

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 SEGUNDO

8. LAS PATAS EN LAS FUENTES DE LA CULTURA

1. Si se toman en cuenta los efectos de lectura de los textos de Gelman y Osvaldo Lamborghini, se podría decir que en alguna medida la disonancia gelmaniana puede ser más eficaz que la violencia lamborghiniiana. Mientras los Poemas o Sebregondi pueden provocar el rechazo de un lector respetuoso de la propiedad y de lo apropiado de las escrituras normatizadas, la poesía de Gelman tiende una trampa a ese lector convencional: comienza citando "el colgajo lírico-chirle", o cualquier otro género discursivo reconocible, y cuando lo fisura el lector ya ha sido complicado en la estratagema. Para decirlo de otro modo, el "lector implícito" o "pretendido"¹ por los textos de Lamborghini tiene mucho menos en común con el que imaginan las poéticas de la segunda red.

Ese juego de tensiones que, a partir de las poéticas del sesenta como contexto, leemos en la poesía de Gelman, es también el que caracteriza la obra de Leónidas Lamborghini. En este sentido, este otro Lamborghini aparece para los críticos y los poetas argentinos contemporáneos, junto con Gelman, como el otro poeta de los sesenta en quien se puede reconocer cierta paternidad. En una revisión de "la poesía argentina de los últimos años", Alicia Genovese ubica a Leónidas Lamborghini entre los "poetas del lenguaje" o "experimentalistas" que

¹. Iser, W., op. cit., pp. 62 y sigs..

son releídos y retomados por los jóvenes poetas argentinos a partir de 1980². Y en efecto, se pueden citar algunas circunstancias que confirman esa reemergencia: un reportaje en el diario Tiempo Argentino en 1985; un artículo de más de media página que reseñaba el recorrido de su obra, en el diario Página/12, en julio de 1987; una entrevista con selección de poemas y un artículo crítico en la revista de poesía La danza del ratón, en agosto de 1987; el seguimiento de sus últimas publicaciones en la selectiva página de reseñas de poesía de la revista Babel; un anticipo de poemas inéditos en Diario de Poesía, anunciado en la tapa como "probablemente uno de los más importantes poetas argentinos contemporáneos"³.

Además de esas relecturas recientes que de algún modo equiparan a Lamborghini y Gelman como los escritores del sesenta que siguen operando en la poesía argentina, ya en aquellos años el autor de Las patas en las fuentes aparecía como uno de los poetas más significativos de su "generación". Lo veíamos en el capítulo 3 de este trabajo, cuando revisábamos los rescates y reivindicaciones que se proferían desde las revistas. Al respecto, es un dato interesante que la reedición de Las patas en las fuentes de 1968 incluya entre sus prólogos un breve ensayo de Alfredo Andrés: "el más importante poema político de nuestros días", propone el director de Cuadernos de poesía, "el primer (o el único) poeta político argentino

2. Genovese, Alicia, "Aspiraciones y suspiros", El cronista cultural, Buenos Aires, 12 de abril de 1993, p. 2.

3. Ríos, R., "Leónidas Lamborghini. Una revolución poética que no cesa", Página/12, Buenos Aires, 15 de julio de 1987; La danza del ratón, Buenos Aires, VII, 8, agosto de 1987, pp.3 a 14.; Babel, Buenos Aires, I, 4, septiembre de 1988, y II, 12, octubre de 1989; Diario de poesía, Buenos Aires, 9, invierno 1988, tapa y p.12.

contemporáneo" que ha logrado "una de las poéticas más originales que se han dado entre nosotros del 55 a esta parte"⁴.

Pero las lecturas de Lamborghini que más interesan a nuestra tesis son las que, en el contexto de producción de su obra, registran el efecto de mezcla de poéticas que al iniciar nuestro trabajo proponíamos para las obras de César Fernández Moreno, Gelman y otros. En este sentido, es notable cómo Leopoldo Marechal y Raúl Gustavo Aguirre pueden encontrar en la obra de Lamborghini elementos de la primera o de la segunda red, según las preferencias de cada uno. Sus juicios aparecen bajo el título "Dos cartas", en la edición de Las patas... ya citada, una tras otra en la misma página:

Mi estimado amigo Lamborghini: he leído con mucha atención su libro "Las patas en las fuentes". ¡Qué lírico **extraño** es Usted! Mientras otros poetas exteriorizan las mil y una emociones de su alma en soledad y ensimismamiento, Usted lo hace en relación con los otros hombres que comparten este mundo; y traduce esa solidaridad con poesía, con humor, con "tremendismo", pero sin inútiles **amarguras** y sin ese "llorar la carta" que a nada conduce y que sólo sirve, en otros, para eludir el combate. El suyo, amigo, es uno de los caminos que todavía pueden **libertar a La Poesía de sus llantos esterilizados**. Lo felicito de todo corazón.

Su amigo y compañero

LEOPOLDO MARECHAL

Mayo 29 de 1966

Mi muy apreciado amigo: Pocas veces, como en este tu libro "Las patas en las fuentes", la poesía se me apareció más justificada, **más pura**. Además, muy a menudo la pegás en gran forma, alcanzando verdaderas síntesis de verdad y **autonomía verbal**. Yo creo que has escrito algo que importa mucho, mucho.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

Marzo de 1966 (subr. nuestros)

Si la poesía de Lamborghini pudo despertar valoraciones tan diversas, es sin duda porque desarrolla a su modo ese principio de mezcla de poéticas, o de rasgos tomados de redes de

⁴. Andrés, Alfredo, "Las patas en las fuentes", en Lamborghini, L., Las patas en las fuentes, Buenos Aires, Sudestada, 1968, pp. 19 a 24.

convenciones divergentes.

Otra observación insoslayable, a partir de lo subrayado en la carta de Marechal, apunta al rechazo de la lírica "plañidera" que Portantiero y Osvaldo Lamborghini endilgaban a la "literatura argentina de izquierda". Al respecto, es significativo que en la bajada del artículo sobre Leónidas aparecido en 1987 en Página/12 se incluya entre "las claves de su obra" "una absoluta ausencia de **populismo**" (subrayado nuestro)⁶. Por otra parte, desde aquella "Epístola a los adictos" que citábamos más arriba, Lamborghini mismo insiste en ese rechazo. En 1987, respondiendo a un reportaje, señalaba:

Antilirismo, anti-lagrimita (tener presente aquello que decía Baudelaire: "la canalla elegíaca"), anti-humanitarismo. Contra esas humedades, dureza, sequedad. (...) Lo que nunca me quedó fue la poesía del PC argentino...⁶

2. La obra de L. Lamborghini comienza inscribiéndose en las poéticas de ruptura de los años sesenta. Su primer libro, Las patas en las fuentes⁷, espectaculariza un repertorio extraliterario y antipoético: el discurso político peronista. El libro puede leerse como un ejercicio de la memoria, por lo menos en dos sentidos: es crónica o relación (el poema se estructura de manera narrativa) y es exhibición de lo que queda, un resto resistente. Desde el comienzo, entonces, dos rasgos centrales de la segunda red, tan presentes en Gelman:

⁶. Ríos, R., op. cit..

⁶. "Reportaje: El solicitante descolocado. "Contra las humedades de la canalla elegíaca", sin firma, La danza del ratón, Buenos Aires, VII, 8, agosto 1987, pp. 4 y 5. Véase también la entrevista incluida en el Apéndice de este trabajo.

⁷. Buenos Aires, Ed. Perspectivas, 1965.

política y narrativización.

Las patas en las fuentes propone, en este sentido, una transformación verbal de la **Resistencia**, en tanto fórmula o estereotipo cristalizado en el discurso político, y que refiere el conjunto de operaciones políticas y discursivas que se desarrollaron entre 1955 y los años setenta, cuyo objetivo central era la vuelta de Juan Domingo Perón a la Argentina. El texto, en principio, se escribe como verbalización de esa memoria, recuerdo que se resiste al olvido. La Resistencia se asume como política de la escritura.

El poema se organiza como un diálogo contrapuntístico, payadoresco, sostenido por dos personajes cantores: "El solicitante descolocado" y "El saboteador arrepentido". A partir de estos encabezamientos el poema mismo, su escritura, se despliega como descolocación verbal y como sabotaje⁸. La palabra poética está desviada respecto de los sistemas discursivos dominantes -el político y el literario-, y ejerce la estrategia desgastante del sabotaje, ya desde la provocación del título, mediante la incorporación de discursos culturalmente marginales: "Cómo se planta la vida / cómo rezongan los años / cómo se viene la muerte / tan callando"⁹.

El texto es **resistente**, sobre todo, a partir del conjunto de estrategias que lo sostienen y que inauguran el proyecto de la escritura lamborghiniana: la reescritura, como forma de

⁸. El "sabotaje" es una consigna recurrente en los discursos escritos que circulan clandestinamente durante el período en cuestión. Véase especialmente Braschetti, R., Documentos de la Resistencia peronista, Buenos Aires, Punto-sur, 1988.

⁹. Lamborghini fusiona aquí las célebres Coplas de Jorge Manrique con "Cómo se planta la vida", tango de C. Viván.

resistencia discursiva, que se constituirá en el principio constructivo de su obra. Las palabras, los versos, los textos propios y los ajenos (Walsh, Eva Perón, Quevedo, Discépolo, la gauchesca) reaparecen, se repiten, se resisten a la imposición de un orden y al acabamiento. Tal vez sea Partitas (1972), en este sentido, el libro central de Leónidas Lamborghini, en tanto se propone precisamente como un sistema de "variaciones", según el sentido que esa técnica tiene en la música: "disponiendo una serie de diversas jugadas o variaciones que el compositor hace sobre el tema propuesto"¹⁰. Lamborghini usa en ese libro un sistema de combinatoria de los elementos de la frase, sistema que nace, no obstante, en Las patas en las fuentes.

El primer poema de Lamborghini, en efecto, se reconforma permanentemente, se dice y vuelve sobre sí mismo; los payadores y su diálogo, atravesado por diversos registros sociales, "bailan alrededor / de un cadáver que no muere", andan dando vueltas como ese cadáver, proclaman insistentemente su propio retorno¹¹.

En tanto narración, Las patas... refiere, además, uno de los hechos más emblemáticos y divulgados de ese período histórico: los fusilamientos del basural de José León Suárez¹².

¹⁰. Lamborghini, L., Partitas, Buenos Aires, Corregidor, 1972, p. 9.

¹¹. Las patas en las fuentes trabaja insistentemente sobre el tema del secuestro y prolongada desaparición del cadáver de Eva Perón, jugando con el tópico de la danza macabra.

¹². La noche del 9 de junio de 1956, a raíz del levantamiento peronista del general Valle contra la Revolución Libertadora, el gobierno militar desplegó una represión indiscriminada. El caso más conocido fue el de un grupo de civiles detenidos en la Zona Norte del Gran Buenos Aires y fusilados

Relato, entonces, de una materia residual en más de un sentido: en ese lugar de desperdicios también habrá cadáveres, otros muertos, y cadáveres que se resistirán a morir. Por eso el texto incorpora las voces de esos muertos que hablan, sobrevivientes residuales. Como en Operación masacre de Walsh, la verdad de la literatura/de la historia se escribe a partir del detritus, de las huellas de unos muertos vivos.

Entretejido de discursos marginales (lunfardo, tangos, coloquialismos, consignas vulgarizadas del peronismo), el poema es emergencia de esos restos recurrentes, de ese remanente que se resiste a la recuperación y al reciclaje, y apesta. Por eso el cantor "se detiene un momento", una y otra vez (las partes "1" y "2" del poema comienzan con ese mismo verso: "Me detengo un momento"), se retoma y retorna "hasta que // que se pudra / que se seque // pero no / muere".

Esa marca de la historia sobre los cuerpos que se traspone a los textos, esa huella de los restos de la Resistencia, encuentra otra variación y se reinscribe en la historia de este libro: Lamborghini editó, entre 1955 y 1965, tres versiones con tres títulos diferentes, hasta que incluyó una cuarta y definitiva en El solicitante descolocado¹³. Proyecto, entonces, que resiste durante más de diez años, libro escrito durante la Resistencia: la versión incluida en El solicitante... es la definitiva de tres anteriores: El saboteador arrepentido (1955), Al público (1957) y Las patas en las

en un basural de la localidad bonaerense de José León Suárez. Rodolfo Walsh investigó el caso y lo narró en Operación masacre (hay varias versiones sucesivas del libro; la última: Buenos Aires, De la Flor, 1972).

¹³. Buenos Aires, De la Flor, 1971.

fuentes (Buenos Aires, Perspectivas, 1965)¹⁴.

Así, se trata del poema de lo que quedó -en el basural, en la memoria, en las voces proscriptas a las que el texto presta su escritura-. Sobras, marcas, indicios, huellas. La huella es el residuo inevitable de una fuga: aquí se huye de la historia autorizada, de la escritura autorizada, de la poesía "autoritaria" en el sentido bajtiniano¹⁵ y político del término, del sentido que goza de sanción de verdad. Un excedente lingüístico, político, histórico descolocado, es decir, puesto en la poesía.

Pero a su vez, en los tramos del poema donde en apariencia lo lírico se desplaza hacia la mera reproducción de discursos extranjeros al género, esa huella de lo que queda es lo que falta, un vacío de la letra:

y veo sangre
manando de mufiones
"somos los destrozados
los mutilados
la vida por
la vida por
cruzando la Gran Plaza" (p. 43)

Lo que falta allí es ese trozo resistente que es materia residual del poema: el nombre del "Líder" y el de "ese cadáver que no muere". Como en el cuento de Rodolfo Walsh "Esa mujer": allí los nombres tampoco se dicen, aunque se esté a punto de pronunciarlos ("Esa" es casi "Eva") a partir de elisiones, vacíos más o menos ostensibles, eufemismos o paronomasias casi

¹⁴. Las citas transcriptas aquí pertenecen a esta edición.

¹⁵. Bakhtine, M., "Discours poétique, discours romanesque", en Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987, p. 109.

excesivas¹⁶. Fragmentarismo verbal, amputación y recorte de los versos, para (no) decir -para marcar, para inscribir- la mutilación de los cuerpos, que es en el texto la de los nombres. Sobre la cita del discurso político el trabajo poético opera una estrategia propia: la elisión, que coloca lo citado en el borde entre lo dicho y lo no dicho.

También se lee en Las patas...: "descubro / inscripciones / no figurativas / en las letrinas de altamira" (p. 16). El nombre se resiste a ser inscripto en el poema, que debe ir a buscarlo al último margen y des-cubrirlo a medias. El texto difiere o desplaza a la lectura la inscripción de un nombre que se resiste, barrido al lugar de los desperdicios.

Así, la Resistencia pone ciertos límites a la letra. De modo que las letras de Lamborghini exhiben el impedimento: el nombre no dicho deja un espacio desocupado y resiste en ausencia. Ese blanco no puede ser ocupado por otro cuerpo verbal. Perón no puede ser reducido a la letra/por la letra (la contrapartida letrada del poema serían los decretos de proscripción de 1956). Esa intolerancia de la letra, esa ausencia forzada, es la huella de una presencia diferida, en exilio.

Quizá por esto la Resistencia reinaugure la relación peronismo-literatura, como una metida de patas en las fuentes de la cultura letrada: lo que no puede decirse (no) se escribe.

¹⁶. La paronomasia con el nombre de pila de Eva Perón es un recurso recurrente en el cuento, y llega a su clímax cuando uno de los personajes afirma: "Era ella. Esa mujer era ella". Por otra parte, es interesante anotar que el hecho verídico al que se refiere "Esa mujer" -el encuentro de un periodista con el coronel que secuestrara el cadáver de Eva Duarte luego del golpe de 1955- se ubica en el mismo período histórico que nos interesa respecto de Las patas...: la Resistencia (Walsh, R., Obra literaria completa, México, Siglo XXI, 1981, p. 163 y sigs.).

Como una tensión entre los decretos de proscripción y la pintada o el **grafitti** clandestinos. El discurso peronista abandona por la fuerza la letra oficial y entonces, imprevistamente, resiste en la literatura, desplazándola del **buen decir** a lo indecible, de las **bellas letras** a la mala letra. Como si la Resistencia fuera el lugar donde las palabras del peronismo entran en situación de escritura, pasan a las letras, porque son lo que ahora no puede ser dicho, lo que ha sido puesto en otro lugar, un lugar diferido, utópico, es decir literaturizable: el imaginario colectivo de un cadáver **ausente** que anda dando vueltas nadie sabe bien por dónde, "el tirano ausente" o "depuesto"¹⁷. En correspondencia con ese procedimiento, entre las partes "1" y "2" del poema, Lamborghini inserta una tirada cantada por "El letrista proscripto": letra borrada, blanco residual (consigna de la Resistencia: votar en blanco), un lugar de sobra, de sobras.

Se trata además de restos mortales, de despojos: un ausente que deja su vestigio, su reliquia. Los cuerpos presentes en el texto -mutilados, fusilados, proscriptos- son metonimia, entonces, de los cuerpos/nombres ausentes. "La vida por" es decir ese cuerpo en lugar de; estos despojos y estos despojados -matados/silenciados sobrevivientes- en lugar de. Son los nombres presentes en el texto: el cuerpo mutilado por una bomba pero todavía vivo del "Saboteador arrepentido", muerto que habla, fusilado con voz, cuyo nombre también se esconde tras ese **seudónimo artístico** de payador. (No obstante, como se trata de un borde, pasa con los nombres escondidos detrás de

17. **Eufemismos** tales como "tirano ausente" y "tirano depuesto" fueron habituales en el discurso oficial de la Revolución Libertadora para referirse a Juan Domingo Perón.

las voces lo mismo que con el nombre de Perón: si se lee el último tramo de Las patas en las fuentes a la luz de Operación masacre de Walsh, por ejemplo, puede reconocerse fácilmente las voces de Livraga, Di Chiano y Julio Troxler).

