasado, que eran los años '20"<sup>8</sup>. Ahora bien, la marginalidad de los poetas de Boedo y de González Tuñón no estaba dada sencillamente y sin más por la temática portuaria, prostibularia o proletarizante de sus obras. Como recuerda el propio González Tuñón en el prólogo a VOC ya

---

<sup>8</sup>. Boccanera, J., op. cit., p. 17.

---

citado, los poetas sociales de los años locos eran "casi todos, hijos de españoles e italianos". El mismo Portogalo había nacido en Italia, y basta repasar los apellidos de los boedistas para confirmar que se trataba de un espacio cultural descentrado: Castelnuovo, Riccio, Mariani, Stanchina, Zeitlin (César Tiempo), etc.. Literatura de inmigrantes, la poética de Boedo no podía construirse a partir de la gauchesca, y menos aún desde el aéreo verso lugoniano ante el cual terminarían rindiéndose los iracundos jovenzuelos martinfierristas<sup>9</sup>. ¿En qué lengua podían escribir estos **albañiles italianos** a quienes una y otra vez Gelman hace hablar en sus primeros libros? Esa otredad, ese lugar de negación del poder que Gelman alcanza a partir de Cólera buey encuentra su germen en lo único que aquí interesa de la literatura de Boedo: las firmas, los apellidos, como la voz que profiere esa lengua menor de edad, barrial y cocoliche de la década del veinte. Por eso Gelman la identifica una y otra vez con un estado colonial del idioma que pone en peligro su integridad porque se escapa del imperio de la ley, de la ley del Imperio. Nómada, inmigrante o gitano de su propia lengua, lengua disminuida arrancada del pasado inestable del español.

Instaurada como textualidad en medio de las letras mayores de la lengua, la poesía de Gelman se redefine como literatura popular en ese margen, por ese ejercicio. Una lengua que se habla por primera vez, que vuelve a ser estrenada en un espacio colonizado. Un espacio de indios, de negros o mulatos sin

---

<sup>9</sup>. Sobre la relación oscilante del grupo de Florida con Leopoldo Lugones, véase Gilman, Claudia, "Polémicas II", en Montaldo, Graciela y colaboradores, Yrigoyen, entre Borges y Arlt, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p. 49 y sigs..

---

Estado, que resisten la autoridad contaminando su lengua. Por eso Gelman reescribirá más tarde a los poetas judíos sefardíes de los siglos XI al XIII (en com-posiciones, incluido en Interrupciones II), a San Juan de la Cruz entrelazado con los poetas del tango (en Citas y comentarios). Este trabajo sobre las literaturas de minorías o sobre autores que la crítica consideró **menores** mezclados con la alta literatura es lo que permite a Jorge Boccanera ligar la poesía de Gelman al Cuaderno de un retorno al país natal de Aimé Césaire: un negro anticolonialista intransigente, comunista, que además de poeta fue un activo y destacado político en la colonia francesa de Martinica<sup>10</sup>.

Respecto de este punto, no habría que desestimar la importancia que pudo haber tenido para Gelman, para la construcción de sí mismo como figura de escritor que se define también por los textos, un dato biográfico que en sus declaraciones y reportajes es recurrente: él también es hijo de inmigrantes, y mantiene con esa ascendencia una relación que pasa por la memoria de lo político, lo cultural y lo lingüístico:

El único argentino de la familia soy yo. Mis padres y mis dos hermanos eran ucranianos. Emigraron en 1928. Mi padre era un socialrevolucionario que había participado en la revolución de 1905. Yo no lo supe sino mucho después, en 1957, cuando encontré en Moscú a dos tías y a una prima que aún vivían en la casa de madera donde mi padre se había refugiado, y de la que debió escapar porque la policía del zar le pisaba los talones. Después anduvo por otras regiones de Rusia, vaya a saber por dónde, hasta que decidió ir a Buenos Aires. Llegó por primera vez en 1912, escapando del servicio militar (...). Trabajó como carpintero en Campana hasta que se produjo la revolución de octubre. Entonces decidió volver, pensando que sus ideas de juventud se estaban por cumplir. Fue un largo regreso. Conoció a mi madre, tuvo una primera hija -mi hermana- y comenzó a trabajar en una fábrica.(...) Lo que lo desilusionó fue, sobre todo, la expulsión de Trotsky del Partido Comunista y su destierro (...). Aunque él no era trotskista en absoluto,

---

<sup>10</sup>. Boccanera, J., op. cit., p. 25.

admiraba a Trotsky y pensaba que con su salida de la escena se terminaban las últimas posibilidades de un debate democrático en la Unión Soviética. Entonces se fueron todos, con pasaportes falsos, inaugurando así la tradición de los pasaportes falsos en la familia.<sup>11</sup>

.....  
 [Mi padre] era obrero ferroviario, carpintero. En 1928 volvió a Buenos Aires con mi madre y mis dos hermanos mayores. Ahí siguió de carpintero y luego de pequeño comerciante (...) [Mi madre] había sido estudiante de medicina en Odesa. Era hija de un rabino...

- ¿Qué se hablaba en tu casa?

- Ruso, ydish y más adelante español, bien hablado, casi sin acento. Sin embargo, mi hermano, 19 años mayor, además de enseñarme a jugar al ajedrez, me leía poemas de Pushkin que aún recuerdo. (...) Mi infancia también está llena de cosas que no viví. Por ejemplo de historias extraordinarias y terribles que mi madre me contaba, como el día aquel en que los cosacos quemaron todo durante un progromo y mi abuela entró en la casa en llamas para salvar a sus hijos. Perdió uno. Cada vez que había peligro, mi abuelo sacaba una arquilla con un pergamino de mil setecientos, y como en el Génesis, leía: "El rabino tal que engendró al rabino tal que engendró a tal...". El era el último de la lista. Cuando existía una amenaza, la lectura del pergamino les otorgaba cierto sentido de continuidad y supervivencia.<sup>12</sup>

3. Es también desde esta marginalidad lingüística (y por tanto, poética y política) que se debe repensar el problema del "intimismo" de la poesía argentina de los años sesenta. Como se recordará, el término es utilizado por Gelman cuando caracteriza el giro que su escritura había sufrido en Cólera buey. Por tanto, podría decirse que, sea lo que fuere el "intimismo", parece contrario a los rasgos predominantes y distintivos de las poéticas de la segunda red, y atribuible más bien a la primera.

Si el "intimismo" se reconoce en poesía por la concentra-

---

<sup>11</sup>. Martínez, Tomás E., "La voz entera. Entrevista con Juan Gelman", Página/12, suplemento "Primer Plano", p. 2, Buenos Aires, 9 de agosto de 1992.

<sup>12</sup>. Moscona, Myriam, "Memoria y exilio. Entrevista con Juan Gelman", La Jornada Semanal, México, Nueva Época, n° 142, 1° de marzo de 1992, pp. 29 y 30.

ción en la interioridad individual y la microscopía o diminutividad del objeto sobre el cual se construye el enunciado, el intimismo de la poesía de Gelman aparece como un recurso para compensar o romper cualquier grandilocuencia épica o declamatoria, pero nunca es definitivamente reclusivo. Pero además, no es sólo una estrategia meramente incidental en el desarrollo de su obra, como podría inferirse de las declaraciones del escritor sobre el asunto. Si en la poesía argentina de los años 40 o en los textos de Alejandra Pizarnik, por ejemplo, podríamos leer un intimismo clausurado que por momentos arrastra el poema hacia una respiración casi metafísica, la intimidad abierta de la poesía baja y menor de Gelman trabaja un espacio reducido o diminuto en el cual lo subjetivo se conecta inevitable y directamente con la política, o mejor, contra la ideología, como operación verbal para abolir la alienación que separa al sujeto poético de la esfera de lo público. Eso sucede especialmente cuando la individualidad aparece en el tema del amor y sobre todo en la cuestión de las relaciones familiares. En este sentido, en los primeros poemas de Gelman puede leerse una forma de intimismo que es propia del programa de las poéticas del sesenta en general: la poetización de la vida cotidiana. El texto construye referentes ligados a la vida doméstica, en correlación con una figura de sujeto textual equivalente al **hombre de la calle**, al **hombre común**. En la poética de la segunda red, esa intimidad de lo cotidiano incluye, en una misma propuesta programática, sus necesarias relaciones integradoras con lo general, con lo público-político. En la obra de Gelman, esa propuesta aparece desde VOC, como en el siguiente poema:

Tal vez el mundo cabe en la cocina  
 donde hablamos del hijo.  
 El futuro es un rostro, un dulce nombre,  
 una sangre en camino a este camino.

Amor se dice de un extraño modo:  
 cuna, pañal, la bata.  
 Estas cosas comunes.  
 Estas palabras blancas.

El amor ha crecido.  
 La primavera canta en mi pañuelo. (p. 69)

En este sentido, el intimismo del que puede hablarse en la poesía de Gelman y de otros poetas del sesenta, más que provocar una retracción, se despliega en la exhibición de lo cotidiano como una forma imaginaria de socializar lo individual, o de comprobar cómo esa frontera es falsa y, así como ha sido impuesta en el lenguaje, también por el lenguaje puede ser contradicha. En VOC ese pasaje se opera a través del uso de los mismos tópicos, los mismos materiales léxicos y de representación tanto para el espacio de la vida cotidiana íntima como para esa *épica* de inmigrantes, albañiles, desarraigados y personajes marginados que pueblan textos como "UN VIEJO ASUNTO" ("pañales", "su camisa, el delantal", etc.): un registro verbal y un imaginario o repertorio de representaciones en el que se puede leer la relación de Gelman tanto con su propio relato familiar como con la poesía "social" argentina de los años 20.

Casi en el otro extremo de la obra, en Carta a mi madre (1989) las incesantes preguntas de que consta el poema construyen una minuciosa política de lo privado, o mejor, una paciente politización de lo íntimo. Lo íntimo se hace poética porque es inevitablemente político:

.../adivinaste que me  
 preparaba a volver? / yo entraría  
 a tu cuarto y no lo ibas a admitir / y nos

besábamos / nos abrazamos y lloramos... (p. )

Cuidadosa reconstrucción de los recuerdos, Carta a mi madre escribe los horrores del exilio forzado. Pero esos horrores de lo público-político no son otros que los de la más secreta intimidad. Por eso la letra de esta carta nombra casi exclusivamente los fulgores y las sombras escondidos en la memoria de la infancia, como en un juego infantil (y dale que "nos besábamos") y erótico a la vez. Porque adentro y afuera son lo mismo en la utopía del regreso, o porque el regreso del exilio como forma de la utopía funde en una misma identidad el furor combativo del poeta-político y los dolores íntimos del yo-lírico.

Secreto que desde el fondo de lo propio se proyecta en un libro que -por confesional- obliga a identificar la voz poética con el sujeto escritor Juan Gelman-perseguido-político, el intimismo amoroso o familiar de Gelman -"mujer", "el hijo", "madre"- no es la tiniebla psicoanalítica de unas **Memorias** que vinieran a cumplir el mandamiento de honrar a los padres, sino un programa político, una política de la lengua:

estás desordenada en mi memoria / de cuando yo fui  
niño y de pronto muy grande / y no alcanzo a fijar  
tus rostros en un rostro / tus rostros es un aire  
una calor / un aguas...

(p. )

.....  
(...) ya no nos perdonemos.

(p. )

El tema de Carta a mi madre es, aparentemente, el que anuncia ese título casi convencional: un poema elegíaco dedicado a la autora de los días del poeta. Sin embargo, desde el comienzo el libro inscribe esa relación particular en un espacio textual donde las fronteras entre el tiempo de lo privado y el tiempo de lo político son inseparables: "recibí

tu carta 20 días después de tu muerte y cinco minutos después de saber que habías muerto" (p.     ). Aquí se confirma una vez más el valor estratégico que las opciones poéticas tienen en la obra de Gelman: su poesía del exilio repone el sujeto textual más convencionalmente lírico, es decir un sujeto de enunciación real que profiere dolorosas elegías del desarraigo, pues el efecto que se deriva ahora de esa enunciación es la correlación entre la palabra poética -refiera lo que refiera- y la figura pública del escritor exiliado, del perseguido político Juan Gelman. En este sentido, puede decirse que la **utopía poética** de Gelman -arrasar con la **realidad** alienada del lenguaje que los discursos del poder han estamentado, e inventar un idioma en el que no sea posible separar las lenguas de la intimidad, la política y el arte- se textualiza de manera privilegiada en su poesía del exilio como un pasaje sin solución de continuidad entre lo íntimo y lo público, entre lo particular y lo general, como amplificación de una propuesta que ya estaba presente en su poética inicial:

combatir a la lengua que combate al exilio  
no olvidar el exilio/o sea la tierra/  
o sea la patria o lechita o pañuelo  
donde vibrábamos/donde niñábamos<sup>13</sup>

4. La búsqueda de esa morfología regresiva iniciada en Cólera buey parece interrumpirse en Traducciones III. Los poemas de Sidney West. Aunque no desaparecen del todo los procedimientos agramaticales anteriores, su ocurrencia se reduce a unos pocos poemas. Sin embargo sería erróneo considerar este dato como

---

<sup>13</sup>. En bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota), 1980, "V", Interrupciones I, p. 21.