El poema, entonces, como espacio de la inmundicia verbal, el lugar donde se amontona esa basura.

El extenso primer poema de Lamborghini está dominado por las formas de la variación, la recurrencia, la elisión y el fragmento, las voces inacabadas y balbuceantes, la cita. En este sentido, abre una poética cuyo signo es el dislocamiento, o mejor, la descolocación-recolocación permanente de las palabras, la propia y la ajena.

3. En las páginas anteriores hemos intentado leer la relación de Las patas en las fuentes con uno de los principales materiales que incorpora y reelabora poéticamente, como es el discurso político del peronismo. No obstante, para pensar las relaciones que la poesía de Leónidas Lamborghini establece con la política, es imposible no pasar por la literatura, no verse obligado a leer esas relaciones a través de un diálogo entre textos. El momento más significativo de ese diálogo en Las patas en las fuentes puede describirse a partir de las siguientes consideraciones de Josefina Ludmer:

...cuando La Vuelta [de Martín Fierro] cierra el género no hay otro género negro (...) sino otra cosa que se abre, otra cadena de usos: el uso del género para pasar a otro género literario (...), el uso del género gauchesco para producir literatura (...). Cuando los negros son los otros negros se abre otra vez, increíblemente, y con un salto hacia atrás, la cadena de producción de literatura del género (...). Desde el peronismo el género sufre una transformación estructural: se escribe y lee de a dos, y de diferente oficio (...) Osvaldo Lamborghini y Leopoldo Fernández, un escritor y un crítico,

volverán a escribir la refalosa de la patria o muerte de fin de los sesenta que es El fiord (...). El tiempo del género es siempre el futuro, el libro futuro.¹⁸

Si "desde el peronismo" hay un futuro lamborghiniano de la gauchesca a fin de los sesenta, hay también, una década antes, otra reemergencia de la "voz (del) gaucho", con el mismo apellido.

Desde Las patas en las fuentes se exhibe en la obra de Leónidas Lamborghini un intertexto declarado: la literatura gauchesca, y más específicamente el contrapunto, duelo o diálogo de payadores. La edición de 1965 está encabezada por un párrafo a modo de advertencia o prólogo firmado por el autor:

Ha tenido mucha importancia para mí el haber aprendido en el Martín Fierro, a utilizar ciertos elementos estructurales, como el contrapunto o el canto desde adentro de un personaje, por ejemplo; el haber estado presionado durante casi diez años -desde fines de 1955 a esta parte- por el sentido general del POEMA de José Hernández. Si en alguna medida esa cuestión estrictamente personal, esa importancia de que hablo se proyecta a un plano más vasto -el de mi pueblo; el de la poesía argentina- comenzaría a sentirme justificado.¹⁹

El reconocimiento del Martín Fierro como lugar de aprendizaje resulta importante en tanto es allí donde se desarrollan las posibilidades narrativas del canto de payadores, ya presentes en Bartolomé Hidalgo. Lamborghini, de este modo, entra al programa de narrativización de la poesía que se proponía en los sesenta mediante este recurso intertextual declarado.

Es importante también señalar que por medio del artificio payadoresco -ligado a lo dramático, a la puesta en escena- Lamborghini descarta la ilusión de verosimilitud propia del

¹⁸. Ludmer, J., El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 41-42.

¹⁹. Lamborghini, L., Las patas en las fuentes, Buenos Aires, Perspectivas, 1965, p. 11.

realismo coloquialista de los sesenta, al proponer desde el inicio una poesía que se autodefine como contrato o juego intertextual, lo cual mediatiza la relación con la referencia extraverbal: entre palabra y realidad hay otros textos.

Pero la constatación que más interesa es aquella que en el texto encuentre la marca de la gauchesca. Y de hecho resulta visible desde la primera página. En primer lugar, los poemas están segmentados en largas tiradas encabezadas o tituladas con el nombre del personaje que canta ("El solicitante descolocado", "El saboteador arrepentido" y "El letrista proscrito"). Como en el diálogo de payadores, los segmentos a cargo de cada uno de estos personajes se disponen como réplicas sucesivas.

En segundo lugar, es reiterado el uso de la raya de diálogo, mediante la que se alternan y distinguen diversas voces desde lo grafemático. En tercer lugar, hay procedimientos de composición tomados de o por lo menos transformados a partir del género gauchesco. Los más significativos en relación con el reconocimiento intertextual y la cita están en las aperturas: el poema-canto comienza llamando la atención (del auditorio) sobre sí mismo, sobre el cantor y el momento de la enunciación. La comparación con los primeros versos del Martín Fierro resulta útil:

Me detengo un momento

 vena mía poética susúrrame contrato
 planteo, combinación
 y remate
 (p. 13, 1a. estrofa)

Aquí me pongo a cantar

 Pido a los santos del cielo
 que ayuden mis pensamientos
 les pido en este momento
 que voy a cantar mi historia
 me refresquen la memoria
 y aclaren mi entendimiento.

 Que no se trabe mi lengua
 ni me falte la palabra

Recursos de apertura semejantes inician otros textos de Lamborghini, marcando la presencia y situación del que habla como primera operación: "Me detengo un momento", en Payada²⁰; "y empecé a / escupir palabras", en La estatua de la libertad; "en silencio protesto" en Diez escenas del paciente²¹. Las citas pertenecen a las primeras estrofas de esas obras (Payada es una reelaboración de una de las partes originales de Las patas...), en los cuales, además, aparece siempre el pronombre personal de primera persona, sea en su forma acusativa como en el primer verso del poema de Hernández, sea como sujeto, y siempre entre el primero y segundo versos.

A las aperturas payadorescas se suma una sintaxis estructurada dialógicamente (predominio de formas verbales y pronominales en segunda persona, por ejemplo), y constantes invocaciones o alusiones a un auditorio: "Público", "espectáculo", "función", "pista", "primera fila", etc..

La gauchesca se reescribe, entonces, en tres tiempos de apertura: los primeros versos, el primer libro y la primera serie del corpus de la obra. Y es a partir de ese recurso a la gauchesca que el poema se da la posibilidad de generar procedimientos intertextuales de todo tipo, incorporando una diversidad de discursos sociales, culturales, literarios. A partir de esa exposición explícita de su propia génesis, el poema se propone expresamente plurivocal, ya que apela a un intertexto que es, a su vez, dialógico en su génesis (o que aloja en su estructura dialogada la confrontación posible de diversas

²⁰. En Partitas, Buenos Aires, Corregidor, 1972, p. 77.

²¹. En El solicitante descolocado, Buenos Aires, De la Flor, 1971, pp. 93 y 115.

voces). Tal marca de origen abre un mecanismo estructurador de la escritura que le sigue: el modelo inicial provoca y explica la multiplicidad de materiales en uso, y el procedimiento de la reescritura, como veremos más adelante.

Así, con Las patas en las fuentes queda establecida otra reemergencia del género gauchesco, "el uso del género para pasar a otro género literario", y el pasaje del género poético hacia la narratividad y la puesta en escena dramática. Para Josefina Ludmer, en La vuelta de Martín Fierro se insinúa el recomienzo de la Ida a partir del Moreno que, vencido en el duelo de contrapunto, cantará "para consuelo", como Fierro en el comienzo de la Ida. En el cuento "El fin", a su vez, Borges cierra esa diferencia: el negro se iguala al gaucho²². Pero a partir de la década del 40 los negros son otros y esa nueva diferencia reabre el espacio lógico del género porque se ha reabierto su espacio histórico. Creemos que en esa reapertura se inscribe la obra entera de Leónidas Lamborghini. Como escritura del tiempo de la historia, la reescritura lamborghiniana intenta volver al punto de partida: a las patas en las fuentes, es decir al punto diametralmente contrario a junio de 1956 (que se proponía a sí mismo como cierre y apertura), a la Resistencia como reapertura de las fuentes del 17 de octubre de 1945. Lo que en términos de historia literaria sería la vuelta de la Ida de la gauchesca, porque ahora los negros son otros²³.

²². Borges, Jorge L., "El fin", en Obra completa, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 519 y sigs.

²³. Lamborghini declara, además, su decidida preferencia por la primera parte del poema de Hernández (en la entrevista del Apéndice).

4. Si las poéticas del sesenta persiguen la utopía de hacer la revolución con la poesía, en Leónidas Lamborghini puede leerse una revolución literaria de la poesía por su contacto con lo político mediante una relectura de la gauchesca. Según Ludmer,

Una revolución literaria no es más que la amplificación de una frontera o un salto. Consiste en que lo que estaba por debajo de la orilla que definía lo literario...**da una vuelta** y se coloca, por este giro, arriba de la orilla. Y entonces reorganiza no sólo el espacio de arriba (la "literatura") sino también el de abajo (la "no literatura")...cantos, consignas, coros, guitarras, gritos, vivas y mueras: las voces del pueblo (...). La voz que canta ha atravesado una orilla y entra en la literatura escrita. El género borró una división y transgredió una frontera: la de la separación entre literatura y no literatura según lo oral y lo escrito.²⁴

Si el género gauchesco se constituye por el uso de la cultura popular, la otra vuelta lamborghiniiana es usar el género gauchesco como modelo y como red: trama resistente mediante la cual provocar la reconfiguración del género que las poéticas de los años sesenta pretendían, es decir, incorporar a la letra esas voces otras.

Las patas en las fuentes abre uno de esos momentos posteriores: un nuevo uso del género, cuya marca de origen era el uso letrado de una voz. De esto se desprende:

1°) La obra de Lamborghini es un vasto sistema de variaciones y de reescrituras porque su operación inicial es la apropiación de un género en otro, de la gauchesca en la poesía moderna. El género nacido de la oralidad gaucha funciona como modelo de la dialogización lamborghiniiana: abre la repetición incesante que toda oralidad narrativa impone.

2°) Esa reescritura del género gauchesco complejiza el circuito: si durante la etapa del peronismo clásico (1945-

²⁴. Ludmer, J., op. cit., pp.43-44.

1955) la literatura seguía llevando la letra a la letra, Lamborghini vuelve a la gauchesca, ya letrada, para insertar allí, nuevamente, las otras voces. Recontextualiza la motivación originaria del género, y la invierte: pasar las letras a la cultura iletrada. El programa de las poéticas del sesenta - meterse, desde las voces populares, con la cultura letrada - tiene para Lamborghini ese antecedente insoslayable: la gauchesca, ya no como apropiación de las voces por parte de las letras, sino como intromisión de un habla en las letras.

Entre las partes "1" y "2" de Las patas en las fuentes hay una tirada de "El letrista proscrito". Un payador sólo puede pensarse como letrista después de la gauchesca, tras su paso por la letra. Pero a su vez, aquí, en medio del poema, se ubica la diferencia respecto del género: mientras el gaucho proscrito comienza a dejar de serlo cuando pasa a la letra, el proscrito de la Resistencia lo es por lo que ha escrito, o se refugia en la letra como en la "indiada", establece un sistema clandestino de inscripción de las voces: panfletos, documentos, catas secretas al Líder, pintadas e "inscripciones / no figurativas / en las letrinas de altamira". Si la gauchesca es el modo literario de escribir lo que se dice y no se podía escribir, la Resistencia da vuelta los términos: escribe lo que no se puede decir. Hay un desplazamiento del lugar de las voces a los lugares de la inscripción, y en Lamborghini al más apartado de ellos, la poesía.

La reescritura de la gauchesca por parte de Lamborghini se lee como inversión, entre otras cosas, porque participa de una lectura política del género que no es ajena al contexto de debates culturales de los años sesenta. Si hay que politi-

zar/popularizar la poesía y contaminarla, el paradigma originario apto está en el género **popular argentino** por excelencia. O mejor, en la relectura contracultural y politizante que harán de la gauchesca algunos intelectuales ligados en mayor o menor medida al peronismo. Para no ir muy lejos, el propio Gelman resume esa lectura, en términos más bien históricos pero que igualmente condensan el mismo ideograma:

Lo que se enfrentaba en aquellos tiempos, de Güemes o Felipe Varela, (...) eran dos países irreconciliables: el del proyecto de la oligarquía porteña frente a la resistencia del interior del país (...). Y esa historia se repite en el presente siglo, cuando el neocolonialismo inglés es sustituido por el neocolonialismo yankee, y en vez de **gauchos tenemos a los obreros mojándose las patas en la fuente de Plaza de Mayo.** (subrayado nuestro)²⁵

Esa lectura, que en declaraciones como la citada parece sumamente discutible y estereotipada, propone en los textos que la reescriben un desplazamiento inverso al que opera la gauchesca, precisamente un cambio de sentido de ese desplazamiento. Si tomamos como punto de referencia y contraste la lectura de Ludmer, diremos que cuando el género lleva la voz del gaucho a las letras está inscribiendo la recuperación y la asimilación del delincuente a la ley. En este sentido, si la *Ida* parece lo contrario, no es más que la primera fase del vuelo del boomerang, el primer semicírculo. Lamborghini, en cambio, lee un giro inverso, o mejor: lee sólo la primera fase del giro, el primer semicírculo como si fuera el círculo completo, cierra la gauchesca en la *Ida* y borra la *Vuelta*. Ahora es la mala letra de los "negros" la que se apropia de las bellas letras y las llena de ruidos, de voces alternadas y superpuestas, de gritos, frases exclamativas completamente en

²⁵. Mero, Roberto, op. cit., p. 68.

mayúsculas (como **pintadas** en las paredes), de lunfardismos y consignas políticas, versos fragmentados de tangos, injurias y marcas dialectales **bajas**, el léxico del fútbol, nombres de lugares y calles de Buenos Aires, etc..

Así, con la relectura del género gauchesco se reescribe otra ideología del género poético, que reemerge en un uso excéntrico. Mientras la gauchesca le cambia el sentido a la palabra "gaucho" centrándola (desplazándola de la ilegalidad a la ley) la poesía de Lamborghini busca cambiar el sentido de la palabra poética marginándola (de la ley a la ilegalidad).

En síntesis, lo que lee y reescribe Lamborghini es el escándalo verbal del nacimiento del género gauchesco, y es por eso que su obra habla del programa poético de los años sesenta. Quizás es también por eso que, cuando ya entrada la década siguiente hubiera sido posible cerrar el giro porque el espacio histórico daba la vuelta (el retorno), Lamborghini retrocede al origen: reescribe La razón de mi vida, insiste en el escándalo inaugural. Walsh, por su parte, había escrito "Esa mujer" en 1964. No es casual que, paralelamente, la figura de **Evita** esté siendo incorporada al discurso de la izquierda peronista que ve en ella, precisamente, un resto no recuperable que permitiría mantener el espacio histórico abierto al desorden y a la ruptura.

5. En las Diez escenas del paciente (1970)²⁶ de Leónidas Lamborghini hay un leit-motiv, un verso que atraviesa en primera persona todo el libro, "desovillo", como "una idea

²⁶. En El solicitante descolocado, p.113 y sigs.

obsesiva / delirante". No es casual que María del Carmen Colombo, cuando intenta caracterizar globalmente la obra de Lamborghini, recurra a una paráfrasis de ese verso reiterado y hable de "una sola madeja"²⁷. Diez escenas... es, en relación con los textos que lo preceden y que lo siguen, un intento de revisar y autoseñalar los términos de la escritura. En este sentido, ocupa en la obra de Lamborghini un lugar muy similar al que asignábamos a Cólera buey en la de Juan Gelman.

Los diez poemas del libro se suceden como variaciones sobre el mismo tema, sobre los mismos sintagmas, repetidos por un sujeto tartamudeante que "en la casa llena de ruidos" intenta "recobrar el entendimiento" o el "poder", con una intensa voluntad que se acelera y se crispa a medida que transcurren las escenas.

El texto ofrece por un lado -como casi todos los de Lamborghini- una lectura política, **peronista**, bastante evidente:

"Mientras desovillo y desovillo
mi ovillo
guardo su respuesta
en la casa llena de ruidos:
me es absolutamente
necesaria"

he escrito
una carta a mi Líder
al retiro
en que medita
de años hace años (p. 123)

.....
"En la casa llena de ruidos
no hay retiro posible
la meditación en medio de
no es posible"
le he escrito (p. 124)

Hay, en efecto, una inferencia inmediata e inevitable: "la

²⁷. Colombo, M. del C., "Una lucha por el sentido", La danza del ratón, Buenos Aires, VII, 8, agosto de 1987, pp. 7 y 8.

casa llena de ruidos" es la Argentina sin Perón, o el peronismo sin Perón. Pero incluso esa referencia a la orfandad del movimiento durante el exilio de su líder puede encuadrarse como material de otra lectura: la que considere al texto en la sucesión de la obra de Lamborghini como proyecto. Diez escenas del paciente autorrefiere la "paciente Tarea" de la escritura lamborghiniana, ocupando el espacio textual con dos instancias privilegiadas: el sujeto del poema, ligado a la locura y a la violencia; y el libro (el lenguaje, la escritura) como objeto de dimensiones indecibles y provisionales, no jerárquico y múltiple.