índice de regresión a la norma, como un movimiento de retorno a la estabilidad del discurso.

En primer lugar, porque las transgresiones morfológicas de Cólera buey aparecen citadas entre comillas en dos de los lamentos de este libro: en el "lamento por el uteró de mecha vaugham" se transcriben las dos últimas estrofas de "Sí" (Cólera buey, pág. 29) como dichos por la muerta evocada en el poema:

mecha vaugham vivió la mayor parte en su uteró  
lejos de otros ruidos del mundo o mundanales  
y conoció paisajes raros llenos de pájaros nerviosos  
y conoció paisajes

"oh bichos" decía mecha vaugham dirigiéndose a los bichos  
que poblaban su cuerpo y mucho más su sueño  
aleteando picoteándole el alma  
"oh bichos que me despiertan la voz"

decía mecha vaugham callándose de pronto o intentado volar  
"¿qué es esto que me pega al piso? decía  
zangoloteando chapoteando

con gran horror o fastidio de los vecinos del 3

"pies que pisan en vez de alar o cómo/  
sería el mundo el buey lo que se hija/  
si no nos devoráramos/  
si amorásemos mucho" decía mecha vaugham

"si fuéramos o fuésemos/como rostros humanos  
empezando de a dos/  
completos en el resto" decía mecha derrumbándose  
finalmente en el suelo (p. 33)

Y en el último poema de T.III, "fe de erratas", reaparece el mismo texto que ya en Colera buey sintetizaba la utopía poética de Gelman:

hasta que alen por favor los pieses  
que duerma sidney west  
hasta que bien nos amoremos  
que duerma duerma duerma (p. 86)

Esa remisión anafórica cobra una importancia decisiva en la medida en que la recontextualización que sufren los fragmentos

citados los coloca en el lugar del la utopía, "lejos de otros ruidos del mundo o mundanales", en "paisajes raros". Ese **otro mundo** es el del "sueño", y por tanto, como sucede siempre en Gelman, se escribe en el tiempo prospectivo del deseo, en potencial o en subjuntivo: "...cómo / sería el mundo.../ si no nos devoráramos", "hasta que alen por favor los pieses / que duerma sidney west".

En segundo lugar, T.III trabaja, con mayor insistencia que en textos anteriores, sobre los tópicos que Gelman venía asociando a esa morfología infantilizada: ya no **poemas humanos**, sino, casi, un bestiario o un jardín botánico. Ya no el reino superior de la jerarquía natural, sino el lugar de los reinos inferiores. Una poesía que tiene, cada vez más, la propiedad de disminuir voces de mayor grado. Basta repasar algunos de los títulos de los "lamentos", destinados de manera directa no al propietario de "arbolitos" y "pajaritos", sino a éstos: "lamento por el arbolito de philip", "...por la tórtola de butch butchnam", "...por el pájaro de chester carmichael", "...por el sapo de stanley hook", "...por el ciruelo de cub cunnigham", etc.. En los poemas, además, van y vienen elefantes, naranjos, ratones, sicomoros, monos, palomas, alelúes, tábanos, "bichos". Y este devenir animal o planta detenta también, como el idioma regresivo del niño, el carácter de condición deseada:

"ah" decían "si árboles fuéramos" (p. 25)

.....  
 y todos comprendieron que él amaba al sapo que llevaba en la  
 más allá de accidentes geográficos sociológicos demográficos <sup>[mano]</sup>  
 más allá de cualquiera condición <sup>[climáticos]</sup> (p. 23)

La animalización -transgresión como lenguaje que inferiori-

---

za el mundo- se integra en el mismo sistema que Fábulas, el siguiente libro de Gelman. Escrito en el mismo tono parodiante que T.III, el texto se propone como crítica de una serie de episodios y personajes históricos que funcionan como temas de los textos: la historia del almirante inglés Horatio Nelson, la muerte de Lautréamont, la vida amorosa del naturalista francés Aimé Bonpland, la muerte de Emilio Jauregui, los sueños políticos de José Gervasio Artigas, etc.. Es decir, **fabulaciones** que la ideología construye o ignora, y que los poemas **desfabulizan**, como propone de alguna manera el poeta Mario Arteca: "El Gelman de Fábulas podría parecer no-gratuito por su fuerte intencionalidad. Pero es intencional en tanto desfabuliza el género mismo: rompe con la manera intimista de la poesía de los sesenta y entra en una escritura paradójica y juguetona"<sup>14</sup>.

El carácter paradójico de esa gratuidad (una poesía que ya no se propone para ser **consumida** por la ideología, pero que puede ser usada -claro que en su contra-) está señalado expresamente -"intencionalmente"- por el epígrafe de Karl Marx que abre el libro:

El escritor no considera en modo alguno sus trabajos como un medio. Son **finés en sí**; son en tan escaso grado un medio para él mismo y para los otros, que sacrifica **su** existencia a la existencia **de ellos**, cuando tal cosa es necesaria. (p. 7)

Carácter paradójico que se refuerza, finalmente, porque mientras el género con el que trabaja el libro, la fábula, suele destinarse justamente a los niños para inducirlos a la lógica de la moral, los animales y las plantas de estas **desfábulas** de Gelman instauran su propia ley. Así, el poema **baja**,

---

<sup>14</sup>. En Dalmaroni, M.: "Los poetas de La muela del juicio" en Página/12-La Plata, La Plata, 14 de abril de 1990, p. 4.

---

se escribe íntegramente en minúsculas, deviene género inferior -fábula venida a menos- y se constituye como antipedagogía.

En tercer lugar, la fuga de la norma iniciada en Cólera buey sobre la morfología, lejos de detenerse, ataca en los libros que lo siguen otros niveles de la lengua. En T.III Gelman escribe contra el sentido, particularmente desde el nivel semántico, mediante una serie de operaciones de deseman-tización y resemantización que persiguen el extrañamiento referencial y, por su intermedio, una crítica de las dimensio-nes ideológicas de la lengua. Por esta última razón, el efecto no podría definirse como **non-sense**, sino más bien como una escritura de **lo imprevisible**<sup>15</sup>. Escritura que, más que des-viarse o diferenciarse, comienza por **contradecir** "intencional-mente" la imagen del mundo dada por el lenguaje de la ideolo-gía. El "lamento por la muerte de parsifal hoolig", primer poema de T.III, muestra esa poética y la propone como programa para el resto del libro:

empezó a llover vacas  
y en vista de la situación reinante en el país  
los estudiantes de agronomía sembraron desconcierto  
los profesores de ingeniería proclamaron su virginidad  
los bedeles de la filosofía aceptaron las grampas de la razón  
[intelectual  
los maestros de matemáticas verificaron llorando el dos más  
dos  
los alumnos de lenguaje inventaron buenas malas palabras

esto ocurrió mientras al mismo tiempo  
un oleaje de nostalgia invadía las camas del país  
y las parejas entre sí se miraban como desconocidos

---

<sup>15</sup>. Usamos este término para evitar tecnicismos excesivos como "aprosdóqueton" o "adínaton", que no agregarían demasiado desde el punto de vista conceptual. Ana Porrúa propone que "lo fundamental en Traducciones III es el lugar dado a la **imagen**" como un tropo desrealizante que, a diferencia de la metáfora, no connota ni explica ninguna referencia conocida (en su "Relaciones de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas", Revista de crítica literaria latinoamericana, XVIII, 35, Lima, 1er. semestre de 1992, p. 64.

y el crepúsculo era servido en el almuerzo por padres y madres  
y el dolor o la pena iba vistiendo lentamente a los chiquiti-  
nes

y a unos se les caía el pelo y la espalda a otros y nada a los

[demás

y a Dios lo encontraron muerto varias veces

y los viejos volaban por el aire agarrados a sus testículos

[rese-

cos

y las viejas lanzaban exclamaciones y sentían puntadas en la

[memoria o el olvido

según

y varios perros asentían y brindaban con armenio coñac

y a un hombre lo encontraron muerto varias veces

junto a un viernes de carnaval arrancado del carnaval

bajo una invasión de insultos otoñales

o sobre elefantes azules parados en la mejilla de Mr. Hollow

o alrededor de alondras en dulce desafío vocal con el verano

encontraron muerto a ese hombre

con las manos abiertamente grises

las caderas desordenadas por los sucesos de Chicago

un resto de viento en la garganta

25 centavos de dólar en el bolsillo y su águila quieta

con las plumas mojadas por la lluvia infernal

¡ah queridos!

¡esa lluvia llovió años y años sobre el pavimento de Herbey

[Street

sin borrar la más mínima huella de lo acontecido!

¡sin mojar ninguna de las humillaciones ni uno solo de los

[miedos

de ese hombre con las caderas revueltas tiradas en la calle

tarde para que sus terrores puedan mezclarse con el agua y

[pudrirse y terminar!

así murió parsifal hoolig

cerró los ojos silenciosos

conservó la costumbre de no protestar

fue un difunto valiente

y aunque no tuvo necrológica en el New York times ni el Chica-

go Tribune se ocupó de él

no se quejó cuando lo recogieron en un camión del servicio

[municipal

a él y a su aspecto melancólico

y si alguno supone que esto es triste

si alguno va a pararse a decir que esto es triste

sepa que esto es exactamente lo que pasó

que ninguna otra cosa pasó sino esto

bajo este cielo o bóveda celeste (pp. 9 a 11)

El poema no altera las reglas morfológicas o sintácticas,  
pero busca construir un referente disparatado mediante el  
acoplamiento regular de componentes semánticamente incompati-

bles: la desarticulación de la lógica del mundo se opera por un trabajo sobre la convención lingüística y la connotación, y nunca independientemente de ellas. Nos referimos específicamente al desmontaje y resemantización de metáforas lexicalizadas o estereotipos con que se abre el poema. El primer verso, que presenta un estereotipo del imposible, coloquial y prosaico si los hay ("empezó a llover vacas") impone una lectura si no paródica, por lo menos no-seria para el clisé del discurso político del verso siguiente ("y en vista de la situación reinante en el país"). En el tercer verso esa intervención contra el lenguaje se profundiza hasta deconstruir la catacrexis "sembrar desconcierto": se usa uno de sus componentes, el verbo, en su sentido literal, y se lo predica respecto de un sujeto semánticamente compatible ("los estudiantes de agronomía"). Así precedidos, el cuarto y especialmente el quinto verso ("Los bedeles de la filosofía aceptaron las grampas de la razón intelectual") es susceptible de una lectura literal que lo aproxima a la disociación y que amplifica los efectos de esa crítica contra el congelamiento del idioma a todo el poema.

El séptimo verso ("Los alumnos de lenguaje inventaron buenas malas palabras") cierra una primera fase del poema con una sugerencia autorreferencial -una suerte de denuncia contra la moral de las palabras, contra las palabras como versión engañosa del mundo en tanto cristalizadas en la relación con una ética contingente que se pretende trascendental-. Esa fase inicial, entonces, se lee como declaración programática y advierte que en el resto del poema (y del libro) se presentan **sucesos extraordinarios** no menos verdaderos que aquellos que

construye la lengua cristalizada de la ideología: "el crepúsculo era servido en el almuerzo", "a Dios lo encontraron muerto varias veces", "los viejos volaban por el aire", "elefantes azules" se paraban "en la mejilla de Mr. Hollow". Y además, "esto es exactamente lo que pasó". Si las situaciones reinan y el desconcierto es sembrado, bien puede llover vacas. El lenguaje construye la realidad.

Respecto de esa primera fase del texto, el último verso del poema -"bajo este cielo o bóveda celeste"- es una anáfora: retoma la parodia discursiva del principio y reescribe como disyunción el oxímoron "buenas malas palabras" del séptimo verso. Es significativo que el poema se cierre de este modo: la disyunción pone en tela de juicio el carácter decidible del enunciado y, en este caso, refuerza la desjerarquización del referente previsible, construcción interesada de un lenguaje impuesto. Por otra parte, anticipa el abundante uso de la interrogación que iniciará Gelman en Relaciones, como otro procedimiento que desestabiliza la univocidad y compromete a un interlocutor implícito:

¿era rubia la pulpera de Santa Lucía? ¿tenía los ojos celes  
[tes?  
(p. 50)

.....  
¿y si Dios fuera una mujer? (p. 15)

Si la ideología no es otra cosa que el lenguaje que construye el mundo, la poesía puede desestimar esa referencia y postular otra verdad, "cielo" y no "bóveda celeste", "la mundo" y no el mundo<sup>16</sup>. Desde otro repertorio, desde otro

---

<sup>16</sup>. En Fábulas se lee "por los pantanos de la mundo" (p.20), "del otro lado de la mundo" (p. 21), "sobre el cielo sobre la mundo" (p. 36), "los polvos de la mundo" (p. 64), "en otra parte de la mundo" (p. 66); y luego, "Contra la gran derrota de la mundo", en Si dulcemente, p. 104.

espacio intertextual, Gelman suscribe la declaración de Pizar-  
nik:

(...) la poesía es el lugar donde todo sucede (...) porque decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible<sup>17</sup>

Así, el primer lamento de Sidney West reestablece los límites de lo decible, o mejor, los abre, los traiciona. Gelman responde así a la pregunta que su heterónimo Po I-po se hace en el epígrafe del libro, burlándose de la lógica del silogismo: "La traducción, ¿es traición? / La poesía, ¿es traducción?" (p. 7).