El hablante de las escenas se exhibe insistentemente a sí mismo y a su empeño por imponerse al orden de la escritura, en un proceso de progresiva reducción de la distancia que lo separa del lenguaje, de paulatina "inclinación" del cuerpo del sujeto sobre el cuerpo de una lengua diferente:

En la casa llena de ruidos
yo
el demente paciente de paciencia
-de años hace años-
agachado
inclinado
en silencio protesta
en el silencio de la protesta
hacia adentro
agachado
inclinado

desovillo
desovillo
el ovillo (p. 115)

Con estos versos comienza la escena "I", y ya están allí todos los núcleos o temas que, con distintas y sucesivas variaciones, se reiterarán en el transcurso de las nueve escenas restantes. Lo que está puesto en escena, sin duda, es el sujeto de la poesía, y su relación con ese "ovillo" de

palabras que "hace años" se viene "ovillando", "embrollando" (de los catorce versos iniciales transcritos, nueve están gramaticalmente ligados al sujeto en forma directa, o contienen deícticos subjetivos de primera persona singular). Ese sujeto-espectáculo oscila permanentemente entre el "entendimiento" y la locura, o mejor, va del primero a la segunda como recorrido de su propio programa de escritura, es decir, de su caída: desde la verticalidad de un yo dueño de la razón hacia la horizontalidad no controlada en la superficie de la letra. Si en las primeras escenas se insiste en la necesidad de "recobrar el entendimiento", sobre las escenas finales predominan los tópicos de la violencia y la locura como autodefiniciones y como registro verbal:

boludo sí
loco sí
violento sí

(p. 139; escena IX)

.....
y yo era
ese
que no era
y ese que no era
era
y lo que grito es que tienen que conocer
reconocer al poeta Lamporhini Leónidas T.
al gran poeta Lamborguini Leópidas B.
al grandísimo poeta Lamborghini Leónidas C.
-paranoia-
o conocen al menos grité
al peligroso sujetísimo que soy (p. 141)

A la locura y a la violencia se sujetan también, como consecuencia, la gramática y la grafemática del texto (abundancia creciente de exclamativas, versos en mayúsculas sobre las escenas finales, repeticiones reiteradas que parecen transcribir la intensidad del grito descontrolado). Esa sujeción instaaura y declara finalmente una poética caotizante: por una parte, uno de los tópicos recurrentes de Diez escenas...

es la dispersión de la unidad del "libro" y la opacidad del lenguaje, su no transparencia:

En la casa llena de ruidos
 el libro comienza
 en cualquier
 parte
 termina en cualquier parte

el lenguaje
 narrándose a sí mismo
 protagonista de sí mismo
 embrollándose a sí mismo
 lleno de ruidos

(p. 120; escena IV)

Por otra parte, el final del libro describe el resultado de esa escritura paranoide: un continuo de multiplicaciones imprevisibles que se textualiza en la insistencia sobre el gerundio:

y la paranoia lo leí
 es una idea obsesiva
 delirante
 arriba
 más
 que se bifurca en otras ideas delirantes
 a su vez
 arriba
 más arriba
 desbordando creciendo
 y se bifurca en otras ideas que
 más arriba más arriba más arriba más arriba
 cada idea
 una idea delirante a su vez
 desbordando a su vez
 creciendo a su vez

desbordando

(pp. 143-144; escena X, final del libro)

Si hemos introducido hasta aquí una cantidad considerable de citas es porque, como se puede ver, Diez escenas del paciente exhibe y declara insistentemente sus procedimientos, es la obsesión paranoica de sí mismo. Esos procedimientos consisten en la insistencia, las formas de la repetición y sus efectos. Según sus distintos usos y formas, esa repetición puede precisarse como variación, reescritura, recurrencia.

Pero lo que principalmentⁿe interesa aquí es que el libro exacerba y expone una tendencia que está ya en los primeros poemas de Lamborghini y que se sistematiza a partir de éste. Esa tendencia constructiva consiste en la reaparición con variaciones de un verso, un sintagma, una palabra; variaciones verbales (fónicas, morfológicas, sintácticas) que van acompañadas de bifurcaciones semánticas y resemantizaciones. Por ejemplo, es recurrente en la poesía de Lamborghini la aparición de un verbo conjugado y su inmediata reaparición en gerundio, o de otro coordinado con el primero. Una de las concreciones reiteradas de ese recurso es la dupla "entrar/salir". Al comienzo de Las patas en las fuentes el sujeto, luego de describir la "pista" donde se desarrollará el poema-espectáculo, dice: "entonces entro yo / entrando por el aro". Más adelante, en la parte "2" de Las patas..., es "el país" el lugar de donde se sale o entra, pero ahora el movimiento se complejiza hacia otras direcciones:

y salgo
y entro
pero no sé
si estoy entrando
estoy saliendo

y hay que bajar
para subir
y si es que sube
baja

y salgo
y entro (p. 31)

La estatua de la libertad (1967)²⁸ comienza con el mismo lexema: "Cuando me meto / metiéndome", pero la dirección del movimiento implica una variación semántica importante, pues ahora es "por dentro" que el sujeto se mueve, acentuando la

²⁸. Buenos Aires, Alba Ed., 1967.

posición inestable que ya se insinuaba en Las patas en las fuentes. En El riseñor (1975)²⁹, el mismo lexema termina de cargarse de autorreferencialidad, cuando leemos: "el poema, a lo largo del cual se de el sentido, y aun el sentido del sentido, eso que sale y entra, y entra y sale del tema".

De este modo, ese juego de variaciones se despliega como investigación de las posibilidades que las palabras escritas tienen de combinarse, tal que las resultantes no previsibles produzcan una multiplicidad de sentidos divergentes y simultáneos, por un lado, y líneas de sentido que se distorsionan semánticamente en la sucesión de poemas, de libro en libro.

En el anteúltimo texto incluido en El riseñor, Lamborghini lo escribe explícitamente, casi a modo de precepto:

el Combinador, inclinado, más bien a agrupar las palabras (n elementos) como ellas **deseen** o **revelen desear** agruparse antes que como él **desea** agruparlas. (p. 48)

Si se compara esta última cita con el final de las Diez escenas del paciente transcripto arriba, se ve claramente cómo allí está prefigurado ese sujeto "Combinador" sometido al desborde delirante de las palabras y sus deseos. De hecho, ya desde la escena "II" el texto adelantaba ese final al definirse como "colmo" y repetidamente como "borde": "He llegado a este colmo (...) -al borde", y más adelante, "desovillo / la Tarea de / a la destrucción / desovillo (...) en el valle del colmo -al borde- en el colmo / en el borde / al borde".

La variación, entonces, se define en Diez escenas del paciente como principio constructivo y como detonador de la escritura, constituyéndola como reformulación permanente de sí misma y de lo escrito-leído en general: esos juegos reiterati-

²⁹. Buenos Aires, Marano-Barramendi, 1975.

vos establecen una sucesión de relaciones entre verso y verso, entre poema y poema, entre libro y libro, relaciones que se encadenan y multiplican (y que están anunciadas en la estructura sonora del título, con aliteración en /s/ y acentuación reiterada en la e). En relación con esta técnica lamborghinia- na, se comprende mejor y se integra a una lectura global el procedimiento que destacamos al analizar Las patas en las fuentes: la elisión, el fragmento, el vacío, reclaman una reescritura de lo que falta, imponen un ritmo de repetición porque son tartamudeos, voces entrecortadas de un sujeto que balbuce. En relación con la variación como sistema de la poesía de Lamborghini, se integra también a esa lectura el recurso a la reescritura de textos ajenos, como otra forma - consecuencia amplificada- de varias y **desvariar** lo escrito: la gauchesca, La razón de mi vida, el Himno Nacional Argentino, Quevedo, Discépolo resultan también "desovillados", "desbordando a su vez/ creciendo a su vez"³⁰. Cuando María del C. Colombo sintetiza una definición de la obra completa de Lamborghini lo hace a la vez respecto de Diez escenas... como el momento en que la escritura, más que nunca, se vuelve sobre sí misma y expone sus mecanismos:

Jadeo, suspensión de las frases, cortes abruptos, reescritura y repetición en la desesperada, exasperada voz que se desliza forzando el lenguaje (...). Y al descubierto quedan las grietas del tramposo terreno de las palabras.³¹

La última observación es interesante para nuestra tesis, en

³⁰. En El riseñor y en Episodios (Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980), Lamborghini reescribe el Himno Nacional, poemas de Francisco de Quevedo, etc.. En Verme y 11 reescrituras de Discépolo (Buenos Aires, Sudamericana, 1988), los tangos de este último.

³¹. Colombo, M.C., op. cit., p. 8.

la medida en que también la poesía de Lamborghini se lee como denuncia de las trampas ideológicas del lenguaje a través del trabajo poético (o para su caso y en sus términos, contra-poético o anti-lírico). En este sentido, tanto Gelman como Leónidas Lamborghini toman de las poéticas del sesenta, más que el mandato de reproducir registros sociales identificados de modo no problemático con una ideología, el desafío de transformar -a partir de la mezcla- tanto los cánones del género lírico como los discursos previos -literarios y sociales- que ingresan al poema.

6. El nombre de Eva Perón condensa sin dudas una de las zonas discursivas más densas y crispadas de la cultura argentina de este siglo. Por eso, su carga simbólica registra intervenciones también en la literatura, o es uno de los puntos de cruce por donde la literatura argentina teje sus problemáticas relaciones con la política. Uno de los momentos de ese cruce forma parte del proceso que Oscar Terán describió como "la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina" a partir de 1955³², una de cuyas constantes es el paulatino crecimiento de la figura de **Evita** como puente entre el peronismo clásico o histórico (1945-1955) y los sectores sociales, especialmente juveniles, que durante los años sesenta ingresan a la política a partir de una relectura y recuperación de aquel movimiento de masas. Lo que se lee en algunos de estos textos a que nos referimos es la continuidad de una obsesión

³². Terán, O., op. cit.. "La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1955-1966" es el subtítulo del libro.

casi perversa con el cuerpo o la voz de Eva Perón, desde el cuento "Esa mujer" de Rodolfo Walsh hasta "El cadáver de la Nación" de Néstor Perlongher, pasando por "Evita vive (en cada hotel organizado)" del mismo Perlongher³³, por los relatos de Osvaldo Lamborghini, y especialmente en la poesía de Leónidas Lamborghini.

En "Villas", el primer poema de Partitas³⁴, Leónidas Lamborghini juega con el tema de la desnutrición infantil en las villas miseria, y en la enumeración de los efectos de esa calamidad insiste una y otra vez en algunas palabras: "distrofia", "afasia", "dislexia". Por la repetición y el desmembramiento, las mismas funcionan como sobreseñalamiento de la forma del poema:

dis
dis
trofia
dis
dis
lexia
dificultades afasia aquí

(p. 17)

En efecto, todo el libro trabaja sobre la descomposición de la frase o del sintagma, y sobre la reunión de esas lexias en distintas y sucesivas posibilidades combinatorias que atienden en principio a su valor fónico y musical por sobre la consistencia lógica.

Así, en Partitas la sintaxis es objeto de una fractura sobre el orden visible de la lengua. Fractura que debe ser pensada en este caso en el sentido más bien estricto o literal

³³. Walsh, R., op. cit.; Perlongher, Néstor, "El cadáver de la Nación" en Hule, Buenos Aires, Ultimo Reino, 1989, y "Evita vive (en cada hotel organizado)" en El porteño, Buenos Aires, VIII, 88, abril de 1989.

³⁴, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

del término, como un particular procedimiento de quiebre de las unidades del discurso. Partir el todo de la frase, su orden serial normal, en distintos puntos de su curso, disponer nuevamente esas partes en composiciones que se alejan de la forma originaria, para producir combinaciones rítmicas no previstas.

"Eva Perón en la hoguera" es quizás el texto de Partitas donde mejor puede estudiarse este procedimiento. En todo caso, el poema tiene una significación especial más allá de lo estrictamente literario, por la misma razón que hace que pueda confrontarse su trabajo de variaciones con el texto ordenado del cual parte: se trata de una serie de dieciocho poemas que reescriben La Razón de mi vida de Eva Perón. El texto de Lamborghini va siguiendo el orden de los capítulos del libro de Eva Duarte, comenzando por el "Prólogo", reescrito en el poema "I". Una lectura comparativa permitirá una descripción más ajustada de ese trabajo y de sus efectos:

PROLOGO

Este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón. Por más que, a través de sus páginas, hablo de mis sentimientos, de mis pensamientos y de mi propia vida, en todo lo que he escrito, el menos advertido de mis lectores no encontrará otra cosa que la figura, el alma y la vida del General Perón y mi entrañable amor por su persona y por su causa.

Muchos me reprocharán que haya escrito todo esto pensando solamente en él; yo me adelanto a confesar que es cierto, totalmente cierto.

Y yo tengo mis razones, mis poderosas razones que nadie podrá discutir ni poner en duda: yo no era ni soy nada más que una humilde mujer...un gorrión en una inmensa bandada de gorriones...Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios.

Si no fuese por él que descendió hasta mí y me enseñó a volar de otra manera, yo no hubiese sabido nunca lo que es un cóndor ni hubiese podido contemplar jamás la maravillosa y magnífica inmensidad de mi pueblo.

Por eso ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón.

Pero yo no me olvido ni me olvidaré nunca de que fui gorrión ni de que sigo siéndolo. Si vuelo más alto es por él. Si

ando entre las cumbres, es por él. Si a veces toco casi el cielo con mis alas, es por él. Si veo claramente lo que es mi pueblo y lo quiero y siento su cariño acariciando mi nombre, es solamente por él.

Por eso le dedico a él, íntegramente, este canto que, como el de los gorriones, no tiene ninguna belleza, pero es humilde y sincero, y tiene todo el amor de mi corazón.³⁵

.....

I

por él.
 a él.
 para él.
 al cóndor él si no fuese por él
 a él.
 brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:
 de mi razón. de mi vida.
 lo que es un cóndor él hasta mí:
 un gorrión en una inmensa.
 hasta mí: la más. una humilde en la bandada.
 un gorrión y me enseñó:
 un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:
 a volar.
 si casi y cerca:
 a volar.
 si casi de:
 a volar
 en una inmensa. un gorrión.
 y me enseñó:
 si veo claramente. por eso:
 si a veces con mis alas.
 si casi cerca de.
 si ando entre las altas. si veo.
 si casi toco casi:
 por él
 a él:
 todo lo que tengo:
 de él.
 todo lo que siento:
 de él.
 todo el amor de mí:
 a él.
 mi todo a su todo:
 a él.³⁶

Como puede verse, la estrategia del poema busca exasperar la retórica del original, es decir, construye su propio meca-

³⁵. Perón, Eva, La razón de mi vida, Buenos Aires, Peuser, 1951, pp. 9 y 10.

³⁶. Lamborghini, L., "Eva Perón en la hoguera" en Partitas, p. 55.

nismo de repeticiones como amplificación (por selección y recorte) de la serie de repeticiones que el discurso de Eva Perón contiene. Lo que la reescritura busca en el intertexto es el momento en que el discurso intensifica su tono, agregándole un plus que lo exhibe como retórica. Esto resulta evidente con los dos textos a la vista. Pero, por otra parte, la reescritura de Lamborghini potencia los elementos estructurales y prosódicos de su intertexto (los anafóricos y los aliterativos especialmente) que se aproximan a la repetición poética. En el caso del "Prólogo" transcripto arriba, Lamborghini pone en primer plano, casi aislándolas, todas las variantes posibles de la construcción preposicional, cuyo término es el nombre de Perón textualizado exclusivamente por el pronombre personal masculino de tercera persona. La recurrencia fónica casi obsesiva que suena en la reaparición de "él" funciona así como lectura, esto es, como examen o crítica del original. Pero además, muestra el borde por donde ese discurso netamente pragmático (oratorio, apelativo, en fin: propagandístico) puede ingresar en aquel intocable territorio donde lo más puro se refugia del mundo, es decir, en la lírica.

Allí donde la repetición es retórica, Lamborghini la mueve apenas lo necesario para llevarla hasta el límite inconfesadamente lábil donde pueden confundirse la grandilocuencia sentimental de la publicidad política con la más alta y arcaica región de la lengua: la poesía, y también -lo que es lo mismo en sus orígenes más remotos- la religión. Porque la apertura del poema, como puede verse, desnuda también la sacrílega proximidad de la devoción peronista con el texto litúrgico: "Por Cristo, con El y en El, a tí, Dios, Padre

omnipotente, en la unidad del Espíritu Santo, **todo honor y toda gloria...**"³⁷ (subrayado nuestro).

En esa operación está el principal gesto de ruptura de "Eva Perón en la hoguera", el más fuerte como trabajo contra la ideología, contra la separación o las distinciones establecidas culturalmente entre los discursos. En lo demás, hay que observar que el texto combina una serie de factores que inicialmente producen efectos oscilantes, pero que no lo arrastran a una pérdida definitiva de cohesión. Estos factores son básicamente tres: primero, un factor decodificador (es decir, que atenta contra la cohesión) en el nivel sintáctico; segundo, un factor recodificador (que por tanto posibilita la cohesión) en el nivel léxico; tercero, un factor de sobrecodificación (que por tanto asegura la cohesión) mediante la función semántica que ejercen el intertexto y el contexto.

El primer factor está dado por el trabajo contra las normas de la sintaxis. El mismo opera por exceso, cuando se incluyen uno o varios componentes que parecen estar de más en cuanto no es posible asignarles un lugar más o menos preciso en el sintagma o en la frase aceptables: "al cóndor él si no fuese por él"; "si casi de: a volar" (subrayados nuestros). Cuando ese factor, en cambio, opera por defecto, corta ostensiblemente la frase allí donde la norma sintáctica obliga a esperar otro elemento, casi siempre un término de preposición o un complemento, a veces un sustantivo entre su artículo y su adjetivo, otras el participio correspondiente a un verbo com-

³⁷. C.E.L., Padre Santo (Orden de la Misa Romana), Buenos Aires, Bonum, 1969, p. 26.

puesto³⁸: "un desagravio a los. más allá"; "un sentimiento. un fundamental"; "un en mi corazón"; "allí he: frente a la.".

El segundo factor se constituye por lo que podríamos denominar el diccionario desordenado pero completo del poema: todos los elementos léxicos necesarios para restituir gramaticalidad a las frases están contenidos en el poema mismo. El lector podría así reconstruir el discurso originario en base a su competencia lingüística:

[Poema:] él hasta mí: (...)

un gorrión y me enseñó:

un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:

a volar

[Reconstrucción:] hasta mí, un gorrión, él -un cóndor entre las altas cumbres- (vino y) me enseñó a volar.

La puntuación anómala del texto (punto y seguido con minúscula inicial) podría leerse incluso como señal o aviso de esa posibilidad que el poema presenta, y en este sentido funciona de un modo análogo a la barra de Gelman, señalando la "prosa" del original que ha sido "cortada" por la reescritura poética (como alteración del orden serial adecuado a la norma).

Si este trabajo de reordenamiento y reconstrucción no puede hacerse con todos los componentes del texto, esto es, si hay un sobrante léxico luego de esa reconstrucción, dicho excedente puede no obstante recuperarse en razón del tercer factor que señalábamos, y que se constituye a partir de la cita: "brotado ha de lo más íntimo: de mí a él: / de mi razón. de mi vida" (subrayado nuestro). Pues "Eva Perón en la hoguera" remite, desde el título pero especialmente desde ese verso de

³⁸. No podrían incluirse aquí las condicionales iniciadas por la conjunción "si" que aparecen sin su apódosis correspondiente, dado que este suele ser un procedimiento aceptado de suspensión de la frase que, por tanto, no rompe la relación paratáctica pues se lee como elipsis.

la primera página y sin dejar lugar a dudas, al intertexto a partir del cual debe ser leído, esto es, la obra de Eva Duarte. Por una parte el poema de Lamborghini se distingue de ese texto por su construcción como poesía, y en este sentido se autonomiza. Pero por otra parte, si el lector no quiere dejarse llevar por el juego de las repeticiones hacia una experiencia **meramente** poética, si pretende restituirle la consistencia lógica del original, el mismo texto le proporciona el horizonte inmediato del intertexto reescrito. Pero además, inevitablemente, la remisión se extiende más allá de lo estrictamente **contextual**, y envía también a un tópico extraestético, a un lugar común del discurso político vulgarizado: la contraposición entre **Evita** y la **Eva**. Es decir, la figura del escándalo, la irreverencia, la procacidad moral y social de la bastarda que quiso ser actriz y que llegó a manejar los destinos de la nación. Y esto también está referido desde el título del poema: bruja, hereje o apóstata, el tono autoapologético y exaltado del discurso se justifica porque se profiere desde la hoguera.

Es desde esta inserción en un particular contexto ideológico que conviene leer el poema, en tanto sus estrategias se construyen en relación con esa polémica histórica. Es evidente que "Eva Perón en la hoguera" poetiza el propio proceso de construcción como reescritura del texto ajeno, es decir, exhibe una y otra vez el procedimiento, lo que en su caso implica referirse de manera permanente a ese discurso político-propagandístico simbólicamente tan cargado. Se podría pensar por eso que -a diferencia de los textos de su hermano Osvaldo, donde se busca desnaturalizar el valor simbólico de

los restos culturales suturados- Leónidas no presenta una reescritura acabada en cuanto tal sino, más bien, el momento de tránsito o pasaje entre el intertexto a reescribir y su virtual apropiación poética definitiva o completa. En este sentido, la poesía de Leónidas Lamborghini es uno de los ejemplos más relevantes para pensar como rasgo de la poesía argentina de los sesenta en general ese procedimiento de pasaje que al principio leíamos en Constantini y luego analizábamos en Gelman: hacer pie en un texto o un discurso fuertemente cargado de identificaciones ideológicas, culturales o dialectales, y poner de relieve sus potencialidades poéticas. El análisis de "Eva Perón en la hoguera" muestra que para estos poetas las libertades, las desregulaciones o las anormalidades del lenguaje poético se producen no tanto por la aplicación de procedimientos propiamente literarios sobre materiales discursivos no literarios, sino más bien y sobre todo por la detección y el desarrollo de los rasgos virtualmente poéticos que alojan los discursos sociales (esto es, los textos no poéticos se reescriben como poesía porque se han releído como poesía). Por lo tanto, ese juego de contactos discursivos produce efectos políticos, o contra-ideológicos: el pasaje multiplica, desestabiliza y transforma tanto la identidad de ese repertorio extraliterario como la identidad de la poesía misma.

9. COMENTARIOS PARA PIZARNIK

1. Si hay que señalar un texto de la poesía argentina que en las últimas décadas se haya visto sometido incesantemente al régimen del comentario, la obra de Alejandra Pizarnik parece inevitable. El discurso poético de Pizarnik aparece una y mil veces repetido bajo las regulaciones de una hermenéutica que, en algunos casos, pretendió conjurar lecturas azarosas con las que ese texto parecía amenazar toda pretensión de coherencia que controlara la proliferación del sentido.

A fin de someter la poesía de Pizarnik al régimen "arcaico y autoritario" del comentario¹ cierta crítica se ha apoyado en un conjunto de datos que, constituyendo un problema del texto, se ha tomado como evidencia. Nos referimos a la abundante presencia en los libros de esta poeta de lo que podríamos denominar tópicos o estereotipos literarios y culturales más o menos cristalizados por ciertas tradiciones (que para la semiótica caerían bajo el concepto de subcódigo): el "illud tempus" o inocencia primigenia perdida, ubicada en la infancia como la edad de oro; o su variante, el "paraíso perdido" o "locus amoenus" al que se apela con nostalgia; la caída en tanto expulsión de ese espacio originario; etc..

Negar la presencia de tales tópicos o de elementos léxicos

¹. Benjamin, Walter. Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3, Madrid, Taurus, 1987, p. 71.

que los convocan en los textos de Pizarnik sería tan arbitrario o reduccionista como leer en ellos la declaración directa del sentido, la puntada que ate al lector a una visión del mundo sobradamente sancionada como la verdad por parte de algunas culturas o tradiciones.

Un ejemplo de este tipo de lectura, que muchos comentaristas o críticos de Pizarnik han repetido, puede hallarse en el libro de Cristina Piña, Alejandra Pizarnik. La palabra como destino², uno de los escasos estudios más o menos extensos sobre la poeta, y que se pretende de algún modo completo o abarcador.

En la página 17 de ese trabajo se lee:

El viento aparece, claramente, como la representación simbólica del absoluto, emblema de la totalidad en su doble carácter de punto de unión y centro de energía engendradora, hacia el cual la poeta tiende y donde quiere volver a fundar su "país perdido". No en vano el epígrafe de Georg Trakl que encabeza su tercer libro, Las aventuras perdidas: "Sobre peñascos negros/ se precipita, embriagada de muerte,/ la ardiente enamorada del viento". Si dejamos de lado el elemento muerte - cuya explicación intentaré al considerar el tema de la caída-, el viento aparece como sinónimo de absoluto, idea que se confirma en sus poemas, de los cuales sólo cito aquéllos más representativos, ya que se trata de uno de los símbolos que más se repiten en su poesía.

En "Origen", perteneciente a La última inocencia, el viento se presenta como origen del ser, el todo desde donde surgimos y que es preciso salvar en cada uno, para no dejarse ganar por el principio de muerte, connotada en la imagen poética de la "mujer solitaria" que regresa de la naturaleza:

Hay que salvar al viento.
 Los pájaros queman el viento
 en los cabellos de la mujer solitaria
 que regresa de la naturaleza
 y teje tormentos.
 Hay que salvar al viento

Lo primero que puede observarse, intentando un análisis riguroso, es que la primera cita invocada desmiente rotundamente la interpretación simbólica propuesta. Si se observan

². Buenos Aires, Botella al Mar, 1981.

algunos elementos obvios de la estructura rítmica del epígrafe de Trakl, la lectura de Piña se desmorona. Pues resulta evidente que el texto traza, mediante recurrencias sonoras y sintácticas, una equivalencia entre negros/ardiente/viento. En efecto, no es difícil leer una rima asonante en e-o entre "negros" del primer verso y "viento" del tercero (y lo es menos en la transcripción que se lee en el libro de Piña; en la primera edición de LAP la traducción de esos versos de Trakl que Pizarnik pone a modo de epígrafe dice, en cambio, "Sobre negros peñascos", y no viceversa -LAP, p. 6). Más evidente aún es la sucesión de la rima en e-e entre "muerte" del verso segundo y "ardiente" del tercero, concatenándose con la aliteración entre "ardiente" y "viento" mediante la recurrencia del grupo *ent*. A estas marcas se suma la equivalencia entre "embriagada de muerte" y "enamorada del viento", que son estructuras sintácticas idénticas.

Así, el viento está más cerca de la negra muerte o del ardiente infierno que de cualquier "centro de energía engendradora".

En cuanto a la segunda cita propuesta por Piña, y visto el uso más que discutible que se hace de la primera, habría que revisar el carácter "representativo" que la comentarista le atribuye y que, de confirmarse, autorizaría el salto desde el epígrafe de LAP hasta el poema "Origen" de LUI. Aquí también la supuesta prueba textual de la interpretación no se sostiene. El primer poema de LAP, que sigue inmediatamente al epígrafe de Trakl, se titula "La jaula" y comienza así:

Afuera hay sol.
 No es más que un sol
 pero los hombres lo miran
 y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra. (p. 7)

El poema siguiente, "Fiesta", se inicia con estos versos: "Como el viento sin alas encerrado en mis ojos/ es la llamada de la muerte" (LAP. p. 8, subrayado nuestro). En "Origen" (que se incluye en LAP con el mismo título que Piña toma de LUI) el sujeto que enuncia pide "Alguna palabra que me ampare del viento/... Pero no. Mi infancia/ sólo comprende al viento feroz/ que me aventó al frío/ cuando campanas muertas/ me anunciaron" (LAP, p. 21).

Resulta evidente que por este camino, y siempre que se tenga a mano un texto o un tópico legitimado por alguna tradición y que funcione como diccionario, es posible atribuir al texto múltiples y contradictorios sentidos simultáneos o sucesivos que invalidan cualquier homología entre el poema y un cuerpo de doctrinas o sistemas de sentido que se pretendan coherentes y totalizantes. Resulta evidente, en todo caso, que por este camino se llega a cualquier parte menos al texto.

Podrá reprochársenos que el caprichoso mecanismo de la interpretación discutida no justifica siquiera su consideración. Se dirá que se trata lisa y llanamente de un uso ideológico del texto literario. Se podrá invocar para corroborarlo segmentos aún más desconcertantes de los desvelos de la comen-

tarista³. Sin embargo, no es casual que gran parte de la crítica que se ha ocupado de Pizarnik haya asumido el tono del libro de Piña, o que pueda inscribírsele en la misma línea. La razón de ese acuerdo se halla, a nuestro entender, en una trampa que tienden los mismos textos de la poeta. Y es que por el uso de esos tópicos culturales de larga tradición incitan a que se aplique sobre ellos lo que W. Iser llama "norma clásica de interpretación"⁴. Creer que el texto asume la ideología que los códigos culturales que cita o reescribe tienen en el sistema de sentido del que provienen, y adjudicar al texto los significados de ese sistema totalizador (una filosofía, un conjunto de doctrinas, una teosofía) es ignorar que "el texto pone en escena su propio código" y que los códigos culturales extratextuales que el texto incorpora o refiere forman parte de su repertorio y, en tanto tales, funcionan como materiales sometidos a determinadas transformaciones. De hecho, la imposibilidad de fijar una interpretación unívoca o constante para componentes textuales pretendidamente simbólicos en Pizarnik ("viento", para volver al ejemplo de arriba) confirma ese funcionamiento. La crítica que postula una correspondencia alegórica entre obra y totalidad extratextual previa ignora así lo que sucede en el siglo XX con el arte y, tal vez especialmente o antes que en otro lado, con la poesía. Esto es, que ya no se produce ni se percibe como una manifestación de la verdad, y que se constituye desde categorías tales como

³. Véanse especialmente las páginas 81-82: "...Alejandra, que era judía, llega a la experiencia del develamiento último y por eso sucumbe. (...) El hombre, dentro del contexto del cristianismo ... no se halla desamparado (...); por el contrario, dentro del contexto del judaísmo...".

⁴. Iser, W., op. cit., p. 29 y sigs.

recorte y montaje, fragmentación y parcialidad, deshumanización y negatividad, deformación y ruptura de las expectativas. Si en algún género resultan notables esas categorías como principios de construcción, es en la poesía. Si en algún corpus resultan insoslayables, es en la literatura que Pizarnik leía, citaba, traducía y transformaba en sus textos: Lautreamont, Artaud, Trakl, Else Lasker Schüller, A. Césaire, H. Michaud, A. Breton, Julio Cortázar.

Habría que pensar, entonces, que si la poesía contemporánea niega para sí la posibilidad de ser interpretada (y aquí interpretación significa naturalización totalizante), la exhibición sobresaturada de tópicos en la obra de Pizarnik (ángel, caída, paraíso, salto, luz, viajera, muerte, noche, viento, etc.) debería leerse como dato textual y no como clave omnicomprensiva, definidora directa de un sentido. De hecho, cuando un texto insiste en recursos y efectos de confirmación tan notorios, los mismos pueden estar cumpliendo una función estratégica (por ejemplo, pueden estar indicando que terminarán por excluir lo que con tanta insistencia parecen confirmar). En todo caso, no son pocas las experiencias críticas y las teorías de la literatura del siglo XX que coinciden en que el texto artístico provoca lo que Umberto Eco ha denominado "trastorno de los sistemas de expectativas retóricas" u "operaciones que destruyen el código preexistente", y que provocan "a la vez una recapitulación de las expectativas ideológicas".

Pues en la obra literaria

cada significante se carga de nuevos significados, más o menos precisos, no a la vista del código de base (que en realidad es infringido) sino a la luz del idiolecto que organiza el contexto, y a la luz de otros significantes que reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya

no ofrece.⁵

Insistimos aquí en recordar algunos conceptos del semiólogo italiano, porque la forma que elige para explicar esa violación es justamente la redundancia, invocando como ejemplo un conocido verso de Gertrude Stein que bien podría titular las obras completas de Alejandra Pizarnik⁶: " a rose is a rose is a rose is a rose". En su análisis de este enunciado, Eco señala que

el mensaje resulta ambiguo precisamente por un **exceso de redundancia** (...)...el mensaje resulta **redundante** incluso al nivel de los significados denotados; no puede haber afirmación menos equívoca, pero el principio de identidad (nivel mínimo de la denotación en que el representante se recibe a sí mismo como interpretante) se repite de una manera tan provocativa que resulta ambiguo, **llegando a infundir sospechas (pregunta: en cada una de sus apariciones, ¿el significante tiene siempre el mismo significado?)**"(último subr. nuestro).⁷

Tampoco debería descartarse la posibilidad de que, tanto en el caso extremo de la cita de Gertrude Stein como en la obra de Pizarnik, ocurra lo que describe Bajtín respecto de los géneros que, contra las transformaciones que se operan en el resto de la literatura, conservan obstinadamente sus antiguos cánones. Tales géneros

ils tendent à la stylisation. En général, tout genre qui garde une stricte fidélité à lui même, malgré la volonté de l'auteur, commence à avoir des velléités de stylisation, parfois même de stylisation parodique.⁸

⁵. Eco, Umberto, La estructura ausente, México, Lumen, 1983, p. 167.

⁶. En interesante anotar que en TSUP, sobre el final de su producción, Pizarnik incluye una cita paródica de ese verso, en un texto que parece construido como sucesión de fallidos (TSUP, pp. 145 y 195).

⁷. Eco, Umberto, op. cit., p. 164.

⁸. Bakhtin, M., Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987, p. 443.

Si en la cita de Stein, en esa repetición obsesiva del tópico por excelencia, la rosa, no puede dejar de leerse una provocación paródica, más que una empeñada convicción metafísica, no se puede descartar que el camino que emprenden los textos de Pizarnik se arriesgue a desembocar en un resultado similar, citándose una y otra vez, reescribiendo una y mil veces el mismo poema, los mismos motivos, el mismo reducidísimo diccionario de lugares comunes.

Por otra parte, esa mecánica de repetición incesante es la negación de "la norma clásica de interpretación": ni amor ni belleza, una rosa es una rosa, y no remite a una totalidad de sentido extratextual que haga las veces de segundo término (cuestión que Pizarnik, además de escribir, parecía tener clara teóricamente: "me importa poco la rosa, mi querida, y sí la palabra que la alude"⁹). La poesía se propone como artefacto verbal, y su significante remite a otro significante. Sólo una lectura que atienda ese juego en la poesía de Pizarnik podrá integrar, sin riesgos de recortes arbitrarios, la poética que declara en su primer ciclo: "la rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos". La poesía no se deja sustituir por una metafísica de la cual sería tributaria. Insiste sobre sí misma.