La no previsibilidad se constituye, de este modo, en principio constructivo del referente poético por vía de la ruptura de convenciones lingüísticas y literarias, y atraviesa de manera intermitente distintos niveles del discurso, a fin de fisurar toda expectativa de identificación confirmatoria por parte de un lector convencional. En T.III ataca, como vimos, el nivel semántico y lógico del enunciado:

esa noche naturalmente stanley hook se murió  
antes dio terribles puñetazos a las paredes de su cuarto en  
[representación de sí mismo  
mientras el sapo sólo el sapo todo el sapo  
**segúa con el jueves**

(p. 24; subrayado nuestro)

En Fábulas, además, es notoria la alteración del esquema rítmico: el poema parece estructurarse en eneasílabos, pero esa base es constantemente alterada por cambios en la acentuación o por versos que exceden la medida de los anteriores o del que les sigue. Se provoca así un efecto de **disonancia** que fractura una y otra vez toda posibilidad de una lectura canó-

17. En Alonso, R., op. cit., p. 67.

nica del ritmo, posibilidad que no obstante el texto abre<sup>18</sup>:

y aquí el francés Bonpland botánico  
 buscaba asclepias lirolensis  
 o chinchonas acaridesas  
 encontró en cambio las ignotas  
 caras o rostros del amor  
 a la india Nunu de los zambos  
 junto a la boca del Orinoco<sup>19</sup> (p. 39)

Por otra parte, Fábulas sigue acumulando otras posibilidades de transgresión gramatical: "como quien quiere entrar con sus / dos propios ojos al Paráiso" (p. 10), "cuando los melancolicós" (p. 12), "la mujer que no lo **quisió**" (p. 16), "y ya nunca más la **tuvo**" (p. 27), "el miguel enterró a su gata / (...) **animala** de gran ternura" (p. 29), "pasear a la Melancolía" (p. 31), "que huele a suda mericano" (p. 32), "en todo pájaro del país / o del país que alado alaba" (p. 35), "la mano mana de la luz / la maniposa de la sombra" (p. 36), "para que al fin el país creciera" (p. 43), "gritaba el monstruo / persiguiendo a la **monstrua**" (p. 59), "o como cuando **sedució** / a la comtessa de dia alta" (p. 63).

A partir de estas últimas citas se puede señalar una consecuencia más de este trabajo de Gelman contra la norma escrita de la lengua. Muchas de los textos de Gelman en los que se

---

<sup>18</sup>. Hugo Friedrich, en La estructura de la lírica moderna (Barcelona, Seix Barral, 1974), propone el concepto de "disonancia" en un sentido más amplio al que usamos aquí respecto de las alternancias rítmicas, pero que se corresponde en líneas generales con nuestra caracterización de la poesía de Gelman en su conjunto. Sobre todo desde Rimbaud, para Friedrich la poesía occidental exhibe y lleva a sus últimas consecuencias el conflicto entre "la realidad objetiva, actual e histórica" (p. 274) por medio de la función referencial del lenguaje y de la metáfora por una parte, y por otra los caminos de libertad "alógica" (p. 247) y autónoma de un lenguaje poético "independiente con respecto a lo real y lo normal" (p. 194).

<sup>19</sup>. En este caso, el decasílabo final rompe con la expectativa rítmica que habían instalado los eneasílabos anteriores.

reconoce el español antiguo o literario provocan además otra resonancia: las formas irregulares de la *gauchesca*. En muchos casos, efectivamente, es difícil decidir de cuál de esos dos repertorios provienen algunos vocablos o expresiones: "es mejor de comer quel Rey" (CB, p. 175), "tapó el cielo antiyer" (CB, p. 176), "con estancias de fuego mesmamente" (CB, p. 177), "allí mesmo pasando" (*Relaciones*, p. 50), "se lo encendían mesmamente" (SD, p. 29), "¿dónde estás mesmo ahorita?" (SD, p. 28). En cambio, en el caso de reposición del diptongo que citábamos más arriba ("Paráiso", "páis"; "llanto cáido sin llorar" en SD, p. 69) resuena antes que nada la imitación de la oralidad propia de la *gauchesca*. Lo que interesa en los dos casos es señalar que se trata de otro índice de la resolución que logra Gelman para la poética coloquialista de los sesenta: su poesía, más que reproducir un supuesto registro coloquial, escribe una forma de oralización del género que resulta inseparable de una intervención experimental -vanguardista, "cult"- sobre el lenguaje. Una oralización que, lejos de garantizar la comunicatividad o la transparencia, la corroe, mientras se identifica tanto con las voces bajas de la ignorancia -la del niño y la del extranjero- como con las libertades gramaticales del español literario más prestigioso. En esta resolución del precepto coloquialista su escritura coincide con algunos rasgos de la poesía de Leónidas Lamborghini, como veremos más abajo.

4. En *Relaciones*, como ya anotamos, se agrega a los recursos anteriores el exceso de interrogativas, que a veces cortan por

el medio el ritmo del verso, y otras ocupan estrofas enteras o el poema por completo, **entorpeciendo** la entonación. Relaciones combina dos procedimientos de trabajo con la interrogación: 1) las interrogativas que se aproximan en mayor o menor medida a la pregunta retórica, y las interrogativas propiamente dichas, encuentren o no una respuesta en el poema mismo; 2) la alternancia de interrogación y aseveración, según dos movimientos u órdenes secuenciales inversos: pregunta-aseveración (y aquí la aseveración puede leerse como respuesta), o aseveración-pregunta.

La abundancia de preguntas que se dejan leer como retóricas define un movimiento de determinación o unicidad del sentido<sup>20</sup>. Por ejemplo, "CLARIDADES", que comienza con estos versos:

¿quién ha visto a la paloma casándose con el gavilán  
al recelo con el cariño al explotado con el explotador? falsas  
son esa bodas incontables  
desastres nacen de esas bodas desavenencias tristezas  
(p. 59)

Mantengamos, entonces, como primera lectura, que este tipo de preguntas buscan la concurrencia del interlocutor respecto de la afirmación implícita que contienen. Esto parece confirmado, además, por una de las variantes de la repetición que despliega el libro, consistente en transcribir el texto de la pregunta literalmente y a continuación de la misma, pero sin signos de interrogación:

---

<sup>20</sup>. Entendemos aquí por "preguntas retóricas" "las frases que no presuponen una falta real de información, sino que implican enfáticamente al interlocutor en un asenso o una negativa ya implícita en la pregunta: '¿No es verdad, ángel de amor, / que en esta apartada orilla / más clara la luna brilla / y se respira mejor?' (El destinatario se ve obligado a la respuesta afirmativa)." (Marchese, A. y Forradellas, J., op. cit., p. 217).

---

¿puede nacer al pie de los sentenciados por el poder  
 al pie de los torturados los fusilados de por acá nace?  
 ¿al pie de traiciones miedos pobreza  
 la poesía nace?

puede nacer al pie de los sentenciados por el poder  
 al pie de los torturados los fusilados de por acá nace  
 al pie de traiciones miedos pobreza  
 la poesía nace (p. 34)

En rigor, esta repetición afirmativa del contenido de la pregunta la despoja de su carácter retórico, aunque el efecto de univocidad semántica que se busca asegurar es el mismo que la interrogación reclama mientras se la lee como pregunta retórica.

Conviene anotar, no obstante, un matiz sobre el que volveremos más adelante, cuando analicemos el rol de la interrogación en la obra de Pizarnik: la confluencia de voces instalada por la pregunta retórica es siempre insegura, justamente porque depende en todos los casos de la respuesta que decida el interlocutor convocado (aun cuando la orientación que el texto imprima a la pregunta sea retórica -no interrogativa sino aseverativa-, la apelación a un **otro** implica por sí misma un riesgo de apertura hacia el desacuerdo). Además, a ese matiz se suma el contexto en el que se lee la pregunta retórica: su inclusión en un poema bien puede convocar una competencia de lectura **sospechosa**, una competencia que se define en la sospecha de ambigüedad, de plurisemia, o de transgresión de los hábitos discursivos normatizados.

Ahora bien, el texto mismo de Gelman, aunque asegure mediante la repetición aseverativa esa decodificación normal de la interrogación retórica, se abre con un elemento que la problematiza. Relaciones está encabezado por dos epígrafes. El primero es un fragmento de José de Pellicer de Ossau y Salas y

Tovar:

Pues si el ánimo suele hazer, tal vez, los oficios del ingenio, i suple el deseo los defectos de la habilidad, ¿dónde podrá verse la verdad más lúcida, que quando se halle más senzillamente explicada?

Don José de Pellicer  
señor de Tovar  
erudito aragonés. (p. 11)

La cita de un texto español del siglo XVII en el contexto de la poesía de Gelman problematiza por sí misma la idea de explicación sencilla de la verdad. Como veíamos antes, el español niño o el español de los niños no funciona en la escritura de Gelman según un principio pedagógico de simplificación o unificación del sentido, sino precisamente en la dirección contraria. Por otra parte, la cita de un texto cuya sintaxis y cuya ortografía resultan anacrónicas respecto de la norma contemporánea tiene un efecto irónico en relación con esas pretensiones de sencillez pedagógica. Finalmente, la figura misma del autor citado contiene un elemento más para ambigüar el sentido de la pregunta retórica: José de Pellicer (Zaragoza, 1602 - Madrid, 1679) fue un exaltado partidario de Góngora (Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora, 1630), y su escritura participa en gran medida del barroquismo de la época.

Además de la pregunta retórica, Relaciones emplea con abundancia la interrogación propiamente dicha, que produce el efecto inverso: la puesta en cuestión, la indeterminación, la bifurcación abierta del sentido. El poema donde se ve con mayor claridad esa función del procedimiento se titula precisamente "PREGUNTAS", tal vez porque lo que se pone en cuestión es justamente el Origen del Sentido bajo la figura de Dios:

"lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa nuestra" dijeron las Seis Enfermeras Locas del Pickup Hospital de Carolina

mientras movían sus pechos con una  
dulzura tan parecida a Dios

¿y si Dios fuera una mujer? alguno dijo  
¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon? dijo alguno  
¿y si Dios moviera sus pechos dulcemente? dijo  
¿y si Dios fuera una mujer?

corrían rumores acerca de las Seis  
las habían visto salir de hospedajes sospechosos con una mirada  
[triste  
en la boca  
las habían visto en una cama del Bat Hotel  
las habían visto fornicando con sastres zapateros carniceros de toda  
Pickapoon

¿y acaso Dios no sale de los hospedajes con una mirada triste en la  
boca? alguno dijo  
¿y si Dios fuera una mujer?  
¡tetas de Dios! ¡blancos muslos de Dios! ¡lechosos! dijo  
¡leche de Dios! gritaba por los techos de todas la ciudad

así que lo quemaron  
hicieron una hoguera alta al pie de la colina del Este  
y también quemaron a las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon  
todas eran rubias y cada día habían visto a la muerte trabajar

eso es todo  
así acaban con los temblores mortales e inmortales en Carolina y  
otros sitios de Dios  
¿y si Dios fuera una mujer?  
¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon? dijo alguno  
(pp. 15-16)

En correlación con lo que venimos diciendo acerca de la interrogación como recurso dominante, el poema puede leerse como un sistema de pluralización (aunuciado además en el plural de los títulos del libro y de todos los poemas). En primer lugar, en el texto hay cuatro identidades discursivas. Tres de ellas son concurrentes o coincidentes: la voz encomillada de las Seis Enfermeras, la de ese "alguno" al que "lo quemaron" por gritar demasiado semejantes preguntas, y la del poeta-narrador; la voz restante, mediatizada por la enunciación, está en los "rumores" que corrían acerca de las Seis, y aparece como el orden, la perspectiva o el sistema de sentido desafiado o puesto entre signos de interrogación por las otras tres voces.