Cabe aclarar que con la perspectiva crítica expuesta hasta aquí no pretendemos descartar de una manera absoluta las conexiones del discurso poético de Pizarnik con el campo discursivo de las religiones, la metafísica o la mística. Lo que parece imprescindible señalar, en cambio, es que esa

⁹. En Bellessi, Diana, "Evocación de un recuerdo suntuoso", La Razón / Cultura, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1986, p. 2.

relación está mediada por el valor que esos campos discursivos adquirieron en la experiencia de la poesía contemporánea. En este sentido, las más significativas búsquedas de alguna forma de **trascendencia** que se registran en la poesía de los últimos siglos, desde los románticos alemanes en adelante, concluyen casi siempre -en mayor o menor medida- en la desarticulación, la negación o el vaciamiento de aquellos campos discursivos con los que trabajan. De modo que inscriben en el lenguaje el fracaso de esos sistemas de sentido trascendentalistas, mucho más que su confirmación. Esta es la posición, por ejemplo, de Hugo Friedrich cuando propone la noción de "trascendencia vacua":

Pero también sigue en vigor [en la poesía del siglo XX] lo que hemos calificado de dialéctica de la modernidad, es decir, la pasión por lo infinito, invisible o desconocido tropieza con una trascendencia vacua y retrocede para volver a caer en forma destructora sobre la realidad.¹⁰

Como veremos más adelante, la poesía de Alejandra Pizarnik también tropieza a su manera con ese vacío, y se resuelve luego en una poética singularmente **destructora**.

2. La otra evidencia que también será un punto de partida de nuestra lectura y que el comentario sobre Pizarnik no ha dejado de repetir es lo que hemos señalado como principio de alteridad de su poesía.

Al respecto hay que comenzar recordando que tal evidencia aparece corroborada por la construcción ex-profeso que la propia Pizarnik llevó a cabo en tanto sujeto escritor, mediante el cultivo de una gestualidad y una conducta social. Algo

¹⁰. Friedrich, H., op. cit., p. 255.

así como lo que Tinianov llamó "personalidad literaria"¹¹, y que bien podría pensarse como un mecanismo de construcción del dispositivo "autor" que propone Michel Foucault¹².

Esa figuración autoral -social y literaria- asentada en artificios de heterogeneidad, dio lugar a un conjunto de textos que, bajo el género del testimonio, constituye por sí mismo un sistema paralelo, otra variante del comentario que funciona habitualmente como sobredeterminación o manual de lectura. Las citas de ese relato podrían llenar páginas enteras. El interés de la figura diferente o singular que proponen -una mezcla del romántico atormentado con el poeta maldito, de Werter con Artaud, o mejor, de George Sand con Else Lasker Schüller- reside en su notoria correspondencia con el transcurso de la obra de Pizarnik y las transformaciones que durante el mismo registra su poética. Esa correspondencia entre poesía e imaginario autoral, sobre la que volveremos más adelante, explica de algún modo el incansable recurso a la explicación biográfica por parte de la crítica, y es otra trampa que la encierra entre las redes del comentario.

El primer testimonio que nos interesa citar aquí puede importar en tanto esa figura de Alejandra es retomada por Arturo Carrera, un poeta que alcanza cierta notoriedad en los años ochenta junto a Néstor Perlongher, César Aira y el grupo que es reconocido como el de los discípulos de Osvaldo Lamborghini:

En cuanto a mí, daré el nombre de una mujer que venero y amo

¹¹. Tinianov, T., "Il fatto letterario" en Avanguardia e tradizione, Bari, Dedalo Libri, 1968.

¹². En El orden del discurso, Barcelona, Tusquets, 1970. pp. 24 a 26 especialmente.

desde mi adolescencia: Alejandra Pizarnik. Y elegiré como lugares de memoria, sitios de su templo, su propia casa (...) En ese espacio sagrado figuran las estrias de mis loci (...); diminutos libros de horas, tratados florentinos de memoria, allí minuciosamente mezclados, pegados cerca de otro lugar mnemotécnico que privilegio ahora metonímicamente: aquél dedicado a Else Lasker Schüller, de quien habló Gottfried Benn en 1912. Según Jean-Charles Lombard, biógrafo de Benn, "una mujer de más años que el poeta, pequeña, misteriosa niña-mujer o mujer-niña, poblaba sus cuartos minúsculos de juguetes y muñecas. Mujer-niña para quien no contaba nada más que la poesía. Comiendo muy poco, alimentándose semanas enteras de frutos y de nuez, durmiendo sobre los bancos, y con una necesidad constante de tener a alguien muy próximo de sí, Else Lasker Shüler fue ciertamente una de las apariciones más curiosas de la vida berlinesa antes de la guerra de 1914"¹³.

El texto de Carrera puede resultar clave en la medida en que se mueve entre los dos términos del juego, la vida y la obra. En primer lugar, porque se trata de un trabajo por encargo, "especialmente preparado por Arturo Carrera, también poeta (...) y entrañablemente vinculado a Alejandra Pizarnik en la última etapa de su vida", según anuncia la bajada del suplemento cultural de La Opinión en el cual se publicó. En segundo lugar, porque Carrera logra escapar de esa convocatoria que se anuncia como necrológica y como homenaje póstumo a "esta notable creadora desaparecida a los 36 años", desplazando su relato no hacia la anécdota sino hacia otro texto, hacia una cita del género biográfico, y hacia la red intertextual de Pizarnik más que hacia los avatares de su experiencia vital. En efecto, la metonimia textos por vida mediante la que Carrera se escabulle del compromiso confesional focaliza una figura como la de Else Lasker Schüller, material ineludible a la hora de explicar los mecanismos y materiales literarios con los que Pizarnik diseña no sólo su repertorio intertextual sino tam-

¹³. Carrera, Arturo. "El sueño soberano", en La opinión cultural, Buenos Aires, 25 de setiembre de 1977, p. 8.

bién su figura visible, pública. En efecto, el llamativo parecido que se evidencia entre las fotografías de una y otra poetas -más cosmético y gestual que físico, y por tanto intencional- se suma a la no menos notoria similitud de estilos de los trabajos de dibujo y pintura que, coincidentemente, una y otra hacían públicos e incluso usaban como ilustraciones de algunos de sus libros (una forma de vanguardismo ingenuizado con trazos infantiles, muy próximo a la estética de Paul Klee)¹⁴.

Si Carrera recurre a una descripción biográfica de la amiga de Benn y de Georg Trakl como metonimia de la vida de Pizarnik, se puede sospechar allí una lectura literaria de la vida (de una vida imaginada y exhibida como efecto real de la literatura) y no viceversa.

Otros testigos, en cambio, se someten más dócilmente al panegírico *post mortem* y suelen apelar a la anécdota que, por una parte, confirma y subraya los contornos de esa figura, mientras coloca a quienes la enuncian en el sitial privilegiado (para leer) de los que conocieron a:

Quienes la conocimos, pensamos que estábamos en presencia de un ser distinto. Distinto por su desenfado, por una sutileza sin malicia pero cortante, por su don inesperado de condensar en una frase ciclos completos de vida y muerte. (...) A las reuniones de "El Taller", [Pizarnik] acostumbraba llegar con una flor roja en la mano y con una semisonrisa dibujada en su rostro impersonal que siempre terminaba por desconcertar a todos, inclusive al mismo Manucho Mujica Láinez. En 1965, ambos expusieron allí, junto con otros artistas. ¿Quién no habló entonces de Alejandra, quién no la leyó, o quien no la conoció? Enrique Molina, Alberto Girri, H.A. Murena, Enrique Pezzoni, Roberto Aizenberg, Ivonne Bordelois, Olga Orozco, Raúl Gustavo Aguirre, y también los de su generación que aún

¹⁴. Ver especialmente: Lasker Schüler, Else, Samtliche Gedichte, München, Kösel-Verlag, 1966.

escribimos poesía, éramos de la partida¹⁵

En muchos de estos recuerdos hagiográficos la equiparación entre vida y poemas ligados por una relación causa-efecto es más que frecuente: "Una punzante, urgente necesidad interior la empujaba a imbricarse en la forma de **sus poemas, breves como su vida,...**"; "Acaso en su muerte vio la culminación de una serie de transfiguraciones y purificaciones vividas al amparo del verbo"¹⁶.

La última cita de este texto paralelo destinado a enrarecer o agregar un principio de coherencia a los poemas de Pizarnik es también una anécdota. Pero a diferencia de otras, ésta provoca un efecto de extrañeza que, dejando de lado la fascinación, restablece la distancia e introduce la posibilidad de otras lecturas. Pertenece a un poeta adscripto a lo que inicialmente llamábamos segunda red, Ramón Plaza, que narra una caminata por los bares de Buenos Aires:

...ese circuito de poetas que circulaba Viamonte desde el Coto, pasando la Jockey, el Ischia y el Florida, donde a veces se encontraba a Borges y a Bioy. En alguna mesa, hermética, solitaria, de tapadito, Alejandra Pizarnik leía o escribía. Casi siempre estaba sola y era muy difícil abordarla. Se le veía tomando café con Enrique Pezzoni, charlar con Alberto Girri, pero perpetuamente daba la sensación de pertenecer a otro orden, a otro mundo. La desconfianza hacia ella tenía pueriles razones, por entonces que un poeta colaborara en Sur (la revista de Victoria Ocampo) no resultaba estimulante. Como tampoco lo era el ser canonizado por los circuitos oficiales de la cultura. En cambio, la calidad y misterio que emanaba de Arbol de Diana había despertado el interés y el entusiasmo de algunos poetas. Sin embargo, a pesar de tener la misma edad que la mayoría, no existía intercambio y un mutuo recelo

¹⁵. Vera Ocampo, Raúl. "En España editarán a Alejandra Pizarnik", en La opinión, Buenos Aires, 4 de mayo de 1977.

¹⁶. Baron Supervielle, Silvia, "Traducir una presencia", en La razón / Cultura, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1986, p. 5. ; y Rossler, Osvaldo, "Un amor que devora los sueños", Convicción, Suplemento de Letras, 23 de septiembre de 1979, p. II.

alejaba la posibilidad de conocimiento.¹⁷

Como se ve, Plaza ordena de otra manera los lugares comunes que veníamos revisando acerca de la figura de Pizarnik: declara el paralelo entre esa silueta social de **Alejandra** (alguien "de otro orden, de otro mundo") y sus poemas (el "misterio que emanaba de Arbol de Diana"); pero además lo quiebra con la mención intermedia de unas razones que, en la época que la anécdota evoca, no eran nada "pueriles": la inserción institucional y el circuito de circulación de Pizarnik y sus libros. Lo cual funciona a las claras como una disculpa hacia quienes podrían haber recuperado a la poeta para otra clase de rebelión en caso de haber intentado una lectura menos mecanicista. Para ellos también la vida era la prueba que de manera inmediata debía confirmar la verdad de la literatura, o la conexión necesaria de la literatura con una forma de la verdad.

Yendo más lejos y recortándose nítidamente de casi todas las anteriores, hay dos lecturas ineludibles de Pizarnik que supieron problematizar de otra manera esa singular alteridad. Desde tonos o géneros diferentes, Octavio Paz y Enrique Pezzoni descartaron las obvias simplificaciones de una biografía curiosa o deslumbrante como norma de interpretación, y supieron insinuar cómo la autonomía es una categoría capaz de explicar los textos de Pizarnik sólo a condición de referirla en algún momento del análisis al heterónimo espacio de lo social.

En el prólogo que compuso especialmente para la primera edición de Arbol de Diana, Paz escribe que

17. Plaza, Ramón, "Poesía y poetas del '60: una generación sepultada", en Chihade, Rubén, op. cit., pp. 13 y 14.

la hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la **gritería**, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta (subr. nuestro).¹⁸

Así, la hipótesis del irrepetible fenómeno **Alejandra**, explicable desde el relato de una singularísima experiencia personal, queda seriamente cuestionada, tanto como la idea no menos transitada y más cuestionable de que "la poesía de Alejandra, sin dependencia con estructuras conocidas, está fuera del tiempo y de las corrientes estéticas"¹⁹. La poesía de Pizarnik no puede ser leída sino como discurso en relación con otros discursos, y más específicamente con aquellos que la rodean de manera más inmediata y que la identifican, es decir, hacen posible su diferencia. Por lo tanto, será en el juego de esas relaciones que habrá que integrar una lectura de los códigos o tópicos culturales que los textos incorporan, entre otras cosas.

En ocasión de editarse Los trabajos y las noches en 1965, Pezzoni publicó un artículo sobre la poesía de Pizarnik en la revista Sur. Su título fue remedado por Cristina Piña, pero el parentesco que pretende esa imitación es engañoso. Pues el uso teológico que para Piña parecía quedar autorizado en "la palabra como destino" estaba ausente en el título de Pezzoni:

¹⁸. Paz, O., "Prólogo", en Pizarnik, A., Arbol de Diana, Buenos Aires, Sur, 1962, p. 7.

¹⁹. Bajarlía, Juan J., "Pizarnik en francés", Clarín. Cultura y nación, Buenos Aires, 23 de abril de 1987, p. 5. Bajarlía cita allí palabras de lo que denomina "un lúcido prólogo" de Silvia Baron Supervielle a una edición francesa de textos de Pizarnik.

"Alejandra Pizarnik: la poesía como destino"²⁰. El artículo hace eje en el carácter autónomo de la poesía de la escritora pero también en la complejidad teórica de ese concepto. Este implica para el crítico de Sur, en primer lugar, leer el poema como

un objeto irreductible...[que]...nada tiene que ver con el ímpetu romántico que hace de la obra una excrecencia -una expresión, para no usar términos peyorativos- de la vida. Para admitir los trabajos nocturnos de Alejandra Pizarnik hemos de abandonar el hábito de referirlos a las circunstancias de su vivir, trátase, aclara Pezzoni, de la "minuciosa biografía" o de la "biografía espiritual".

De este modo, la experiencia no es para el crítico aquello que el poema vehiculiza, sino el poema mismo. Resulta entonces "imposible hablar de cualquier trascendencia a un plano superior: lo revelado por la imagen es, sencillamente, lo que se nos permite ver. No hay, pues, representación". Lo que es decir que una rosa es una rosa y que la poesía es mirarla hasta pulverizarse los ojos. Esa poética es para Pezzoni, además, una negación de toda idea de totalidad: "No hay aquí hueco central que llenar, no hay conjunto: lo que debemos aprehender es el valor de cada parte". Es inevitable que una lectura radical como ésta alcance un momento casi explícitamente político: en los poemas de Pizarnik hay un "poder de reemplazo con que obran respecto al mundo". Los textos entablan una polémica inexcusable con lo otro por el simple hecho de ser proferidos. Si no hay complicidad, ni correspondencia ni identidad alguna, lo que no puede dejar de ocurrir es la contradicción y la diferencia. No es casual entonces que sobre el final del artículo Pezzoni asuma el carácter paradójal del

²⁰. En Sur, n° 297, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1965, pp. 101 a 104.

concepto de autonomía y conecte el poema con la realidad, no como su representación sino como "un medio creado por el hombre para entrar en contacto directo con la realidad y darle aspecto comunicable", como "la invención de otra forma de conocimiento".

No puede resultar inesperado, entonces, que la lectura política que proponemos más adelante para los textos de Pizarnik se pretenda inscripta en cierta tradición, la de esa crítica que supo esquivar las tentaciones de la mistificación y el comentario, y que supo leer la violencia que la poesía ejerce contra la mera ideología.

3. Finalmente, otro de los lugares comunes de la crítica que se ha ocupado de Pizarnik es el intento por describir la evolución o el recorrido de su obra tomada en su totalidad. Se supone que en estos casos el texto tiene los límites del conjunto de los libros que Pizarnik publicó o escribió.

La categoría a la que recurre cierta crítica para señalar el sentido, la dirección o el punto de cierre de ese trayecto es la del silencio. Se trata una vez más de una lectura atada al relato biográfico, y particularmente a su último capítulo, aquél que narra la muerte o suicidio. Ese final funciona como la clave extraestética que explica los textos: como en la vida, hacia ese final se encaminan los poemas. Esa explicación es la tesis a medias declarada de uno de los trabajos críticos más recientes sobre la autora de Arbol de Diana:

Imagen central de este universo artístico, el silencio se presenta en efecto, íntimamente ligado a la aventura poética y al desarrollo mismo de la escritura, que avanza gradualmente hacia una hierática afonía. Esta última aparece como una

condición (...) que asimismo se transforma, progresiva e irreversiblemente, como veremos, en una obligada rendición al enmudecimiento²¹

Desde una perspectiva teórica casi diametralmente opuesta, y con un enfoque que se atiende más directamente a los textos, Jorge Warley repite esa lectura, por lo menos en lo fundamental, y aunque utilice para hacerlo categorías más provechosas para un análisis crítico:

El tipo de poesía de Pizarnik, sobre todo la de su período de madurez, alrededor de un libro como Los trabajos y las noches, es una poesía sumamente escueta, a veces reducida a dos o tres líneas. (...) Una poesía que constantemente remite a su poesía anterior, a otros libros. Un mecanismo de condensación semántica. (...) Producto de ese mecanismo de autonomización que tienen sus textos, es la resistencia que ofrecen sus poemas a ser contextuados, tanto en lo histórico cultural como en un campo más amplio de la poesía (...). Es la misma sensación que cuando uno se pone frente a un "haikū": son dos o tres versos frente a los cuales no se puede decir nada; es un mecanismo completamente autorreferencial, de "flash", de percepción inmediata.²²

La tesis de Warley intenta ubicar la obra de Pizarnik en una lectura del contexto: ante la narrativización de la lírica que ganaba terreno durante los años sesenta (con César Fernández Moreno como el iniciador más visible), la poesía de Pizarnik constituiría una suerte de reacción conservadora de los cánones más prestigiosos de la lírica. Y, en efecto, si el corpus se detuviera en Los trabajos y las noches, la tesis de Warley ofrecería una base bastante coherente para una lectura de conjunto. El problema se presenta cuando se comprueba que para establecer esa base (así como para homologar el cierre de la obra en el silencio con la muerte de la escritora) el

²¹. Sonchi, Anna. "Itinerario de la palabra en el silencio", en Cuadernos Hisopanoamericanos. Los complementarios, 5, Madrid, ICI, mayo 1990, p. 7.