---

En segundo lugar, la primera de esas voces es a su vez plural, tanto que se la puede aproximar a la idea de dispositivo colectivo de enunciación, que retomaremos más adelante a propósito de la poesía de Pizarnik. En este sentido, el primer verso insiste y confirma tres veces esa pluralidad: «...nuestra vida privada es cosa nuestra" dijeron». En tercer lugar, ese efecto de pluralización se hace escandaloso cuando, con otros tres que le son concomitantes, concurre sobre "Dios": Este, que queda equiparado con un nombre común al compartir su mayúscula inicial con las de las Seis Enfermeras Locas, resulta no sólo pluralizado sino también sexuado-feminizado, enloquecido y corporizado-erotizado (porque el poema nombra sus "tetas", la "leche" de sus tetas y sus "muslos", pero también porque se deja claramente sugerida la posibilidad de que sea no menos fornicador que "las Seis").

Pero lo que en este momento más nos interesa es el movimiento de la interrogación en el curso del poema. Si se infiere una estructura secuencial del texto en base a la ocurrencia de la interrogación, se explica por qué el efecto de pluralización se compensa con cierta orientación hacia el reclamo insistente de una respuesta contra-ideológica. Las dos primeras estrofas se ubican en la perspectiva de la voz interrogadora; la tercera refiere la perspectiva contraria, esto es, la de las voces de quienes no pueden responder a la pregunta, en tanto implica un desafío contra un sistema de sentido dado; la cuarta estrofa reitera la pregunta, y levanta el tono de la voz que la profiere en tres oraciones exclamativas -gritadas- pero nominales, con lo cual apura y orienta la respuesta pero no la proporciona mediante una afirmación predicativa (no

---

clausura el proceso pregunta-respuesta); en ese juego tenso de contrapunto, la quinta estrofa refiere la no-respuesta a la pregunta insistente, esto es, la supresión violenta de los cuerpos de esas voces interrogadoras. Ahora bien, sobre el final, la voz restante, la del poeta-narrador, se hace cargo de las voces suprimidas y repite la pregunta; es decir, repone el reclamo de un interlocutor que esté dispuesto a imaginar ese otro mundo que el lenguaje censurado muestra como posible, un interlocutor que pueda formular lo que el poema no escribe: **qué pasaría "si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas"**.

En este sentido, "PREGUNTAS" condensa el rasgo distintivo de la poética de Juan Gelman: el efecto del procedimiento no es negación vaciadora ni formulación explícita de una nueva y definitiva totalidad de sentido que reemplazaría a la ideología del presente. Por eso ese rasgo puede describirse en los mismos términos de algunas teorías que sostienen una conceptualización **meramente** formal de la utopía. La de Theodor Adorno, que pide a la literatura una "reconciliación tendencial de las contradicciones"<sup>21</sup>. O la de Terry Eagleton<sup>22</sup>: una política radical puede prescribir qué hay que hacer para suprimir la represión -por ejemplo, insistir en el reclamo de ciertas respuestas-, pero no puede prescribir el contenido de lo que se vivirá después. En este sentido, para Eagleton una literatura contra-ideológica sería la que anuncie "la poesía del porvenir", como enigmáticamente denominó Marx a la resolu-

---

<sup>21</sup>. Adorno, Th., "Discours sur la poésie...", cit., p. 47.

<sup>22</sup>. En su "Nationalism: Irony and Commitement", en Eagleton, T., Jameson, F. y Said, E., Nationalism, Colonialism and Literature, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 23 y sigs.

ción futura de las contradicciones presentes en El dieciocho  
brumario de Luis Bonaparte:

**La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. No puede comenzar su propia tarea antes de despojarse de toda veneración supersticiosa por el pasado.** Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse e los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido. Allí, la frase desbordaba el contenido; aquí, **el contenido desborda(ba) la frase.**<sup>23</sup> (subrayado nuestro).

Este movimiento oscilante de la interrogación (aseveración implícita en la pregunta retórica, o suspensión del juicio en la respuesta que vendrá y que no se escribe) hace sistema con el otro procedimiento que señalábamos: la alternancia entre la sucesión pregunta-aseveración y la sucesión aseveración-pregunta. La primera fija, la segunda vuelve a inestabilizar. De este modo, el libro se presenta como el proceso inacabado y abierto mediante el cual **se construyen** las representaciones. El mundo, la verdad o la experiencia dependen aquí de los vaivenes y las perspectivas móviles del sujeto que, por lo tanto, también **se pone** en cuestión.

Según ese movimiento pendular, puede leerse también la alternancia entre los diversos tipos de poemas que incluye Relaciones. Por una parte, **fábulas**, poemas asentados en un esquema básicamente narrativo, como los de T.III ("PREGUNTAS", transcripto arriba, y "NOTAS", "ESCRITURAS", "COMIDAS", "NOTICIAS", a los que hay que sumar varios segmentos del resto de los poemas); por otra parte, textos proferidos a veces por

---

<sup>23</sup>. Marx. Carlos, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Buenos Aires, Anteo, 1975, pp. 18 y 19. La traducción que propone Eagleton (op. cit., p. 27) de la última oración del texto de Marx parece más apropiada para el uso que le estamos dando aquí: «a content that "goes beyond the phrase"» (un contenido que "va más allá de la frase").

un sujeto de enunciación teórica que trabaja con materiales provenientes del discurso político y del discurso científico, otras veces por un yo lírico, y que se inclinan de modo predominante hacia el polo de la aseveración (predominan en ellos las oraciones afirmativas, las preguntas retóricas, o la sucesión pregunta-aseveración). Si se toma en cuenta que este segundo tipo de textos es algo más abundante que las fábulas, el peso entre estabilización e inestabilización se invierte en contra de nuestra tesis. Sin embargo, la mayor parte de esos poemas trabajan el programa que se anuncia en el título: establecer relaciones inesperadas, disparatadas o escandalosas entre las palabras y las cosas, del mismo modo en que lo hacía la pregunta por el sexo de Dios. Ese programa está anunciado también en el segundo epígrafe que encabeza el poemario, firmado por José Galván, otro de los heterónimos de Gelman: "Hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella" (p. 11). El primer efecto de lectura se asemeja al de la paradoja, porque la frase está construida según el procedimiento de crítica de la inversión ideológica: no es el orden de la razón impuesto al lenguaje normatizado el que se corresponde con la verdad. Así, relacionar contra lo previsto, preguntar, deliberar, es delirar para reunir lo que estaba separado, lo que la razón imperante alienaba en el uso establecido de las palabras:

#### RELACIONES

esa piedra ¿tiene que ver con él?  
 el hombre de la zapatería de enfrente ¿tiene que ver con él?  
 los millones de chinos indios angoleños que no conoce ¿tienen que  
 ver con él?  
 el sanantonio extraño bicho de Dios ¿tiene que ver con él?

esa piedra tiene que ver con él  
 el hombre de la zapatería de enfrente tiene que ver con él

los millones de chinos indios angoleños que no conoce tienen que  
 ver con él  
 el sanantonio extraño bicho de Dios tiene que ver con él  
 (...)

(p. 27)

.....

ROJOS

llueve sobre el río de la Plata y hace  
 36 años casi que mataron a Federico García Lorca pero  
 ¿cuál es la relación entre esa  
 realidad exterior y esta irrealidad interior? o  
 ¿cuál es la relación entre esa irrealidad exterior  
 y esta realidad interior? (...)

(p. 37)

Si se relacionan estas dos citas con el contraste entre la frase encomillada que abre "PREGUNTAS" ("lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa nuestra") y el violento final de las Seis Enfermeras en el cadalzo, se ve cómo Relaciones desmonta ideologemas verbales, es decir, estereotipos discursivos y por tanto ideológicos que, en este caso, provienen de uno de los blancos preferidos por la tradición del pensamiento crítico: la separación entre lo privado y lo público, modelo o caso paradigmático del concepto de alienación.

Ese juego de reconexión desafiante de aquello que los discursos del poder han separado recorre todo el libro, y una de sus textualizaciones recurrentes es la contradicción entre la gratuidad de la actividad poética privada y la eficacia de la acción revolucionaria pública. Lo que interesa al respecto es que los poemas sostienen esa contradicción, la declaran una y otra vez, con lo cual la cargan semánticamente con un valor de resistencia, de persistencia conflictiva. Esto puede verse, por ejemplo, en "CONFIANZAS", donde además el título agrega una orientación tendencial al tono **meramente** constatatativo del texto (citamos sólo las dos primeras y la última estrofas):

se sienta a la mesa y escribe

"con este poema no tomarás el poder" dice  
 "con estos versos no harás la Revolución" dice  
 "ni con miles de versos harás la Revolución" dice

y más: esos versos no han de servirle para  
 que peones maestros hacheros vivan mejor  
 coman mejor o él mismo coma viva mejor  
 ni para enamorar a una le servirán  
 (...)

"con este poema no tomarás el poder" dice  
 "con estos versos no harás la Revolución" dice  
 "ni con miles de versos harás la Revolución" dice  
 se sienta a la mesa y escribe (p. 28)

Este núcleo recurrente aparece con variantes en otros poemas de Relaciones: "ESCRITURAS", "DEFECTOS", "PODERES", "HOMENAJES", "PROPOSICIONES", "REUNIONES". Y en "PEDIDOS" esta contradicción poesía-política entra en una fase más avanzada, pues parece estar en su punto de desarrollo más conflictivo y, a la vez, en el momento todavía previo a su resolución. Esto se logra a través de dos factores: por una parte, el texto traza una equivalencia por desplazamiento metonímico entre el encarcelamiento de Paco (Francisco Urondo), poeta-militante político, y el encarcelamiento de la poesía; por otra parte, ese paralelo en que se lograría la síntesis de los dos polos en tensión se formula como interrogación y no como aseveración. Así, el contenido va más allá de la frase, el poema anuncia y demanda lo que todavía no se puede escribir:

una visión fragante para el pájaro maravilloso de la belleza  
 eso se pide: "una visión fragante para el pájaro maravilloso de la  
 belleza limpia de estigmas ancestrales"  
 cada nuevo manifiesto en el arte pide eso: una visión fragante para  
 el pájaro maravilloso de la belleza  
 sin pretéritos ni arquitecturas ni papas ni exaltaciones ni cre-  
 [púsculos

¿la belleza es un pájaro? por ejemplo  
 ¿la belleza es un pájaro y no un moscón o moscardón (...)  
 (...)  
 o ruidos que mueven la noche? ¿no la tarde  
 que Paco y yo paseábamos tomando lentamente sol?  
 (...)  
 y no Paco en su celda ahora extrañando? (...)  
 (...)

(...) ¿metieron

preso al pájaro maravilloso de la belleza precisamente en mi país?

¿precisamente en mi país metieron preso al de visión fragante?

(p. 61; subrayado nuestro)

Semejante tratamiento poético de la contradicción poesía-política, poesía-vida que Gelman produce en este momento del desarrollo de su obra resulta sumamente significativo para nuestra tesis general. Pues aquí se lee otra de las transformaciones operadas en relación con el punto de partida, las poéticas del sesenta. Aquí se trata, específicamente, de desechar la convicción programática que trazaba una continuidad no problemática entre la vida/la realidad y una identidad poética "comunicante", coloquial y declarativa, y en cambio desplegar en el lenguaje -en la escritura como proceso y no como prescripción- los conflictos y las tensiones no resueltas que contenía aquella pretensión de continuidad.

Relaciones, entonces, se escribe mediante estrategias que oscilan entre la afirmación y la suspensión del juicio, pero orientadas siempre a un efecto de pluralización: se asevera lo inesperado y se afirma el delirio; o se interroga lo incuestionable y se pone en duda la certeza; o se conecta lo que estaba separado y se enfrenta lo que estaba unido. En este sentido, Relaciones ilustra claramente el proceso de pasaje de lo normal a lo anormal, de lo natural a lo desnaturalizado que describíamos más arriba (Cap. 2, párrafo 4.) como procedimiento estructurador del poema, característico de la segunda red en las poéticas del sesenta. Además de que los procedimientos particulares de Relaciones, como analizábamos, son análogos a ese proceso de pasaje en tanto producen básicamente el mismo efecto, algunos poemas del libro lo muestran en su

organización secuencial, en las transformaciones que se suceden de un segmento a otro del texto. Es el caso de "ESCRITURAS", "GLORIAS", "SABANAS", y especialmente de "REUNIONES", "ABRIGOS" y "NECESIDADES". El texto de este último poema es el siguiente:

- I) el individuo que difiere de sus pares  
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad  
suele ser calificado de insano acusado de enfermedad mental y  
perseguido como enfermo  
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes
- II) el individuo que ve piernas azules de mujer volar  
arbolitos cantar el mundo heder  
es encerrado golpeado con electricidad insulina médicos  
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes
- III) ¿necesidades de volar o cantar?  
¿necesidades del individuo que difiere de sus pares  
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad y es  
calificado de insano acusado de enfermedad mental y perseguido como  
enfermo?
- IV) ¿otras necesidades?  
¿necesidades del individuo que no difiere de sus pares  
que no perturba o escandaliza a su familia o sociedad  
que no es calificado de insano acusado de enfermedad mental ni  
perseguido como enfermo?
- V) ¿piernas azules de mujer volar no?  
¿ni arbolitos cantar ni mundo heder?  
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes  
los jabalíes de oro se están comiendo a yvonne (p. 23)

Como se puede ver, la primera estrofa se inicia como transcripción de un discurso de tipo informativo -digamos, de un discurso sociológico o psiquiátrico-, y su último verso opera un pasaje hacia la parodia de dicho registro, parodia que se repetirá dos veces (II, cuarto verso, y V, tercer verso). Allí el pasaje que se inicia también es, necesariamente, pasaje entre sujetos de enunciación contradictorios. En la estrofa II comienza un desplazamiento desde ese discurso hacia la perspectiva de la locura, desplazamiento que se completa en los dos primeros versos de la estrofa V, que se pueden leer casi

---

como la transcripción de la voz del loco. Así preparada, la secuencia se completa con un salto espectacular: el anteúltimo verso repite la parodia del discurso científico -"este acto de psiquiatría llena necesidades importantes"- para acentuar el contraste con el último verso, que pasa por completo al discurso de la locura, esto es, al antidiscurso, al habla de la no-identidad. En efecto, "los jabalíes de oro se están comiendo a yvonne" resulta irrecuperable; no puede ser decodificado como metáfora, y por lo tanto anula la representación. El poema se inicia como reproducción de los discursos más estereotipados -más ideológicos- para tenderles una trampa de pasaje que logre "hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella" (subrayado nuestro)<sup>24</sup>.

5. Lo que venimos proponiendo respecto de estos tres libros de Juan Gelman (los tres últimos del período tomado en nuestra investigación) tiene una importancia especial. Pues si puede hablarse de una poética gelmaniana, ésta termina de conformarse en T.III, Fábulas y Relaciones. Podría decirse que, de

---

<sup>24</sup>. Mario Benedetti ha leído también ese pasaje en Relaciones: "De pregunta en pregunta va subiendo también el tono poético: generalmente empieza con un motivo o una incitación realistas, pero la segunda instancia es siempre más imaginativa que la primera, y la tercera más que la segunda, y así sucesivamente" (en su "Juan Gelman: Hechos y relaciones", Revista de crítica literaria latinoamericana, VII, 14, Lima, 2° semestre 1981, p. 158). Por otra parte, una lectura de Relaciones en buena medida coincidente con la nuestra puede hallarse en "Relaciones de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas" (Revista de crítica literaria latinoamericana, XVIII, 35, Lima, 1er. semestre de 1992, p. 61-70) de Ana Porrúa, quien propone que en el libro "se desarrolla un cuestionamiento a la forma de resolver la dialéctica lenguaje/realidad en la vanguardia del '60 argentina" (subrayado nuestro).

---

algún modo, allí está todo Gelman. En esos libros se inicia la reescritura como un conjunto de procedimientos de apropiación y relectura de las ideologías políticas y literarias, o mejor, del lenguaje como el espacio de las ideologías en el que la poesía puede operar como negatividad crítica.

En este sentido, nos parece adecuado aquí formular de manera general el modo en que Gelman interviene sobre la lengua y sus convenciones. Si se repara en los procedimientos estudiados en las tres obras que cierran nuestro corpus, la categoría de **fractura**, más que la de **fuga**, puede resultar adecuada para definirlos. Y esto porque Gelman nunca abandona del todo uno de los rasgos principales de las poéticas de los sesenta: la proximidad variable del poema respecto de discursos sociales extraliterarios que detentan una identidad y un grado a veces considerable de transparencia o estabilidad comunicativa; discursos en cuya estructura la función informativa o referencial ocupa muchas veces un lugar considerable. Podría decirse, por tanto, que Gelman jamás desplaza la estructura poemática en su conjunto hacia el antidiscurso; jamás registra una falta de cohesión o un entorpecimiento de la referencia tal que pueda leerse en su poesía una autorreferencialidad virtualmente clausurada. La noción de fractura, en cambio, nos permite dar razón de una poética que proporciona casi siempre un primer nivel de sentido recuperable, un sujeto de discurso parcialmente reconocible, pero que a la vez quiebra de manera sostenida e intermitente la "ilusión del puro extratexto"<sup>25</sup> que parecían proponer para la lírica las poéticas menos dinámicas de los años sesenta. Es justamente por

---

<sup>25</sup>. Muschietti, D., op. cit..

eso que la obra de Gelman opera de manera permanente contra la ideología como ilusión, en un movimiento que avanza mediante oscilaciones entre estabilidad y quiebre. Gelman, podría decirse, es un **clásico** que permanentemente deja de serlo en sucesivos bordes de la escritura que "se dibujan y despuntan en una **tangente** de desterritorialización que atraviesa los medios **representativos**"<sup>26</sup>. La explicación deleuziana que citamos (y que remite inevitablemente al binarismo oposicional **originario**, saussureano, fonológico) parece adecuarse, entonces, a nuestra lectura:

no hay desterritorialización (...) que no venga acompañada de reterritorializaciones globales o locales, que siempre reforman playas de representación (...). Nunca podemos captar la desterritorialización en sí misma, no captamos más que sus índices con respecto a las representaciones territoriales.<sup>27</sup>

La cita precedente parece ajustarse a la forma que postulamos como la clave de nuestra lectura de Gelman. Sin embargo, quedaríamos detenidos en un trabajo meramente descriptivo si cerrásemos nuestra lectura en esta analogía con el discurso post-estructuralista. Pues la opción gelmaniana por la fractura, y no por la fuga -y el hecho mismo de que tentemos esa oposición de categorías para leerlo- no se explica sino por factores ligados, en última instancia, a un contexto que supera lo estrictamente textual, y que conforman distintas ideologías de la literatura; o mejor, diferentes concepciones acerca de qué puede hacer la literatura con los discursos de

---

<sup>26</sup>. Deleuze, G. y Guattari, F. El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia, Barcelona, Barral, 1974. p. 325. Amparo Rocha, a propósito de algunos poemas de Si dulcemente, propone que "Gelman se ha hecho 'clásico en su anomalía'" (en I Jornadas de Literatura Latinoamericana, La Plata, 27 y 28 de agosto de 1992, inédito).

<sup>27</sup>. Deleuze, G. y Guattari, F., op. cit., p. 326.

la ideología. La poesía de Juan Gelman parece reposar sobre una lectura dialéctica (en el sentido hegeliano del término) de los discursos sociales: siempre será posible encontrar en ellos un **momento de verdad**. Por tanto, lo que podría afirmarse junto a Deleuze respecto de algunas poéticas argentinas inmediatamente posteriores, como la de Osvaldo Lamborghini por ejemplo (que el poema fluye como "esperma, río, cloaca, blenorragia u ola de palabras que no se dejan codificar, libido demasiado fluida y demasiado viscosa... sinsentido erigido como flujo"<sup>28</sup>), parece no adecuarse a la obra de Gelman, para quien "Toda poesía es hostil al capitalismo": González Tuñón pero también Edgar Lee Masters, César Vallejo pero también Santa Teresa, Gardel y Le Pera pero también Alejandra Pizarnik. El ideologema racista del cabello rubio y los ojos celestes de la pulpera de Santa Lucía puede ser sometido a la crítica si se lo encierra entre signos de interrogación y se lo incluye en un poema que menciona "la sangre de los 16 fusilados de Trelew"<sup>29</sup>.

Si tomamos el análisis de la crítica marxiana de la ideología propuesto por Peter Bürger<sup>30</sup>, habría que decir que la tan divulgada frase de Karl Marx, "La religión es el opio del pueblo", distorsiona el propósito explicativo del texto que la incluye:

La miseria **religiosa** es en parte **expresión** de la miseria real, y en parte **protesta** contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el alma de un mundo sin

<sup>28</sup>. Deleuze y Guattari, op. cit., p. 138.

<sup>29</sup>. "Glorias", Relaciones, p. 50.

<sup>30</sup>. Bürger, Peter, "Crítica de la ideología", en su Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987, p. 37 y sigs..

---

corazón, así como es el espíritu de los estados de cosas carentes de espíritu. Es el opio del pueblo.<sup>31</sup>

En este sentido, la escritura de Gelman puede pensarse justamente como crítica poética de los discursos ideológicos sociales. Como si su poética pudiera resumirse en una fórmula como ésta: **¿Y si la religión fuera el opio de los pueblos? alguno dijo.**

De este modo, el lector que la poesía de Gelman postula puede casi siempre enmarcar el poema en un contexto previo, proporcionado por un modelo de mundo que la cultura pone a su alcance. Aunque ese modelo de mundo se transcriba justamente para ser convertido por el texto en objeto de una crítica literaria de la ideología y resulte fracturado, funciona como pasaje hacia la ruptura, como incitación al lector para que no quede fuera y pueda repetir el salto. En "Preguntas", por ejemplo, el poema no niega la existencia de Dios (ni se desentiende del Sentido), sino que formula una posibilidad virtual contenida en el lenguaje, mucho más eficaz o de efectos más drásticos: "¿y si Dios fuera una mujer?" pregunta el texto.

En Gelman no hay fuga porque las "playas de representación" permanecen como cuerpo del texto, y esa permanencia es condición necesaria para inscribir en ese cuerpo disonancias e interferencias que lo resquebrajan. El lector puede reconocerse, o mejor, es incitado al reconocimiento, para poder pasar desde allí a la autocrítica<sup>32</sup>. Es en este sentido, además,

---

<sup>31</sup>. Marx, Karl, "Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel", en Lenk, Kurt, El concepto de ideología, Buenos Aires, Amorrortu, 1982, p. 87.

<sup>32</sup>. Mario Benedetti propone lo mismo cuando escribe que Gelman logra "meter el corazón del lector en un puño, y luego abrirlo, despacito, para que el mundo vuelva a latir" (op. cit., pp. 158-159).

que se legitima la atribución de rasgos paródicos a la escritura de Gelman. Pues aquí puede hablarse de parodia si se refiere con ello a una crítica de los estereotipos que les reconoce el poder de operar más allá de los objetos artísticos y que se sostiene en la posibilidad de su transformación por la reescritura.

7. EL REALISMO CUESTIONADO: "la última ilusión de cosagranda redonda está pinchada"

*No, no: el arte es un lenguaje  
(el realismo socialista quiso ser su esperanto:  
Roque Dalton<sup>1</sup>*

1. El transcurso de la poética de Gelman que hemos recorrido en los capítulos anteriores debe leerse, a su vez, como una zona o variante de un proceso más vasto en el que está comprometida la literatura argentina de los sesenta y los setenta: el debate acerca de las relaciones entre literatura y política. Como hemos sugerido más arriba, ese debate gira en torno de una categoría sumamente problemática que enciende los furros de la polémica durante más de dos décadas: "realismo".

Como propondremos al final de nuestro trabajo, el tercer ciclo de la poesía de Gelman se inscribe en un conjunto más amplio de escrituras que entre mediados y fines de la década del sesenta llevan a cabo una serie de desvíos respecto de las poéticas del realismo, más o menos hegemónicas hasta ese momento.

Como ya señalamos, la fase de autorrevisión de la escritura de Gelman -que ubicáramos sobre todo en Cólera buey- está estrechamente unida a un primer momento de ese debate, a través de la figura de Juan Carlos Portantiero y de las discusiones internas del Partido Comunista Argentino a partir de fines de

---

<sup>1</sup>. En su "Taberna (Conversatorio)", en Yurkiévich, S., Poesía hispanoamericana 1960-1970, cit., p. 177.

---

la década del cincuenta. Hemos visto que el uso fuertemente peyorativo de la noción de "populismo" para caracterizar a la "literatura de izquierda" argentina -es decir, a las poéticas del realismo- era un dato clave para ubicar en Realismo y realidad en la narrativa argentina un emergente inicial del debate. A su vez, ese dato permitía trazar un recorrido que, veinte años después, reemergía en las protestas de Osvaldo Lamborghini contra la presistencia del "populismo". Para afinar ahora ese trazado, una vez caracterizada la poesía que Gelman produce luego de Cólera buey, se lo podría definir como un proceso de puesta en cuestión y abandono de la totalidad.

En este sentido, el primer momento de ese proceso es ambiguo: si bien es cierto que se trata de romper con las preceptivas dogmáticas que seguía recomendando la izquierda oficial, el primer movimiento de esa disidencia se plantea más bien como reformulación del concepto de realismo, para hacerlo más dinámico y desligarlo de un corpus literario excluyente. Todavía en el marco de categorías inconfundiblemente lukácsianas (realismo, decadentismo, esencia-apariencia, selección, tipicidad, etc.) Portantiero insistía en una concepción del arte "como parte totalizadora del proceso general unitario de apropiación humana de la realidad" vista "como una totalidad omnicomprensiva"<sup>2</sup>. Pocos años después, David Viñas asumía la perspectiva de un "realismo en tanto significación totalizadora" para pensar las relaciones entre Literatura argentina y realidad política<sup>3</sup>. Como veíamos en el capítulo 3 de este

---

<sup>2</sup>. Portantiero, J. C., op. cit., p. 42.