²². Warley, J.: Clases sobre Alejandra Pizarnik en los años sesenta, para la cátedra Teoría y Análisis Literario, publicadas por SYM, FyL, UBA, Buenos Aires, 1987.

recorte efectuado deja afuera los tres últimos libros publicados en vida por Pizarnik y los trabajos compilados en Textos de Sombra y últimos poemas:

Hay un ciclo que cierra la poesía de Alejandra Pizarnik, que son esos cinco primeros poemarios, La tierra más ajena(1955), La última inocencia(1956), Las aventuras perdidas(1958), Arbol de Diana(1962), y Los trabajos y las noches(1956). Ahí se cierra, y se puede leer como un recorrido, la **gran** poesía de Pizarnik. No quiero decir que no haya derivaciones en sus poemarios posteriores (...). Pero el **gran** ciclo de su poesía se cierra en 1965. (subr. nuestro).

Ese corte, que obedece en última instancia a preferencias valorativas del crítico, tiene también su versión en la tesis del silencio que citábamos más arriba:

El infierno musical es sumamente significativo de la situación de **perdición** en que se ha precipitado la poesía de Alejandra Pizarnik (...). A la **pérdida de la fe** en la palabra poética, que cada vez más se mezcla con un murmullo caótico e incesante, corresponde la **renuncia a la esperanza** que se unía a ella. (...) Para Alejandra Pizarnik, como sabemos, **negar** el silencio significa **negar** credibilidad al discurso lírico, y viceversa. **Es el fin del mito de la palabra** que había sostenido esta poesía desde el principio: es en este sentido que hemos hablado de **rendición obligada e irreversible al enmudecimiento**, probada justamente por la insostenibilidad de un discurso poético que se muestra abocado a un inevitable naufragio, desprovisto, como se encuentra, de esperanza y de promesas e incapaz de transfiguraciones (subr. nuestro) ²³.

La cita precedente muestra a las claras que una valoración de las transformaciones en la poesía de Pizarnik organiza categorías de lectura, guiadas en última instancia por una interpretación de los avatares biográficos. En efecto, inmediatamente después del fragmento transcripto la comentarista anota:

Después de este libro, Alejandra Pizarnik no hará más que dedicarse al proyecto que en ese momento más la preocupa, el de publicar una antología de sus escritos, predisponiendo, en un cierto sentido, su última voluntad. Como demuestran las cartas a Antonio Beneyto de que disponemos, ...²⁴

²³. Soncini, A., op. cit., p. 14 y 15.

²⁴. Soncini, A., op. cit., p. 15.

Es interesante observar cómo el discurso crítico se mimetiza con supuestos criterios de valoración de la propia Pizarnik respecto de sus obras del primer ciclo en detrimento de las últimas y de las inéditas: se ha interpretado la voluntad de la escritora, y se traslada luego esa intención inferida al valor de los textos y a los argumentos de lectura. En este sentido, es notable cómo la comentarista detecta el abandono de la poética del primer ciclo ("el fin del mito de la palabra", anota), pero no puede desprenderse de la homología entre el final de la vida y el final de la poética de AD y LTN, de modo que, curiosamente, conceptualiza como "enmudecimiento" la verborragia descontrolada que Pizarnik comienza a cultivar a partir de EPL. La incⁿconsistencia argumental de esta conceptualización pone de manifiesto, entonces, la adhesión previa de la lectora a esa poética de la palabra mitificada cuya pérdida, acatando un supuesto mandato testamentario de la autora, dicta una lectura y un recorte del objeto simplificador²⁵.

Las tesis del silencio o de la condensación autosuficiente se ven obligadas a subestimar (de una u otra forma, desde presupuestos teóricos diferentes) una parte de la obra de Alejandra Pizarnik que, además, es mucho más voluminosa que aquella que se enaltece. Ese recorte impide leer una serie de

25. Como se verá en nuestro análisis posterior, no pretendemos aquí ni que las declaraciones de los escritores carezcan de ninguna significación, ni que los textos puedan ser leídos en forma absolutamente independiente de la vida. Entendemos, en cambio, que el crítico no puede tomar la supuesta "voluntad" del autor (noción en sí misma problemática y discutible) como manual de lectura cuya autoridad hermenéutica se de por sentada; y que la literatura, las lecturas sociales, los textos que circulan con particular intensidad en determinados contextos, también forman parte de la **experiencia** o de la vida de los sujetos que, participando de esos circuitos, escriben literatura.

transformaciones cuya consideración, por una parte, altera notablemente el diseño que resulta del recorrido total de la poesía de Pizarnik y, por otra, permite pensar de otra manera sus conexiones con el problema de los contextos literarios y discursivos en general.

10. AGOTAMIENTO Y REVERSION DE UNA POETICA IDEALISTA

Las lecturas a que nos referíamos en el capítulo precedente encontrarían sin duda una representación del corpus que recorran o una prueba textual del diseño que proponen para la obra de Pizarnik en dos momentos de su poesía. Dos citas, o dos grupos de citas que, pensados como inicio y término, irían de la palabra al silencio, o de la productividad a la autoconsumisión.

El momento inicial podría leerse en cualquiera de los poemas que integran los tres primeros libros de la poeta, pero especialmente en La última inocencia o Las aventuras perdidas. De este último recordamos aquí "La jaula", que abre el volumen:

men: Afuera hay sol.
 No es más que un sol
 pero los hombres lo miran
 y después cantan.

 Yo no sé del sol.
 Yo sé la melodía del ángel
 y el sermón caliente
 del último viento.
 Sé gritar hasta el alba
 cuando la muerte se posa desnuda
 en mi sombra.

 Yo lloro debajo de mi nombre.
 Yo agito pañuelos en la noche
 y barcos sedientos de realidad
 bailan conmigo.
 Yo oculto clavos
 para escarnecer a mis sueños enfermos.

 Afuera hay sol.
 Yo me visto de cenizas.

Por su parte, el cierre del corpus aparecería en los poemas de Arbol de Diana y Los trabajos y las noches, y quizás muy especialmente en algunos de los textos más citados y transitados por la crítica que se incluyen en esos libros:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome
(AD, "13", p. 23)

LAS GRANDES PALABRAS
a Antonio Porchia

aún no es ahora
ahora es nunca

aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca

(LTN, p. 41)

Si el texto que se lee queda circunscripto entre esos límites, la poesía de Pizarnik aparece innegablemente como un proceso de adelgazamiento y condensación, tanto semántica como visual o corporal, de la unidad poemática. Las explicaciones que pretenden confirmar esa hipótesis suelen ser tres. Una consiste en recordar un comentario que la propia escritora consignara en 1962 respecto de su trabajo: "Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño"¹. No es casual que esa declaración (que, como veremos, la poesía de Pizarnik desmiente) forme parte de esa suerte de **vulgata Pizarnik**, textos suyos más insistentemente repetidos y usados.

Las dos restantes razones se desprenden de los poemas. Una, para confirmar la brevedad declarada por la escritora, se infiere de una observación visual de ese corpus que va de LUI

¹. En Alonso, R., op. cit., p. 67. Citado como prueba, por ejemplo, en Soncini, Ana, op. cit., p. 12 (nota 17).

a LTN: en el inicio los poemas oscilan entre los quince y los veinticinco versos, y en algún caso alcanzan las sesentaseis líneas; en el cierre, en cambio, la medida predominante no pasa de los siete u ocho versos, y en muchos poemas se reduce a dos o tres líneas, apareciendo como una mancha aislada en medio del blanco de la página (cft. AD "13" citado arriba).

La otra prueba consiste en señalar un mecanismo de repeticiones que permite pensar ese conjunto de libros como el transcurso continuo de una escritura que se repliega paulatinamente sobre sí misma y se reduce: los poemas de Pizarnik remiten unos a otros, se citan una y otra vez, reescriben la versión abreviada de un texto en otro, como puede verse (los ejemplos podrían multiplicarse) en estos tres poemas comparados:

Partir
en cuerpo y alma
partir.

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome
(AD, "13")

Partir
deshacerse de las miradas
piedras opresoras
que duermen en la garganta

.....
alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va
(AD, "33")

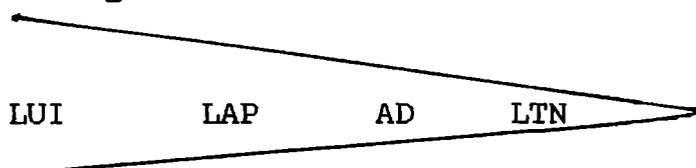
He de partir
no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada
no más formar fila para morir.

He de partir

Pero arremete ¡viajera!

(LUI, "Lui")

Leída entre esos términos, la poesía de Pizarnik dibuja los contornos de una figura que podría simplificarse en esta representación gráfica



y que se presenta como un trabajo de selección y restricción - paulatinas y crecientes- sobre un repertorio particular que se caracteriza por: a) gozar de un grado considerable de legitimación en tanto registro reservado a la poesía, y b) coincidir en gran medida con el repertorio de buena parte de la poesía europea de los siglos XIX y XX (nos referimos especialmente a los poetas y las corrientes que entre el romanticismo y las vanguardias proporcionaron una serie de rasgos textuales que serían reunidos como poética o tradición en la fórmula "poesía pura" -cft. cap. 1, nota 24-).

Es evidente que la presencia en la poesía de Pizarnik de tópicos o subcódigos culturales a que nos referíamos antes proviene en primera instancia de esa relación intertextual sobre la que volveremos más adelante (bastante obvia, por lo demás), y no puede pensarse como la excrecencia verbal directa de una ideología o una condición existencial, sino a riesgo de ignorar las complejas relaciones que establece la obra con la literatura que la precede.

Entre LUI y LTN Pizarnik trabaja minuciosamente sobre ese repertorio, recortando y reduciendo el material verbal, a fin de construir un código ínfimo pero **poéticamente puro**, o mejor, estabilizado a partir de una identidad poética canonizada, como condición excluyente. Pero ese trabajo no se resolverá tal como parece previsto, sino en una tensión conflictiva que hará aparecer en el poema mismo su propia negación:

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:
este canto me desmiente, me amordaza.
(AD, "38", p. 48)

La consecuencia literaria, entonces, de ese trabajo será el agotamiento de una retórica, o de sus posibilidades producti-

vas. En ese sentido, LTN y sobre todo AD pueden leerse, efectivamente, como cierre o clausura, y de algún modo mediante la metáfora interpretativa del fracaso: es imposible inscribir "la palabra inocente", "la respuesta jamás usada", "nombrar lo que no existe", o "explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome".

Sin embargo, una lectura que concluya de ese modo exhibe su insuficiencia y queda seriamente cuestionada si, lejos de anteponer consideraciones valorativas a la operación de recorte que establece los límites del texto, se toma en cuenta toda la producción de Pizarnik. Nos referimos a la necesidad de incluir (y no hay ninguna razón para no hacerlo) La tierra más ajena, su primer libro, publicado en 1955, y el conjunto de trabajos posteriores de LTN y que hemos denominado segundo ciclo: Extracción de la piedra de locura, El infierno musical, La condesa sangrienta y Textos de sombra y últimos poemas.

Respecto del primero, LTMA, no es descabellado sospechar que su exclusión de casi todos los trabajos críticos sobre Pizarnik puede obedecer a la escasa circulación del libro, nunca reeditado. Pero, además, aquí tampoco debe descartarse una exclusión de tipo valorativo, al menos por parte de algunos críticos:

Para empezar, es posible ver algunas divisiones en el corpus de esta obra. Un primer poemario, La tierra más ajena (1955), un libro de búsqueda que hemos excluido de la siguiente selección. El resto, seis libros que constituyen la producción de madurez.²

2. Fontenla, Alejandro. "Prólogo" a Alejandra Pizarnik. Poemas, Buenos Aires, CEdAL, 1982 (antología), p. II. Tal vez convenga aclarar aquí que de ningún modo consideramos que las valoraciones del crítico puedan abandonarse, menos aún cuando se trata de componer una antología, como en el caso de Fontenla. Tampoco cuando el crítico intenta conceptualizar su lectura de una obra. Lo que parece innecesario y arbitrario, en cambio, es la intervención de la ideología del crítico en el

Es cierto que LTMA puede ligarse con los trabajos siguientes (de hecho lo hemos incluido en el primer ciclo del corpus). Están allí muchos de los tópicos y procedimientos que se harán recurrentes en lo sucesivo. Esto resulta notorio, por ejemplo, desde los títulos, tanto el del volumen como los de los poemas: "Noche", "Mi bosque", "Yo soy", "Puerto adelante", "Lejanía", y en algunas composiciones del libro:

IRME EN UN BARCO NEGRO

las sombras escudan al humo veloz que
 danza en la trampa de
 este festival silencioso
 las sombras esconden varios puntos oscuros que
 giran y giran entre tus ojos
 mi pluma retarda el TU anhelante
 mi sien late mil veces TU nombre
 si tus ojos pudieran venir!
 acá sí amor acá
 entre las sombras el humo y la danza
 entre las sombras lo negro y yo

(p. 35)

.....
 Las montañas permanecen impávidas. Tremenda duda: arañarse bajo el manto carnal o remover los tallos difusos tratando de encontrar a la luz de un embeleso descolorido el perfil de la flor única. (p. 32)

Pero no es menos cierto que este primer libro publicado por Pizarnik incluye algunos procedimientos constructivos y materiales que llaman la atención precisamente porque desaparecen en los volúmenes siguientes (hasta LTN) y comienzan a reemerger, *mutatis mutandis*, en el último ciclo, a partir de EPL. A tal punto que avalarían la siguiente hipótesis: en LTMA se trazan los primeros rasgos de una poética que queda suspendida en los restantes libros del primer ciclo, y que reaparece y se

recorte -previo a la exposición del análisis- sobre un corpus determinado, sobre todo cuando el propósito es leer la escritura de un poeta, caracterizar su obra o estudiarla. También conviene recordar al respecto que, para nuestro modo de leer, el contexto es un aspecto ineludible, y que para estudiar las relaciones de la literatura con el contexto es necesario considerar el trayecto de las obras o de las poéticas.

realiza más acabadamente en el segundo. Algunos de tales rasgos serían:

- Un repertorio léxico abierto a registros heterogéneos, casi lindante con el coloquialismo de las poéticas de la segunda red, que contrasta con la pureza verbal de los libros siguientes: "la alpargata se deshilacha" (p. 9), "rasca retretes sanguíneos" (p. 10), "Miraba los coches en arreglo / sin sus vestiduras metálicas" (p. 21), "los bolsillos de / mi campera / (...) / la ventanilla tranviaria" (p. 27), "...una ducha helada / (...) trozo de algodón enyodado dentro de tela adhesiva / (...) un cocktail mental embaldosa mi frente" (p. 36), "Mi amor se amplía / Es un paracaídas perfecto / (...) Su cuerpo es un ojo. / Su piel un mapamundi" (p. 39), etc..
- Una sintaxis que en más de un poema traspone los límites de la gramaticalidad, y que en muchos acumula imágenes lógicamente desarticuladas que multiplican los contextos semánticos atribuibles hasta el límite del sin-sentido:

NOCHE

correr no sé donde
 aquí o allá
 singulares recodos desnudos
 basta correr!
 trenzas sujetan mi anochecer
 de caspa y agua colonia
 rosa quemada fósforo de cera
 creación sincera en surco capilar
 la noche desanuda su bagaje
 de blancos y negros
 tirar detener su devenir

(p. 18)

.....

DIBUJO

La rodilla de la ensenada
 Huele primores bien escritos
 Escarchas salientes mojan su
 Cuerpo arqueado
 Mil relojes zumban
 Las horas de las mil distancias

Y el florero renace
Bajo la sombra de la catacumba

(p. 23)

- Algunas transgresiones morfológicas que, aunque contadas, llaman la atención si se las lee en contraste con los libros siguientes: "semillosas" (p. 9), "mis pupilas terrestres remedos cielinos" (p. 16), "infinitudes asombrofantasmales" (p. 29), "mis galopantes sensaciones / biformes bicoloradas bitremendas bilejanas / (...) farol amarillosucio que vigila bajo el / cielo negrolimpio..." (p. 37).

En cuanto a los textos del segundo ciclo, parece también imprescindible tomarlos en cuenta, en la medida en que revelan a primera vista un contraste radical respecto de los anteriores. Si se comparan, por ejemplo, cualquiera de los poemas de AD o LTN con cualquier fragmento de "Los poseídos entre lilas" o "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" (en TSUP), la contraposición de repertorios léxicos y gramaticales, de sujetos que sostienen la enunciación y de grados de extensión del texto sobre la página, en fin, de poéticas, resulta notable:

El canalla del capitán vestido de canillita, risueño cual cigüeña, saltó como un gorrión y gritó al pasajero pajero: "El Danubio entró en erección".