<sup>3</sup>. Viñas, David, Literatura argentina y realidad política, Buenos Aires, CEdAL, 1982, p. 14 (primera edición: Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964).

---

---

trabajo, se puede decir que las poéticas del sesenta adscritas a la segunda red siguen en sus líneas principales estas orientaciones teóricas y críticas.

En relación con ese primer momento del debate, es evidente que la poesía que Gelman produce a partir de sus Traducciones -motivado justamente por ese contexto de críticas al realismo "populista" de las que él mismo se hace eco- opera un desplazamiento más drástico: des-fabulización, disonancia, interrogación y fractura orientan su trabajo más hacia una desarticulación de las totalidades lingüístico-ideológicas que hacia la afirmación de una nueva totalidad.

En este sentido, así como hemos opuesto las poéticas de Gelman y Lamborghini a partir de los discursos teóricos con que se relacionan y que permiten conceptualizarlas, no podemos dejar de pensarlas como momentos sucesivos de un mismo proceso de transformaciones en la literatura argentina. Esas transformaciones preparan y consuman en última instancia el derrumbe de una ilusión que tanto para Gelman como para Lamborghini es del todo ideológica:

la dimensión política que se desprendía de un tipo de representaciones juzgadas como más aptas para una tarea iluminista: la dimensión discursiva del realismo que lo ata a las formas de la pedagogía.<sup>4</sup>

Aquí es necesario despejar una objeción teórica. Si en el caso de Gelman hemos conceptualizado su poética en relación con la crítica de la ideología, esto implicaría mantener que su textualidad sigue ligada a la representación: una poesía que sostiene la confianza en un sujeto cuyo discurso se co-

---

<sup>4</sup>. Panesi, Jorge, "Relato fantástico y pensamiento real", en El cronista cultural, Buenos Aires, 15 de marzo de 1993, p. 3.

---

responda con la previa verdad de lo real. Sin embargo, aquí conviene subrayar un factor que hemos visto en el análisis de los textos: la tendencia paulatinamente predominante en los libros de Gelman a mostrar ese sujeto y ese discurso como todavía no contruidos, y a detener ese proceso dialéctico de crítica de los ideogramas en su momento negativo. Esto resulta de suma importancia porque el efecto de una textualidad planteada en esos términos es de hecho desestabilizador y anti-totalizante; casi siempre el poema está ocupado en fisurar las totalidades identificatorias dadas, y el avance hacia alguna otra totalidad verdadera que reemplace a la negada no va más allá del señalamiento de un vacío, de una carencia, o de la postulación de "Necesidades" y "Confianzas".

Por lo tanto, creemos que Gelman y O. Lamborghini pueden leerse como otros dos momentos sucesivos en esa línea de desvíos anti-totalizantes, el primero conservando en su poética los efectos de una conexión fuerte con la crítica marxista de la ideología, el segundo desprendiéndose de todos los lastres del realismo representativo o atacándolos masivamente. Pero no se trata sólo de registrar un reemplazo o sucesión de poéticas. Si insistimos en esta lectura que une dos obras tan disímiles, es porque además hay entre ellas una zona de superposición, que nos interesa porque se define en términos específicamente literarios. La obra de Osvaldo Lamborghini no se inicia como discurso absolutamente irrecuperable que ha abandonado del todo la confianza en la representación, sino justamente como pasaje, oscilación y desestabilización de los discursos culturales más estereotipados, como se comprueba en su primera novela. Y desde ese punto de partida, los rasgos

---

textuales que comparte con Gelman y con la poesía argentina de los años sesenta seguirán operando en toda su obra: una relación intertextual desviada con la literatura argentina de los años veinte; la incorporación de discursos sociales extraliterarios; la mezcla y el pasaje entre narrativa y poesía, o mejor, entre prosa y verso.

2. Una lectura de El fiord, primer relato de Osvaldo Lamborghini<sup>5</sup>, permite constatar dos procedimientos cuya exhibición desmedida despierta una justificada sospecha. El primero es la acumulación, frase tras frase, de ostensibles lugares comunes, fórmulas estereotipadas, restos de retóricas diversas que chocan y desconciertan por su inadecuación a veces respecto de los sucesos del relato, a veces respecto de la violencia del tono. Como si hubiera trabajado ya no al modo de los poetas del sesenta, sino más bien tomándolos como material o repertorio, la costura de consignas políticas con metáforas lexicalizadas, de coloquialismos o lunfardismos con el registro de la gauchesca, alientan desde la primera página la presunción de que la escritura no está violentando otra cosa que la convención verbal, la previsibilidad del lenguaje, la expectativa de una coherencia de estilo, de adecuación entre forma y contenido. Una escritura que hace violencia a la lengua. Por eso El fiord se lee como reunión disonante de fragmentos de discursos, retazos especialmente fosilizados ya en los contextos discursivos de los cuales se los extrae.

La segunda constatación que surge a primera vista es la

---

<sup>5</sup>. Buenos Aires, Chinatown, 1969.

---

posibilidad de una lectura alegórica, presentada también con marcas excesivas: "Carla Greta Terón", por ejemplo, sugiere la acronimia CGT, y a su vez la paronomasia Terón/Perón; "Atilio Tancredo Vacán" es Augusto Timoteo Vandor; "Sebas" (Sebastián) es un anagrama por las "bases" o por "sabes". La lista podría completarse con otros ejemplos menos **groseros**. Lo que interesa, en todo caso, es el uso de un procedimiento culturalmente tan cargado como la remisión alegórica. ¿El fiord es entonces una alegoría política, una alegoría del peronismo de los setenta? Diremos que, sin dejar de serlo, no lo es: si el programa último de Osvaldo Lamborghini es una literatura radicalmente antiallegórica, su primera novela fluctúa, juega entre la alegoría y su desarticulación. Esos juegos de correspondencias con la historia política, esas remisiones extratextuales -por otra parte innegables en el texto- exhiben una evidente incompletud, lo que es decir que rompen con el pacto alegórico que pretenden instaurar (la alegoría, en su sentido retórico clásico, es por definición una figura doble y completa, que opera por sustituciones simétricas, sema por sema, sin dejar cabos sueltos). A la fragmentariedad se suma la superposición de procedimientos diferentes para aludir o referir el mismo objeto. Pero además, "las claves para una interpretación son muy visibles, casi demasiado", como señala César Aira en su "Prólogo" a Novelas y cuentos<sup>6</sup> de Lamborghini (aunque las consecuencias de su observación, amplificadas en exceso, resulten discutibles). Si admitiéramos como posible, en fin, armar una estructura alegórica regular, muchos elementos serían difícilmente recuperables fuera del relato, y es impro-

---

<sup>6</sup>. Barcelona, del Serbal, 1988, p. 11.

---

bable o dudoso que un significado escondido pueda inferirse de tales fragmentos para proporcionar una clave interpretativa unificante.

¿Para qué, entonces, despliega la novela estos engañosos indicios alegorizantes? La pregunta adquiere relevancia porque, en términos generales, la alegoría funciona como arquetipo de la literatura representativa y de la lectura hermeneútica. Emblematisa, si se quiere, una concepción de la literatura que se discute en la Argentina de los sesenta-setenta: la que lee el texto como representante de lo real, y como organismo. En cuanto sistema de correspondencias completo y cerrado, la alegoría es una totalidad. Por eso, las teorías del <sup>a</sup>relismo presentes en la literatura argentina de los sesenta pueden leerse como una defensa de la alegoría: cada elemento de la estructura/organismo debe ser vicario o delegado de un origen no textual que le confiere sentido.

En cambio El fiord, falsa alegoría, crea en su duplicidad la ilusión de una hermeneútica, hace pie en una concepción del lenguaje y de la literatura con el fin de desmentirla. Así, la alegoría se deja leer como otro resto cultural (un código, un pacto de escritura-lectura) que la novela desarticula, provocando la rajadura del espejo, del espejismo realista que ella misma traza. En este sentido, El fiord reescribe otros discursos previos, pero los incorpora destruidos, pulverizados en restos que quieren despojarse de sus ligaduras con el origen. Por eso el relato dibuja la tensión de una experiencia imposible: el deseo de un telos reconciliador, el del peronismo, Sentido de la Historia que el texto intenta narrar mientras lo distorsiona y lo fisura. Citas acumuladas como nostalgia del

---

todo perdido del cual provienen, y que de manera ilusoria pretenden restaurar.

De este modo, podríamos negar que El fiord sea una alegoría -una totalidad literaria, una representación- del peronismo. La alegoría sería así un mero expediente que hace las veces de detonador del relato, y el peronismo la mera motivación para un extremismo verbal, una descomposición discursiva de lo que se lee como literatura, mezclada en un banquete salvaje con los desechos del discurso político más desgastado. Escritura ininterpretable que encierra un principio utópico: desplazar el discurso fuera de toda simetría con lo dado.

Para esta no-lectura, negación del sentido, la alegoría que resulta adecuada es la que Walter Benajmin proponía en su libro sobre el drama barroco alemán<sup>7</sup>: exhibición de fragmentos y restos verbales para establecer la ausencia de cualquier poética previa. Para producir la utopía de lo escrito es necesario abolir la convencionalidad de los signos. Si lo escrito-dado no sirve sino para sancionar un *statu quo* de la letra, la escritura de lo no-dado se instaura para destituir la escritura posible, apurando mediante el exceso el desgaste de la convención. La escritura del pasado no admitiría ninguna recuperación o apropiación crítica, porque se trataría de una prehistoria irremediablemente autoritaria, regida por el principio totalizante del Sentido. Así, la narración y lo narrado se señalan mutuamente: matar al patrón es matar al patrón verbal. La escritura es su propia alegoría.

Esta lectura es la que justifica otra afirmación de Aira:

---

7. Benjamin, W., Origine du drame barroque allemand, Paris, Flammarion, 1985.

---

El fiord "es ininterpretable"<sup>8</sup>. Creemos, sin embargo, que la novela mantiene la ilusión de la representación, aunque incite a leerla como trampa o fracaso. En este sentido, abre un programa de escritura que no alcanza su realización completa en el propio texto. Precisamente porque se trata de un texto doble, El fiord niega interpretaciones que sin embargo propone: hay allí una historia, una trama si se quiere completa, que por eso mismo no altera las reglas elementales de la sintaxis narrativa, y tampoco las de la sintaxis de la lengua. Como todo relato de sucesos, es susceptible de homologías con una realidad extratextual, es decir, puede ser interpretado. Es lo que hace Josefina Ludmer cuando define la novela como "la refalosa de la patria o muerte de finales de los sesenta"<sup>9</sup>. Por una parte, tal definición es posible porque esa consigna anuncia el estallido de las voces que la profieren, que la remiten en el texto y en el discurso de la política a una fuga sin retorno (el texto no dice "Perón o muerte"). Pero además, la definición de Ludmer encierra la lectura alegórica, porque remite a una lectura política de la gauchesca que, en un sentido amplio, funcionó en los sesenta-setenta para que "los hijos de Fierro"<sup>10</sup> atribuyeran a la realidad argentina un sentido con aval de la tradición. Esa lectura que refiere el texto a su exterior es indudablemente legitimada por el relato, en la medida en que lo que se narra -encuadrable en coordenadas espacio-temporales relativamente recuperables- es

---

<sup>8</sup>. Op. cit., p. 11.

<sup>9</sup>. Ludmer, J., El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p.42.

<sup>10</sup>. Aludimos al film homónimo de Fernando Solanas.

---

legible como historia: ¿Partria o muerte?. En 1969 la respuesta queda suspendida y el texto abierto a la lectura de la historia. Por eso el programa de fuga contenido en El fiord no termina de realizarse en la novela misma. En 1973, cuando la pregunta ya no tiene pertinencia histórica porque "la única verdad es la realidad", Lamborghini publica Sebregondi retrocede<sup>11</sup>, cuya apertura no es otra cosa que la definción de su primer relato, y a la vez su clausura: "Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada".

El fiord es la construcción de una totalidad fracasada, pinchada ilusión de cosagrande redonda, y es justamente por eso que se deja leer aún como alegoría del peronismo, espejismo de realidad del otro lado del significante. Exacerba y fuerza los recursos de la literatura política para aniquillarlos, pero mantiene todavía su brillo fraudulento.

En el "Prologo" que citamos, César Aira comete un exabrupto que resulta productivo para nuestra reflexión sobre el lugar de Lamborghini en relación con los debates acerca del realismo. Hablando de El fiord Aira comenta: "Anticipaba toda la literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil"<sup>12</sup>. Para seguirlo en lo hiperbólico, podría decirse que Respiración artificial de Ricardo Piglia<sup>13</sup> se abre con la pregunta que sintetiza toda la problemática de la narrativa que va de los setenta a los ochenta: "¿Hay una historia?". Más allá de lo arbitrario de semejante

---

11. Buenos Aires, Noé, 1973.

12. Op. cit., p. 7.

13. Buenos Aires, Pomaire, 1980.

---

boutade y de su amplificación, podría decirse que El fiord no era sino la formulación de esa pregunta once años antes. Sebregondi retrocede la respondía en 1973 con su declaración inicial contra la totalidad, confirmada por la construcción de la novela: apenas algunos restos de anécdota que no pretenden ya, siquiera de modo ilusorio, dibujar una historia. "Partes trozadas que no permiten ninguna reconstrucción", autoseñala la novela. Textos superpuestos fragmentaria e ilógicamente, donde el principio de mezcla abierto en El fiord se desboca. Sebregondi retrocede narra después de la negación, es el arte de lo imposible: la única verdad no es la realidad, o hay tantas verdades como artificios para permutar de manera imprevisible las palabras propias y ajenas sin atender a su procedencia.

La crítica ha insistido sobre el carácter experimental, materialista y múltiple de Sebregondi..., y especialmente sobre la cuestión fundamental de su relación con el lenguaje: "engolosinamiento (...) de la lengua", el relato "no puede evitar la identidad primera de proponerse como una alteración de hábitos sobre palabras impresas, (...), un organizarse y desorganizarse siempre en el texto para exasperar una inmanencia que no esconde su artificialidad"<sup>14</sup>. Así, Sebregondi retrocede es la imposibilidad de la alegoría, o -aquí sí decididamente- su estallido benjaminiano. Es decir, otro modo de relacionar la literatura con la política, que no pasa ya por ningún esclarecimiento, ninguna luz ni transparencia entre

---

<sup>14</sup>. Libertella, Héctor, Nueva escritura en Latinoamérica, Buenos Aires, Monteávilla, 1977, p. 76; y "Algo sobre la novísima literatura argentina" en Hispanamérica, Buenos Aires, II, 6, abril de 1974, p. 23.

---

las palabras del relato y los relatos sociales de la política o de la literatura anterior asimilada por la pedagogía. Aquí, en cambio, "las ruinas poderosamente hablan, por toda rotura emergen palabras" que Sebregondi escribe "CON MANO ORTOPÉDICA", *contra natura*, esto es, contra el artificio de las identidades totalizantes. El texto instaure así una escritura bélica de direcciones múltiples: contra las tradiciones, contra la literatura, contra la lengua. Y también contra la propia escritura. Al respecto, en la reseña sobre el libro que Josefina Ludmer publicara en octubre de 1973 en Clarín, se propone que, frente a la posibilidad de narrar, el segundo libro de Lamborghini es "la alusión a un relato o novela previa, situado en otro lugar, como si lo que se lee fuera un prólogo o un epílogo: la crítica de un relato ya narrado. De hecho Sebregondi es además un texto crítico"<sup>15</sup>. Ese relato ya narrado está compuesto de todos los relatos, de la literatura misma. No hay en la novela una política dada a la que el texto intente prestar su voz. Ahora la escritura hace política sobre los otros textos, sobre el corpus entero de la literatura. Corta, tajea sin piedad ese cuerpo.

Pero además, esa "novela previa" que Sebregondi critica es El fiord, última ilusión de totalidad inteligible a la que ya no es posible retornar. En este sentido, la inclusión de "El niño proletario" como tercer capítulo confirma esta lectura. Si El fiord era un texto doble porque trabajaba con/contra el deseo de la realidad, de la literatura como voz de la política, "El niño proletario" es doble en sentido paródico: no sólo

---

<sup>15</sup>. Ludmer, J., "Literatura experimental" en Clarín, Buenos Aires, 25 de octubre de 1973.

porque se trate en buena medida de una parodia de la narrativa de Elías Castelnuovo<sup>16</sup>, sino también porque trabaja contra aquella pretensión ilusoria de representación, es decir, porque es una cita paródica de El fiord. En este sentido, aun en Sebregondi retrocede sigue habiendo un doble movimiento: por una parte, desvío que deviene regresión, la literatura argentina retrocede al estadio antirrepresentativo de la sola letra, "Música porque sí, música vana", "Yo soy aquél que ayer nomás decía y eso es lo que digo" repite/reescribe Lamborghini (no se pincha ya "la última ilusión de cosa" sino de texto redondo, la única verdad no es el realismo). Pero por otra parte, Sebregondi... cita y parodia en "El niño proletario" un margen de la literatura de Boedo -de la "cosa llorosa, bolche, quejosa"-, que es el margen de la violencia sexual:

Pero hay algo que El niño proletario o El fiord rescatan de la ilusión realista, la dimensión expuesta y a la vez reprimida de ese discurso, la cosa sexual, que el lenguaje cotidiano asocia de manera íntima con el realismo (...). Lamborghini tomó del realismo su contenida violencia sexual (la que ronda entre silencios convenientes El matadero o La refalosa) y lo desplegó como la magnitud política combativa, como la posibilidad de intervención que el realismo se había negado para sí.<sup>17</sup>

La formulación que Jorge Panesi propone en la cita precedente es interesante para nuestra tesis porque analiza el trabajo de Lamborghini sobre el realismo equiparando dos discursos teóricos distantes: el psicoanalítico ("dimensión

---

<sup>16</sup>. "El niño proletario" narra la violación, el destrozo del cuerpo y el ahorcamiento de un "niño proletario" por parte de tres "niños burgueses". La relación paródica de este texto con la narrativa de Elías Castelnuovo, especialmente con Larvas (Buenos Aires, Ed. Catedra L. de la Torre, 1959) ha sido estudiada por Alfredo V. E. Rubione en "Lo paródico en El niño proletario", Lecturas críticas, Buenos Aires, I, 1, dic. 1980. p. 27 y sigs..

<sup>17</sup>. Panesi, J., op. cit., p. 3.

---

reprimida") y el marxista ("ilusión realista", "silencios convenientes", e "ilusión ideológica" unas líneas antes del fragmento citado). Esos dos discursos teóricos son los que hemos usado más arriba para caracterizar las escrituras de Lamborghini y Gelman respectivamente.

Pero además, la reescritura de Lamborghini nos interesa porque ese **develamiento** del margen sexual que el realismo "populista" ocultaba, es posible por una relación intertextual menos explícita y que proviene de un margen literario de la misma década del veinte: los desvíos sexuales de la narrativa de Roberto Arlt. En este sentido, hay una escena textual **originaria** que Lamborghini no cita explícitamente, pero que permite desplegar la violencia sexual, tanto hacia adelante como hacia la literatura política del siglo XIX. Pensamos especialmente en el encuentro nocturno entre Silvio Astier y el adolescente homosexual, en el Capítulo III de El juguete rabioso<sup>18</sup>, y en general en el tratamiento **bajo**, prostibulario y violento de lo sexual en toda la obra de Arlt<sup>19</sup>.

En este sentido, puede decirse que tanto Gelman como Lamborghini retoman y despliegan márgenes y desvíos de la literatura argentina de los años veinte (si Arlt se desvía de Boedo, González Tuñón lo hace respecto de Florida), superando o parodiando respectivamente los rasgos que en aquel corpus aparecían como dominantes y definitorios. Uno exaspera la

---

<sup>18</sup>. Arlt, Roberto, El juguete rabioso, Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 86 a 95.

<sup>19</sup>. Como señala su hermano Leónidas en la entrevista incluida en el Apéndice de este trabajo, el interés de Osvaldo por la obra de Arlt estuvo impulsado, entre otras cosas, por sus contactos con Oscar Massotta y su ensayo Sexo y traición en Roberto Arlt, cit.

---

disolución de las normas gramaticales escondida en las firmas de los boedistas, el otro la escena sexual contenida en aquella literatura pero que asomaba en Arlt.

3. En ese uso de los márgenes sexuales de la literatura argentina de los años veinte, Lamborghini coincide también con las poéticas del sesenta en la relectura de otro texto clave: la poesía de Oliverio Girondo.

Si en este trabajo hemos diseñado el tejido intertextual de la poesía de Gelman en conexión con Raúl González Tuñón, César Vallejo y la poesía norteamericana, habría que completarlo con varios rasgos de la escritura de Girondo. El que más nos interesa incide en la construcción del lenguaje poético de Gelman por fuera de las normas de la gramática. En este sentido, Girondo es el antecedente más importante que la morfología anómala de Gelman encuentra en la literatura argentina. El lenguaje de Girondo -que se desprende paulatinamente de la arbitrariedad del signo y se deja motivar por el cuerpo del significante para inscribir la sexualidad en el cuerpo escrito de la letra (ya no para **hablar de lo sexual-corporal**)- se lee como intertexto de esa escritura contra la norma que Gelman empieza a diseñar en Cólera buey<sup>20</sup>. En ese libro, además de los procedimientos que señalábamos en el capítulo 4, hay un poema casi programático, "POR LA PALABRA ME CONOCERAS", incluido en el poemario Partes, que cita y reescribe el poema 12

---

<sup>20</sup>. Esta relación ha sido señalada también por Jorge Boccanera (op. cit., p. 31): "Pero su búsqueda, sin dejar de atender a la realidad, quedará eslabonada con el espíritu rupturista de En la masmédula".

de Espantapájaros (1932) de Oliverio Girondo<sup>21</sup>:

(...)  
 plumean se arrepienten y memorizan maran  
 enróstranse y olean o enternecen  
 se buscan y levantan cuando caen  
 mueren como sustancias nacen como sustancias  
 se entrechocan con causa de misterios  
 balbucen baban cómense se beben  
 lluévense para adentro en las ventanas  
 se ven venir circulan en sus brazos  
 (...)

(p. 52)

Los Poemas de Osvaldo Lamborghini<sup>22</sup> se abren también con la cita del último Oliverio Girondo, el que trabaja sobre la médula material de las palabras, adscribiendo el texto que la incluye a un intertexto que la poesía del sesenta también buscó reescribir. Según Saúl Yurkiévich,

Los poetas que empezábamos a publicar en la década del '60 sentíamos necesidad de restablecer los vínculos con el Vallejo de Trilce, con el Neruda de Residencia en la tierra, con el Huidobro de Altazor, con el Girondo de En la masmédula<sup>23</sup>.

Horacio Salas, por su parte, señala que

es indudable que además de los trabajos de Borges y González Tuñón, las experiencias de Oliverio Girondo y Nicolás Olivari (...) brindaron los más remotos antecedentes, que se unieron a la experiencia personal de los miembros de la promoción del 60<sup>24</sup>.

Lamborghini prologa "Los Tadeys", primer título de sus

<sup>21</sup>. El poema 12 de Espantapájaros (en Obras completas, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 179) puede leerse a su vez, en el curso de la obra de Girondo, como anticipo de ese aplanamiento del sujeto sobre el cuerpo del lenguaje que se da en En la masmédula (Buenos Aires, Losada, 1956). Se trata de uno de los textos más conocidos del autor de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía: "Se miran, se presienten, se desean, / se acarician, se besan, se desnudan, / se respiran, se acuestan, se olfatean, / se penetran, se chupan, se demudan, / (...)"

<sup>22</sup>. Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.

<sup>23</sup>. Yurkiévich, S., "los disparadores poéticos", Texto crítico, México, n° 13, Universidad Veracruzana, 1979; citado en Boccanera, op. cit., p. 28.

<sup>24</sup>. Salas, H., Generación poética del sesenta, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975, p. 27.

Poemas, con un texto que se inicia así: "Dado a pensar / Y al azar de dado" (p. 11). La cita de "Por vocación de dado" de En la mismédula es obvia<sup>25</sup>, y refuerza desde el comienzo un efecto global de lectura de estos textos publicados por Lamborghini en 1980: los Poemas parecen ocuparse casi exclusivamente de dos instancias: el discurso como **materia** problemática, y el cuerpo como tema, o mejor, como repertorio. Sobre estas dos instancias intercambiables funcionan dos ejercicios o tratamientos que se les dispensan: el poder y la violencia. A partir de este programa de escritura y sus estrategias, la poesía de Lamborghini resulta difícilmente legible desde una concepción clásica de la ideología. Se trata más bien de un dispositivo poético enarbolado como política materialista contra la lengua.

El discurso aparece en los textos como **sujet** puesto en cuestión<sup>26</sup>; el cuerpo, sometido a mutilaciones, amputaciones, destrozos. Así, una y otra instancias no son sino un mismo blanco de ataque que, fundido con las voces del texto, deviene desde la primera página **discurso como cuerpo maltratado**, corte contra una prosa donde se descubre al poder de la Lengua ejerciendo una ocupación **de facto** que se dice natural. Por eso, el comienzo de "Los Tadeys" insiste con una declaración antiprogresista que es autorreferencial: "Y así, no hay relato que progrese / la palabra está aquí, en este lugar" (p.