Prosternado ante la Ulalume pampeana, saludola el clergymnasta:

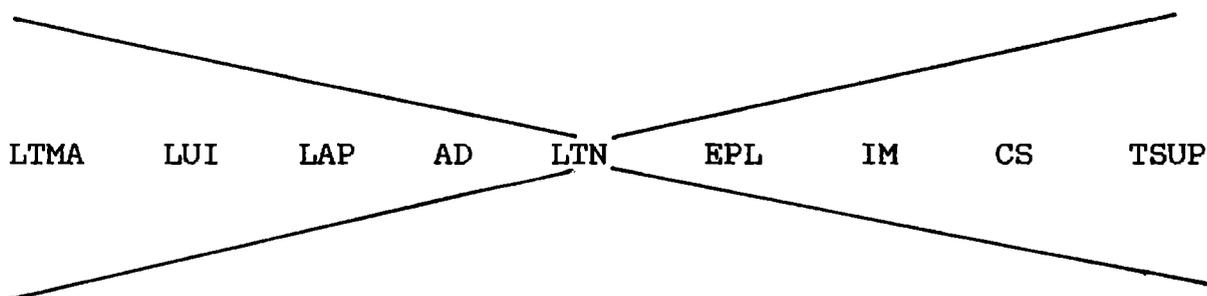
- ¡Ave! Good morning, darling! Miss Coja, que nuestros nietos, que hoy encargaremos sin falta, no digan al ver nuestros retratos: "Esa barra de mierdas son solamente dos tutubeantes que la cagaron a la hora de la sonatina". ...

.....
El salteador de caninos era la imagen de la ducha en persona.(...) Estas razones que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina -con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda.

(TSUP, pp. 183-184 y 213)

Leída, entonces, entre esos términos, la poesía de Alejan-

dra Pizarnik dibuja los contornos de otra figura, que podría simplificarse en esta representación gráfica



y que altera, obviamente, la lectura entera de su obra, postulando un momento de reversión. Esto significa que aquél proceso de cierre, silencio, clausura o autoaniquilamiento que parecía culminar en Arbol de Diana (o en el grupo AD-LTN), lejos de completarse, se invierte -como en una simetría por oposición- y genera una escritura que es su opuesto pero a la vez su consecuencia. El extremo inicial de esa figura estaría motivado en "la inclemencia de los discursos y la gritería" que señalaba Octavio Paz en el prólogo a AD citado más arriba. En el vértice, antes de la reversión, AD y LTN propondrían una poética de la resistencia como separación o negación de los discursos de la ideología, mediante el imaginario de una utopía acrónica y atópica de "la palabra inocente"; imaginario que, mientras se enuncia, declara a la vez su propia imposibilidad, pues su efecto no buscado es colocar al sujeto casi al borde de su disolución. En el extremo final, en cambio, lo que se construye es otra forma de la resistencia, esta vez como utopía dialógica que deja circular sobre el texto una multiplicidad virtualmente interminable de voces, una proliferación de registros no controlados o no previstos.

La idea de una reversión si se quiere espectacular en la poética de Pizarnik se refuerza además en la medida en que se

corresponde con otro aspecto que resulta insoslayable para justificar nuestra lectura de su obra. Nos referimos a la red intertextual sobre la que opera, que concurre a provocar ese transcurso en el cual lo que hemos llamado reversión es un momento clave, y que permite además explicarlo en estos términos: lo que va de LTMA a TSUP es en gran medida la consecuencia de una tensión entre:

1) una poética de corte idealista, que puede asimilarse parcialmente a algunos cánones identificatorios del género, entre los cuales se halla un sujeto lírico cuyos rasgos no son ajenos a las poéticas del Romanticismo (en el sentido en que usábamos la categoría "yo lírico" en el cap. 2, apartado 4). La poesía del primer ciclo de Pizarnik se presenta como el intento recurrente y siempre problemático de poner en escena y a la vez en cuestión un sujeto identificable con el texto en tanto voz unificante. Esa pretensión provoca, claro está, conflictos que se textualizan y que no alcanzarán su superación sino traspasado el vértice que señalábamos, es decir, producida la reversión. Es imprescindible anotar aquí que esos conflictos resultan necesarios en virtud de circunstancias contextuales e históricas: por una parte, el hecho de inscribirse en la tradición de la poesía occidental mediante una poética que en algunos de sus momentos más significativos intenta recuperar un lugar de enunciación perdido -el del yo lírico-, volatilizado o deshumanizado a partir de las vanguardias de este siglo; por otra parte, tal pretensión se enfrenta al estado de desarrollo y a las tendencias dominantes de la poesía argentina de los años sesenta, e incluso a algunas de las poéticas que circularon en *Poesía Buenos Aires*, el grupo

donde Pizarnik comenzó su carrera como escritora y en cuyo espacio publicó sus primeros trabajos, pero donde se iniciaron también poetas como Francisco Urondo y Leónidas Lamborghini³. Esto último interesa además porque semejante gesto contra la corriente puede reforzar, paradójicamente, el efecto de ruptura-renovador más que regresivo, o justamente por regresivo, innovador- de la poesía de Pizarnik.

2) Una poética de corte materialista, en la cual la ilusión del yo se disuelve como materia verbal y ocupa voces múltiples, declarando de este modo que la identidad es un artificio de la lengua, puesto en tela de juicio por la lengua misma: lo que antes era yo lírico aparece ahora como diversas identidades provisionarias que se contradicen y fluctúan como puro cuerpo (como significante y como juego asistemático de significantes) y como narradoras provisionarias distanciadas en grados diversos respecto del objeto, de su enunciado. Esta poética podría asimilarse parcialmente a los principios básicos de las vanguardias (disolución o multiplicación del sujeto de la enunciación, alogicidad, abolición de la representación y del referente, desjerarquización y mezcla de registros lingüísticos, humor negro, erotismo descontrolado, etc.), pero además uno de sus aspectos fundamentales consiste en establecer -en escribir- una relación específica con la lengua y la literatura nacionales. Esta relación, que parecía borrada, ausente o del todo ajena a los libros del primer ciclo, refuerza el carácter político de la poesía de Pizarnik y resulta visible aquí, en principio, por la circulación de textos argentinos en

³. Véase especialmente: Aguirre, Raúl Gustavo, El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960), Buenos Aires, Fraterna, 1979.

los últimos trabajos de la escritora: Jorge Luis Borges, la gauchesca, el discurso político peronista, el tango, etc..

La idea de dos poéticas sucesivas separadas por un momento de reversión o vértice se apoya, como veremos luego, en un análisis de los libros de poemas de Pizarnik que fueron publicados, del trayecto que construyen esas obras consideradas en su sucesión. Como se ve, la hipótesis ha definido su objeto a partir de lo publicado. Por eso, nos parece conveniente relativizar -aunque de ningún modo descartar- el valor descriptivo del diseño propuesto, agregando un esquema alternativo que, en rigor, no contradice el anterior o los efectos de lectura que del mismo se desprenden. Este diseño alternativo consistiría, más que en una figura helicoidal como la que consignábamos, la coexistencia de dos poéticas paralelas (y no sucesivas), pero que quedan distribuidas como pública y dominante una, privada y subordinada la otra, mediante decisiones discriminatorias de publicación. Esta alternativa se apoya en dos elementos. El primero es que el último de los libros **publicados** (TSUP) no lo fue por Alejandra Pizarnik, sino por Olga Orozco y Ana Becció diez años después de la muerte de la escritora. Si concediéramos algún valor heurístico a un hipotético criterio de distinción entre lo publicable y lo no publicable por parte de la poeta, este dato confirmaría la pertinencia del esquema helicoidal, ya que sugiere que la misma Pizarnik habría reconocido una diferencia de poéticas entre sus trabajos publicados y los textos inéditos de TSUP, fechados en los últimos años de su vida. Una ideología de la literatura y de la lírica que los poetas de El Barrilete y de Cuadernos de poesía hubieran

calificado de retrógrada o conservadora habría operado como restricción institucional en las decisiones de Pizarnik a la hora de discriminar entre lo publicable y lo que no lo era⁴.

Ahora bien, a este primer factor se agrega otro de carácter testimonial, que consideramos de cierto interés. En 1954 Alejandra Pizarnik ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; comenzó a cursar la carrera de Filosofía, que luego abandonó por la de Letras. Allí trabó amistad con Susana Thénon, considerada por Rubén Chihade como una "poeta del 60"⁵. Según recuerda Ana María Barrenechea, - Pizarnik y Thénon cultivaban, a manera de juego y divertimento, el humor negro, procaz, paródico y coloquial que luego podrá leerse en TSUP⁶.

Según estos datos, podríamos suponer la coexistencia de poéticas, una de las cuales (la más escondida) tiene no pocos puntos de contacto con el Gelman más experimental (posterior a Gotán), con la violencia verbal de Leónidas Lamborghini, con el Gironde de En la marmédula, con textos como "BALLET BALAR

4. Respecto de lo que decíamos en las últimas páginas del capítulo precedente sobre los criterios de algunos comentaristas, entendemos que es mediante este tipo de hipótesis que se debe trabajar con las conductas, las declaraciones y las "voluntades" del sujeto escritor. En nuestro caso, y por ausencia de elementos suficientes que permitan explorarlas, tales hipótesis no resultan decisivas, sino aclaratorias y complementarias.

5. Chihade, R., op. cit. (Thénon está incluida en la antología de Chihade).

6. El recuerdo de Ana M. Barrenechea, quien como profesora de la Facultad conoció a las dos poetas, coincide con el testimonio de Susana Thénon que consigna Cristina Piña en su biografía de Pizarnik (Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, Planeta, 1991, p. 88).

BABEL" de Roberto J. Santoro⁷, y con poéticas posteriores como las de Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher y Arturo Carrera. Esas dos poéticas coexistentes en Pizarnik, no obstante, comienzan a interferirse mutuamente después de LTM, hasta que intercambian sus posiciones dominante y subordinada, emergente y subterránea, pública y privada, **mayor** y **menor**. De modo que, aun si las pensamos coexistentes y paralelas, mantienen la relación de reemplazo o emergencias sucesivas que proponíamos mediante la figura helicoidal. A estos cambios nos referíamos cuando señalábamos en LTMA procedimientos y materiales que habrían de reemerger en el segundo ciclo, y que trazaban en el inicio del corpus una poética que quedaría suspendida, para reaparecer y desarrollarse en las últimas obras de Pizarnik.

De este modo, si la solidez de esta hipótesis alternativa - poéticas coexistentes- no puede sostenerse del todo en los insuficientes datos testimoniales de que se dispone, coincide no obstante en sus consecuencias interpretativas con la que sí nos interesa de manera dominante, esto es, la que se funda en una lectura de los textos. De allí surgen algunos elementos, como la datación que Pizarnik agrega a los poemas de EPL en el índice del libro: aunque la obra se edita en 1968, abriendo la poética del segundo ciclo, las fechas mencionadas en el índice -1962 a 1966- señalarían que esa poética venía siendo elaborada mientras en el espacio público predominaba la anterior.

7. Citado en Salas, Horacio, Generación poética del sesenta, Buenos Aires, E.C.A., 1975, pp. 133 a 135.

11. ALEJANDRA PIZARNIK Y EL SACRIFICIO DEL SUJETO

1. En una reseña sobre una reedición de textos de Pizarnik, el poeta Guillermo Saavedra formula algunas observaciones y preguntas que bien podrían utilizarse como reproche o réplica de los reparos que más arriba anteponíamos a ciertas lecturas biográficas de los textos de la escritora:

Pizarnik fue (...) la que supo volcar su vida en su escritura. Y el suicidio le ha conferido, con su prestigio radical y su saturación fáctica, un sentido retrospectivo a toda su poesía. Si alguien escribe : "No quiero ir/ nada más/ que hasta el fondo" y luego almuerza, toma café o conversa con amigos, parece estar proponiendo a su lector una instancia imaginaria, un estado de ánimo de relativa incidencia en su comercio con el mundo; si alguien escribe aquellos versos y luego se mata coloca a su lector en un aprieto: ¿cómo desprenderse de la densidad autobiográfica de ese enunciado, cómo descargarlo de su **insoportable verdad?** (...) Alguien amenaza -en su escritura- con matarse y luego lo cumple -en la vida(...). ¿Sabía Pizarnik que iba a matarse y entonces se despedía poniendo el cuerpo en la corporeidad tangible de un lenguaje?¹

A nuestro entender, el problema desemboca en esa pregunta irresoluble porque en el argumento queda sugerida una inversión de los términos: la secuencia «anuncio escrito de suicidio, luego suicidio real» se atiene a una sucesión cronológica cuestionable («decisión de futuro suicidio, luego escritura de esa decisión»). El problema se explica, más bien, pensando no que Pizarnik "supo volcar su vida en su escritura" sino viceversa. O mejor, y para salir de ese esquematismo bipolar, es necesario notar cómo Pizarnik se integra a ciertas condiciones

¹. Saavedra, Guillermo. "Un esplendor furtivo", en Cultura y Nación, Clarín, Buenos Aires, 18 de julio de 1991, p. 5.

que inviste la actividad de la escritura en la cultura contemporánea de Occidente, y que tal vez puedan visualizarse en la poesía con mayor nitidez que en otros discursos. Esas condiciones, que definen el pasaje de lo escrito a lo vivido, podrían categorizarse como lo **sacrificial** de la escritura. La observación de Michel Foucault² de que, lejos del miliunano-chesco conjuro de la muerte como función de la escritura, ésta se liga ahora "al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida", es la misma tesis que deviene central en la poética de Pizarnik una vez que la red intertextual sobre la que se inscribe su escritura se afianza de tal modo que es capaz de declararse parte de una estirpe inconfundible cuyo eje es, justamente, la desaparición del autor, su muerte por la escritura. Esa tesis está en el prólogo con que Alejandra Pizarnik encabezó la antología de textos de Antonin Artaud que ella misma tradujo junto con Antonio López Crespo. El texto de Pizarnik sobre Artaud comienza así:

Aquella afirmación de Hölderlin, de que "la poesía es un juego peligroso", tiene su equivalente real en algunos **sacrificios** célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado -o querido anular- la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida.³

Habría que decir, con Foucault pero también con Borges, que si alguien escribe ("aquellos versos" u otros cualesquiera) luego, se mata. "Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es

². En su "¿Qué es un autor?", Conjetural, Buenos Aires, n° 4, agosto de 1984, p. 90.

³. Pizarnik, A., prólogo sin título, en Artaud, A., Textos, Buenos Aires, Aquarius, 1971, selección y traducción de A. Pizarnik y A. López Crespo, p. 17.

que alguien soy)"⁴. La condición del escritor moderno es, en tanto tal, condición sacrificial, y la genealogía reivindicada por Pizarnik en la cita es una estrategia para legitimarla: el "sufrimiento", "el precoz silencio" (que es además una instrucción cifrada para que los críticos lean precisamente eso y no otra cosa), la ausencia, la locura, la autoaniquilación. El carácter radical de esa poética se pretende absoluto, y termina por borrar para el que escribe "su comercio con el mundo": "la rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos". Así, las señales de identidad particular del sujeto escritor se desintegran en su complicarse en la escritura: "...yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica (...) Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro"⁵, declaración borgeana más o menos equivalente a esta otra que Pizarnik habría anotado en su diario:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura.
Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso
en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues esta
no existe: es literatura"⁶

A propósito de este curioso paralelo entre Borges y Pizarnik, cierto dato empírico o casi anecdótico puede ser útil para medir el grado de masividad de esas lecturas que, desde los omnipresentes relatos de la vida, son incapaces de leer la literatura en la literatura (de pensar la literatura como experiencia): cuando Olga Orozco y Ana Becció editaron los

⁴. Borges, J.L., "Borges y yo" en El hacedor, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 50-51.

⁵. Borges, J.L., op. cit..

⁶. Anotado de su diario, en la entrada del 15 de abril de 1961, citado en "Diarios (1960-1968)", en Pizarnik, Alejandra, Semblanza, México, FCE, 1992, p. 253.

escritos póstumos de Pizarnik en TSUP, encabezaron el volumen con un breve texto que hacía las veces de epígrafe del libro: "en el centro puntual de la maraña/ Dios, la araña". Como no se trataba de una edición crítica, sólo anotaron bajo la cita: "Hallado sobre su mesa, el 25 de noviembre de 1972"⁷. Durante años nos hemos encontrado con muchos lectores fervientes de Pizarnik que citaban con entusiasmo interpretativo esa frase póstuma, dejada caer junto a sus despojos mortales como una reliquia cifrada o una voluntad testamentaria. Casi nadie reconocía -¿casi nadie podía reconocer?- que la nota en cuestión es una cita literal de un poema de Borges, a cuyo segundo verso se le habían quitado las primeras palabras: "En el centro puntual de la maraña/ Hay otro prisionero, Dios, La Araña"⁸.

Volviendo a la disolución de la vida en la literatura, que Borges y Pizarnik parecen compartir como teoría, la escritora termina siendo a tal punto su literatura que su cuerpo, su bios, no aparece más que en "la corporeidad tangible de un lenguaje". Ese lenguaje tiene la voracidad de la obra: como en Kafka, como en Borges, los dichos y los papeles de la vida son fagocitados por el estatuto cultural del nombre de Kafka, del nombre de Borges. Sus hablas (sus cartas, las entrevistas, "las notas de lavandería"⁹) pierden su indiferencia y se

7. TSUP, p. 7.

8. Borges, J.L. "Jonathan Edwards (1703-1785)" en El otro, el mismo (1964), Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 910.