---

<sup>25</sup>. Gironde, O., En la mismédula, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 37 a 39. Hay otras citas directas de Gironde en los Poemas; por ejemplo, "Sí / Dama ridícula / Masmédula" (p. 59).

<sup>26</sup>. Nos referimos a la doble acepción del término **sujet** francés que Julia Kristeva usa en su "El tema (sujet) en cuestión: el lenguaje poético" (en Lévi-Strauss, Claude, La identidad. Seminario, Madrid, Petrel, 1981, p. 249 y sigs.), y que en el uso del español "sujeto" está menos presente.

13).

Lo que se traza, así, no es el recorrido dual de una relación con aquello que está más allá y de lo que el poema hablaría. El texto ya no representa, más bien se presenta el cuerpo presente de la letra, que es quien se habla, o mejor, quien se escribe, se reescribe, y sobre todo se triza: "El cuerpo, en un crepúsculo de blandura / (o varios amaneceres) se envuelve en una piel con agujeros -escribamos- se triza en el lugar, y así".

La forma de ese cercenamiento es -igual que en Sebregondi retrocede y en los relatos que lo siguieron- el discurso entrecortado y fragmentario que termina por descuartizar lo simbólico. Exceptuando algunos segmentos particularmente poéticos, puestos especialmente con el fin de quebrarlos mediante la injuria o el prosaísmo violento y excesivo, bastaría repasar cualquier página del libro para comprobar esa dispersión de la referencia, ese hermetismo resultante de la pérdida de logicidad. Pero aun en los lugares del poema en que asoma un hilo mimético o narrativo coherente, no se comunica otra cosa que mutilaciones y destrozos: la caza de los tadeos, la posterior des-compostura de los cuerpos de los cazadores que han ingerido las partes de esas presas; las torturas a las que es sometido el cuerpo de la "Madre Hogarth", o la violencia sexual que sufre "el duque de Ohm". "La máquina de escribir se traga a los hombres / (rasga el manuscrito)" (p. 13). La selección léxica, por su parte, agrega marcas insistentes: trizar, amputar, cortar, truncar, cercenar, quebrar, rajar, rasgar, mutilar.

Este procedimiento contra el cuerpo de la ley es el mismo

---

---

cuando se trata de la reescritura. En "Cantar de las gredas en los ojos" (p. 37 y sigs.) Lamborghini la emprende nada menos que contra el célebre poema amoroso de Salomón y, más acá, contra San Juan de la Cruz. Pero la alusión a esos textos ha borrado el reconocimiento autoral o la cita que establece una filiación indudable. El intertexto reescrito es tratado como cuerpo sin ley. O mejor, su procedencia, su origen, su Sentido, resulta desideologizado, exhibido como mera letra circunstancial. Así despojados, los restos del Cantar o del Cántico que el texto incluye ("bosque ausente" -p. 39-, "vacilante noche", el "Esposo" -p. 41-, "las almas nobles", "en medio de la noche me levanto" -p.42-) pululan, dispersos, accidentales, se inscriben en la superficie plana de un cuerpo desmembrado, de un sujeto disociado. La guerra prolongada, permanente o indefinida que el trazo lamborghiniano establece como su estrategia, impide la condensación de un aparato estatal, sistemático, autorizado -como en las poéticas del realismo- por una voz jerárquica. Contra las más altas cumbres del idioma o la religión, contra el borde más sublime de la lengua, el "furor" intermitente de la escaramuza genital o escatológica: "¿Hímenes? ¿Prepucios? La entretela se rompe en el discurso / cuyo ramillete de vértigos florece" (p. 23).

En ese trazado vertiginoso en que se encuentran sin asimilarse la máquina y el aparato (el criminal y el Estado), se produce un sabotaje, se instala una hostilidad, una dinámica de conflicto sobre el mismo espacio donde el poder inscribe sus leyes: el cuerpo, lugar donde la lengua deja tatuada su ilusión de sustancia subjetiva unificada, su totalización, su pretensión identificatoria.

---

Allí es donde Lamborghini escribe **bajo**: poesía de bajo vientre, canción táctil que toquetea por lo bajo, "Rozamientos múltiples / Rozamientos de pubis / Rozamientos de esfínteres" (p. 27) una y otra vez. Ramillete o abanico de partes pudendas que "un jadeante cuerpo de discurrir / inconcluso" (p. 21) despliega, florilegio de inmundicia que extiende a todo lo imprevisible el espacio de lo que puede ser dicho: "...discurso / Pubis, Esfínter, Ojo" (p. 18). Se "besa" o se "soba" por arriba o por abajo, que ya no son ninguna parte porque todo queda fuera de su sitio: ya no hay tópica confiable. Por eso la escritura de Lamborghini se despliega, más que como guerra orgánica contra una ley, como guerrilla asistemática que no se deja atrapar ni se detiene, literatura de "letrinas" más que letras.

Esa estrategia procaz es **baja**, también porque la emprende contra la frase hecha y el estereotipo, desplazando el discursos al mero efecto sonoro, es decir, con el arma de la "música porque sí, música vana", que se confunde con el error tipográfico: "reirse a sus ancas de los peces de colores" (p. 42); "Monoeyaculación monódica. / Monóculos de bazar" (p. 28); "nunca es bastante verde (la verdad) para un perverso" (p. 40), (procedimiento que caracteriza, como veremos, los últimos textos de Alejandra Pizarnik).

En esa estrategia violenta no es posible leer la presencia de la cultura en tanto **organismo**. Los textos desconocen esa posible competencia del lector, la dejan fuera, o en todo caso en el límite inseguro entre el material y el desecho: "Die Verneinung", la negación, es más que la cita de un texto de

Freud o su parodia<sup>27</sup>. Trabaja, justamente, la negación de la cultura por exceso de su presencia desordenada, demasiado fallida (el lapsus se reitera a tal punto que pierde su valor hermeneútico, casi confundirse, como señalábamos, con el error tipográfico).

En Poemas se registra además una transformación del género que parece más bien un desconocimiento o abolición de la lírica: "prosa cortada". Según César Aira, el origen de tal fórmula fue el que sigue:

Una vez, en un arrebatado de inofensiva estupidez, le dije que el verso libre, sin medida ni rima, no era más que "prosa cortada" (es decir, cortada tipográficamente). Lo aceptó con entusiasmo, como tantas otras tonterías que llegaban a sus oídos, y se las incorporaba instantáneamente transmutadas. (Años después usó esa expresión como título de la primera parte de "Die Verneinung".)<sup>28</sup>

Esa boutade, curiosamente, proviene en realidad del "Prólogo" con que Raúl González Tuñón respaldó el primer libro de Juan Gelman:

No olvidamos a quienes tardíamente imitan técnicas superadas o que tuvieron sentido en un tiempo y de ellas sólo queda lo que fue más auténtico, poesía de supuesta inspiración "prenatal", prosa "cortada en forma de verso",...<sup>29</sup>

Mientras, para Osvaldo Lamborghini "la forma del poema es una desgracia pasajera" (pp. 52 y 59). Si la versión original de Sebregondi retrocede (inédita) fue compuesta en verso, los Poemas se autoparodian declarando que bien pudieran haberse dispuesto en prosa: "Empecé tranquilo esta prosa" (p. 53).

---

<sup>27</sup>. Freud, Sigmund, "La negación" ("Die Verneinung"), en Obras completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

<sup>28</sup>. Aira, César, "De la violencia, la traducción y la inversión", en Fin de siglo, Buenos Aires, I, 1, julio de 1987, p. 26.

<sup>29</sup>. En Gelman, Juan, Violín y otras cuestiones, Buenos Aires, Gleizer, 1956, p. 13.

Pues se trata de la misma escritura de El fiord y de Sebregondi: un estilo que se usa para cortar el cuerpo fraudulento de la Lengua. Lamborghini, además, insistió de manera explícita en esta poética de pasaje indistinto entre prosa y verso:

Tadeys, un falso poema, así como El fiord fue en su momento, un falso relato, así como Sebregondi retrocede fue una falsa (carguemos la mano) "novela experimental". Quiero decir que desde este hueco prosiguen los efectos de truca, intriga, complot. Lugares vacíos y la interposición de la letra. La vida, nunca. (Qué difícil, ¿no?, responder a esa temible interpelación del centinela: ¡Alto, quién vive!)<sup>30</sup>

También en este aspecto, entonces, la poesía de Lamborghini sucede a las poéticas del sesenta en un nuevo paso de transformación: ahora el pasaje de un género a otro, de la poesía al relato o viceversa, es una falsificación en el sentido contra-ideológico del término, ya que su efecto es desenmascarar la autoridad del centinela de la representación, desnaturalizar contra las poéticas más fosilizadas del naturalismo.

Ese efecto de "prosa cortada", que en el "falso poema" de Lamborghini parece una ilustración de las teorías de Tinianov acerca de la estructura serial del género (cft. cap. 2, 4), encuentra un paralelo inesperado en la poesía que Gelman produce alrededor de la misma época. En algunos poemas de Relaciones (1971-1973) y sobre todo desde Hechos (1974-1978) en adelante, Gelman introduce en sus versos una barra:

no estamos en el poder acá / el enemigo  
tortura mata muerde los pies lentos del futuro  
.....  
reunión de la boca y la mano  
para defender a la poesía / de

la boca a la mano ¿cómo es el viaje? el  
(...)

<sup>30</sup>. Lamborghini, O., "Osvaldo Lamborghini ("El fiord", "Sebregondi retrocede")", en AA.VV., "¿Qué hacen los narradores argentinos", Panorama, Buenos Aires, XII, 379, 1-7 de octubre de 1974, p. 78.

El efecto de esa barra tiene la misma duplicidad que las oscilaciones y vaivenes que analizábamos más arriba en Relaciones. Por una parte, parece primero un recurso de estabilización, ya que repone la segmentación normal de la sintaxis, mediante la marcación de las pausas prosódicas. Pero por otra parte, semejante señalamiento pone en evidencia la anormalidad de la segmentación versual, la exhibe como artificio desnaturalizante. Así, Gelman expone la tensión contradictoria entre el cuerpo del lenguaje controlado en la Lengua y el corte de esas amarras por la reinscripción de ese cuerpo en el poema.

Para Lamborghini, por su parte, escribir consiste en "señalar partes del cuerpo" (p. 48), resistir cualquier ordenamiento, de-generar: fugar del género, romper la entretela que lo ciñe y dejar que la lengua estalle. De esa estrategia de corte y fuga deriva la poética que los textos de Poemas declaran una y otra vez, y con mayor detenimiento en "Die Verneinung": la "pureza" del "arte" se contrapone a la violencia del "trazo". El adormecimiento rítmico de la lírica ("Si hay algo que odio eso es la música" -p.50-, niega Lamborghini) es otra forma de disciplinar el cuerpo en el texto. En esto su poética coincide con la de su hermano Leónidas, que en su "Epístola a los adictos" de 1966 anticipaba esas metáforas de la violencia corporal y de la disonancia antimusical para anunciar una nueva escritura:

¿y vendrán todavía a nosotros que estamos poseyendo la fuerza, naciendo a esta verdad, a hacernos creer que todo se reduce a escribir bien? ¿Puede interesarnos a nosotros la cosmética de la Belleza? (...) Y después **golpear con nuestra palabra en la llaga**. Y nosotros no lloraremos por cierto sobre esas ruinas, sino antes bien procuraremos que no quede piedra sobre piedra (...). **Que nuestra palabra sea dura como un puño de piedra,**

---

libre del colgajo lírico-chirle.(subrayado nuestro) <sup>31</sup>

Por eso Osvaldo escribe en sus poemas que "¡Es tan difícil no gustarle a nadie!" (p. 55). El despliegue del cuerpo libre de su ley de procedencia, es decir exteriorizado sobre una superficie textual descontrolada, no puede ser asimilado a las leyes del gusto. Si el gusto presupone siempre un sujeto judicial, integrado a la polis, la forma fragmentaria de la escritura de O. Lamborghini busca desamarrar al sujeto que escribe y al que lee. ¿Qué se puede degustar si no hay pacto ni contrato, si el lazo ha sido desatado? ¿Desde dónde leer sin la moral del gusto? Si lo que sale del texto es una fulguración irreductible (y no otra cosa se propone la vanguardia), con Lamborghini, leer desde donde "la incisión está clavada" (p. 73), no la función instrumental de una voz de la conciencia sino su cuerpo, "La comisura de los labios / El seno un poco chato pero tibio" (p. 73, final del libro).

---

<sup>31</sup>. Lamborghini, Leónidas, "Epístola a los adictos", El Barrilete, Buenos Aires, n° 12, septiembre-agosto de 1966, p. 15.