9. En relación con la muerte del escritor y la indecidibilidad de los límites de la obra, Jacques Derrida comenta su oposición a un «hermeneuta que (...) pretendía ridiculizar la publicación de todos los inéditos de Nietzsche: "Terminarán por publicar sus notas de lavandería y desechos del género `he

traman en el recorrido de una escritura que las distingue y las difiere al texto, a la literatura como dictamen ordenador de la vida; así, la vida es un relato, es decir, más que nunca biografía. Y allí, la **facticidad** del suicidio es ilegible -no tiene **sentido**- si no ha sido escrita: es del otro -de la literatura, de cierta tradición de la poesía moderna que Pizarnik ha leído y reescrito- para no ser del olvido¹⁰.

Ese lenguaje se dice, además, lenguaje de una tradición. Pizarnik es Artaud, que es Rimbaud, que es Hölderlin, que es Novalis... ¿Cuál es, si no, la diferencia entre ellos? Porque la que pretende para sí el relato biográfico, esa singularidad irrepetible que predica para sí mismo, se traza únicamente en esa continuidad de retornos, de extensiones y recurrencias diferentes mediante las cuales el texto poético delimita y teje las posibilidades de la experiencia¹¹.

La condición sacrificial de ese aplanamiento de la vida del cuerpo sobre el corpus de las letras queda así emblemática, quizás como en ningún otro lugar del texto, en el nombre propio de la firma. Borges, o Vallejo, o Kafka (que interviene

olvidado mi paraguas'»», en Espolones. Los estilos de Nietzsche, Valencia, Pre-textos, 1981, p. 95.

¹⁰. El único trabajo crítico en que hemos podido leer una posición coincidente con la nuestra respecto de este punto, expuesta con irreprochable claridad y con argumentos históricos y analíticos concluyentes, es "Una muerte en que vivir" de Frank Graziano, en la compilación de textos de Pizarnik que él mismo compuso (Semblanza, cit., especialmente pp. 11 a 17).

¹¹. Otra de las bases históricas de esta condición sacrificial ha sido analizada (y definida con la misma categoría) por Philippe Sollers, cuando se ocupa de la poética de Mallarmé, en su "Literatura y totalidad" (en La escritura y la experiencia de los límites, Valencia, Pre-textos, 1978, pp. 74 y 80-81 especialmente).

como intertexto de los "Diarios" de Pizarnik¹²) supieron asumir esa condición de un modo casi excesivo, vaciándose en el nombre escrito de su propia rúbrica, una y otra vez. ¿Qué describe y qué designa, entonces, "Alejandra Pizarnik" sino un modo de ser del discurso? ¿Qué sino un modelo de identidad que el discurso termina proponiéndole a la experiencia? En el caso de Pizarnik, ese discurso puede leerse como reposición del reclamo finisecular del arte-por-el-arte, pero pasado por una lectura del rechazo vanguardista hacia las ideologías sociales: una pretensión de fidelidad intransigente a la poesía ejercida como exceso respecto de una red de intercambios sociales que no pueden asimilarla, que por eso la congelan en el fetiche carcelario de los esteticismos. Y el carácter fidelísimo a esa intransigencia es lo que vuleve paradójal el reclamo de Pizarnik por "anular la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida", mientras marca un punto de confluencia con la poética de Gelman. En la medida en que aquello que el autor de Gotán subraya en el anti-esteticismo de las vanguardias es su mandato político, puede ejercer una apropiación estratégica de los discursos de la ideología que Pizarnik alcanzará de un modo notable en sus textos póstumos, como veremos más adelante.¹³

12. Véase "Diarios", en Semblanza, cit., pp. 285 y 289.

13. Una comprobación interesante de esta relación entre escritura y vida puede hallarse en la biografía de Alejandra Pizarnik que escribió Cristina Piña (op. cit.). Admitiendo que la documentación recogida por Piña sea completa, resulta evidente que en la breve existencia de la poeta poco y nada sucedió que no fuera directa o indirectamente poético, o en todo caso, que además de su "volcarse en la escritura" no hay casi nada digno de mención que tenga demasiado atractivo épico o novelesco. El relato de Piña, en este sentido, se ve obligado a deslizar hacia el comentario y la colección de notas y glosas siempre dependientes de la obra: enumerar las amistades de Pizarnik, es decir explicar el sistema de dedicatorias de sus poemas; reseñar sus relaciones con escritores y

2. En ese árbol genealógico de suicidas o locos con que Pizarnik inicia su comentario sobre Artaud se lee, además de la construcción escrita de una subjetividad, una retrospectiva autocrítica que exhibe el misterio del origen, aquél que tanto preocupó a ciertos comentaristas.

Para explicar el primer lugar que Hölderlin ocupa en esa confesión, se podría imaginar en boca de Pizarnik la justificación que propone Martin Heidegger en su ensayo sobre el romántico alemán:

Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo. (subr. nuestro).¹⁴

Se escribe, entonces, desde Hölderlin, porque a ese nombre puede atribuírsele la instauración de una poética radical, esto es, la utopía que consiste en leer como equivalencia y no como determinación de argumento o tema el genitivo de la fórmula heideggeriana y que, por lo mismo, genera una tensión que conducirá al desgarramiento cuando se revierta, tarde o

artistas, es decir inventariar sus sistema de lecturas, de citas y de conexiones intertextuales; apoyar con testimonios de escritores y poetas la literaturidad de la conducta social y psicológica de Pizarnik. El resto son unos pocos datos familiares, breves relatos de algunos viajes y hábitos, o lisa y llanamente comentarios críticos sobre cada poemario a medida que aparecen en la cronología. Lo mismo puede decirse de los "Diarios" de Pizarnik, que se confunden a tal punto con su escritura poética que pueden leerse casi enteramente como poemas en prosa (en Pizarnik, A., Semblanza, cit., pp. 239 a 285).

¹⁴. Heidegger, Martin, "Hölderlin y la esencia de la poesía" en su Arte y poesía, México, FCE, 1958, p. 99.

temprano, en una proliferación no controlada del significado¹⁵.

En esa tensión, histórica y textualmente situable, quedan definidos los tópicos recurrentes de la escritura de Pizarnik: tanto para Hölderlin como para Novalis¹⁶ el poeta es aquél cuya tarea consiste en espectacularizar el anuncio y a la vez la nostalgia desgarradora de dos metáforas intercambiables o equivalentes: el retorno a la Edad de Oro hesiódica y el cumplimiento del amor por el retorno de la amada¹⁷. Y es esa tarea la que define la condición sacrificial del sujeto que la ejerce, condición que se textualiza de manera reiterada en el motivo del doble, típico del Romanticismo en general y muy en particular de la literatura alemana del siglo XIX¹⁸. Las duplicaciones del yo tan frecuentes en los textos de Pizarnik (la sombra, el sueño, las dos orillas, la imagen reflejada) parecen emparentadas a veces estrechamente con esa tradición.

¹⁵. Esa concepción de la poesía como equivalente a sí misma está claramente declarada en POESÍA = POESÍA, el nombre de la revista que dirigía Roberto Juárez, y en la que Pizarnik colaboraba habitualmente (se publicaron veinte números, entre 1958 y 1965).

Por otra parte, es interesante recordar aquí que los últimos poemas de Friedrich Hölderlin utilizan crecientemente ritmos libres y rozan lo incomprensible, y corresponden a la época de su vida en que se lo consideraba un enfermo mental severo.

¹⁶. Las obras de los dos románticos alemanes han sido consideradas como una misma poética, tanto por la relativa coincidencia cronológica de sus obras, como por los numerosos tópicos y preocupaciones estéticas en común que las caracterizan.

¹⁷. No es casual que tales motivos -la utopía y el reclamo erótico- representen también los polos contrapuestos que generan la poética de Juan Gelman.

¹⁸. Véase especialmente: Frenzel, Elisabeth. Diccionario de motivos de la literatura universal, Madrid, Gredos, 1980, entrada "Doble".

La obsesión por recuperar el estado unitivo en el que se disuelvan las oposiciones entre naturaleza y espíritu, sensibilidad y conciencia, objeto y sujeto, edad actual y pura inocencia inaugural, desasosiego y reposo en el **paraje**, separación y encuentro con el amado, recorren los textos del primer ciclo: "La enamorada", "Sueño", "La última inocencia", (en LUI); "Tiempo", "La caída", "Exilio", (en LAP). Allí se añoran la "Musica jamás oída,/ amada en antiguas fiestas" y "al que vendrá después del final", el "Jardín recorrido en lágrimas/(...)/ cuando mi muerte aún no había nacido", "Sólo una melodía vieja, /algo con niños de oro (...)/ que tiritita desde mi sangre./ que renueva mi cansancio de otras edades"¹⁹

Si la posterior invocación de Hölderlin como el definidor de lo poético en el prólogo que citábamos refuerza el notable parentesco que los poemas de Pizarnik ya establecían con esa tópica, resulta a su vez inevitable -al leer los textos- la conexión con Novalis, que va en el mismo sentido. Pues los motivos que señalábamos ingresan en la escritura de Pizarnik estructurados muchas veces de manera análoga a como lo están

¹⁹. Sobre las oposiciones a que nos hemos referido, Delfina Muschietti propone que "Alejandra pone en discurso una concepción del texto que opone naturaleza a cultura, y levanta el poema como objeto de pura creación al modo de las vanguardias históricas" (en su "Ana Cristina César/Alejandra Pizarnik: dos formas de utopía", en *Travesía*, n° 24, 1992, p. 105). Coincidimos en última instancia con esa lectura, aunque creemos necesario distinguir en el transcurso de la obra un primer momento si se quiere preparatorio de lo que Muschietti lee a la luz de textos del segundo ciclo, primer momento en que ese intento de "pura creación" se registra como fracaso, malentendido o imposible, como proponemos más adelante en nuestro análisis de AD y LTN.

en los Himnos a la noche²⁰. Concatenados sobre el eje temático de la muerte-noche como espacio de revelaciones y umbral de la vida verdadera, reaparecen una y otra vez en los Himnos las figuras del "jardín", el "paraíso", el "sueño", el "viento", la contraposición entre la luz y las sombras de la noche, la inocencia de la Edad de Oro frente a la condición actual del sujeto de la enunciación, la "añoranza" por aquel estado y el "regreso" a él.

Pero donde más notoria resulta la reescritura es en la homología estructural entre el Himno I de Novalis y el poema "La Jaula", primer texto de Las aventuras perdidas citado más arriba. Los dos poemas están contruidos sobre un módulo adversativo que podríamos abstraer en la frase siguiente: «Naturalmente, todos prefieren el sol/la luz, pero yo la noche/las sombras». El paralelo se hace evidente teniendo a la vista los dos textos:

(Novalis)

Decidme, ¿qué ser vivo
de sentidos despiertos
no elige ante el espacio que lo
[envuelve
entre toda apariencia,
la luz con sus colores,
júbilo para todos
.....
Mas vuelvo mi camino
a la sacra, indecible,
y misteriosa noche.
Hacia lo lejos aparece el mundo
como sumido en una gruta honda;
sus tierras son desiertas, soli-
[tarias.
En las cuerdas del pecho
se queja una mortal melancolía.
Quisiera descender como rocío
para mezclarme en todas las

(Pizarnik)

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan
.....
Yo no sé del sol.
.....
Yo agito pañuelos en la noche
.....
Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas.

²⁰. Novalis. Himnos a la noche y otras composiciones, Madrid, Visor, 1974.

[cenizas.²¹

Pero el "juego peligroso" de la poesía de Alejandra Pizarnik no consiste en la repetición de un legado de padres prestigiosos a fin de asentir y reconocer una poética, a fin de confirmar un sistema de sentido dado (no habría peligro en ello, ni reescritura). Aquí nos interesan dos cuestiones.

La primera tiene que ver con la reescritura de esa oposición luz-noche. Si en "La jaula" Pizarnik relee a Novalis, también allí y en el resto de su obra (especialmente a partir de Los trabajos y las noches) aquella tradición ha sido tramada en una lectura-reescritura de los relatos de Djuna Barnes²². Todo el conjunto de imágenes nocturnas que circulan en los poemas de Pizarnik está prefigurado en El bosque de la noche²³. Hay dos zonas de la novela de Barnes en las que se reconoce esa lectura de Pizarnik. Una está en el personaje alrededor del cual giran los demás, la enigmática Robin Vote, presentada como "La Somnambule" (p. 42), "la durmiente atribulada con su cara de asombro" (p. 117), "la sonámbula nata que vive en dos mundos-, híbrido de niño y de bandido" (p. 48), y que como el sujeto que enuncia en los poema de Pizarnik elige

²¹. Tomamos la traducción del poema de Novalis de Bofill y Ferro, Jaime, La poesía alemana. Neorrománticos, realistas y simbolistas, Barcelona, José Janés Ed., 1949, pp. 47 y sigs..

²². Djuna Barnes (New York, 1892-1982) formó parte del grupo de escritores norteamericanos "expatriados" que en el período de entreguerras desarrollaron en París una intensa actividad literaria, y en el que se contaban Gertrude Stein y Ernest Hemingway. El interés especial de Pizarnik por Barnes es mencionado, además, por Arturo Carrera (op. cit., p. 8) y por Diana Bellessi ("Evocación de un recuerdo suntuoso", La Razón / Cultura, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1986, p. 2).

²³. Barnes, D., El bosque de la noche, Barcelona, Seix Barral, 1988. Las citas que transcribimos corresponden a esta edición.

la noche, deambula por París en esas horas, como por el tiempo de su búsqueda de reunión,

como si aquella muchacha reuniera en sí las dos mitades de un destino roto que, en el sueño, se hubieran encarado a sí mismas, como una imagen y su reflejo en un lago parecen estar separadas únicamente por la vacilación de la hora. (p.51)

Las imágenes del sueño, de la sombra, del espejo y de la imagen duplicada, del jardín, de las "canciones de caza" (p. 71) en medio de la noche, durante la "ronda nocturna" (p. 64), se repiten en el relato de las conductas enigmáticas de Robin.

La otra zona de El bosque de la noche que provee de tópicos nocturnos a Pizarnik está en el capítulo "Vigilante, ¿qué me cuentas de la noche?" (p. 93 y sigs.). Nora, la desconcertada amante de Robin, ha irrumpido en la habitación del Doctor Matthew para "pedirlé que me hable de la noche" (p. 95). Matthew, para quien "su tópico favorito, del que hablaba a la menor ocasión, era la noche" (p. 95), desarrolla para Nora todo un tratado sobre el asunto, no menos oscuro y enigmático que la conducta de Robin. El momento de ese diálogo que resulta clave para comprender su incidencia en la poesía de Pizarnik está en la siguiente intervención de Nora:

- Yo pensaba que la gente, sencillamente, se iba a dormir o, si no, que cada cual seguía siendo el mismo -dijo Nora-. Pero ahora...-Encendió un cigarrillo, y le temblaban las manos-. Ahora veo que la noche hace algo con la identidad de la persona, aunque duerma. (p. 96, subrayado nuestro).

Por otra parte, el discurso de Matthew abunda en imágenes reconocibles en la escritura de Pizarnik: la tensión día/noche, el sueño, la muerte, la furia de la noche y el fuego de esa furia, la amante que vela toda la noche, el "trabajo nocturno de otro orden" (p. 120).

Que la reescritura de esos tópicos esté atravesada por la textualidad de Djuna Barnes introduce un dato de suma impor-

tancia para pensar las transformaciones que Pizarnik produce sobre su red intertextual: aquellos lugares comunes son vuel- tos a pronunciar por voces femeninas que en El bosque de la noche han establecido un sistema de alianzas fundadas en el género/sexo. El Doctor Matthew, también afeminado ("lo que yo quería era ser una soprano ligera..." -p.107), hace pasar ese espacio de revelaciones que es la noche por

Las que hacen noche del día, las jóvenes, las drogadictas, las disolutas, las borrachas y ésa, la más triste, la amante que vela toda la noche, temerosa y angustiada. Estas nunca podrán vivir la vida del día. (p. 110)

Y refiriéndose a las tres mujeres en conflicto -Robin, Nora y Jenny- piensa en "cómo al final todas sucumbiréis enredadas unas con otras" (p. 117). Veremos más adelante que esta alian- za de voces femeninas que se apropian de las palabras de la literatura alcanzará a desplegarse en los textos del segundo ciclo de Pizarnik, aunque ya está en germen en las conexiones intertextuales que hemos señalado.

La segunda cuestión que nos interesaba subrayar a raíz de la comparación con el texto de Novalis se liga a la primera, precisamente en el cuestionamiento de la identidad. Para entender ese trabajo de Pizarnik con los grandes poetas del siglo XIX no como homenaje sino más bien como lectura y uso es necesario advertir que lo que se propone en el primer ciclo no es la exploración metafísica de una tópica tradicional, sino, a su través o mediante su retórica, una dramatización del núcleo problemático de la poesía que acompañó el nacimien-

to y desarrollo de la cultura burguesa: el lugar del sujeto²⁴. En ese "punto decisivo" es donde se cruzan las lecturas de Heidegger y Pizarnik: ¿Qué se dice en la exaltación del mito clásico y la locura, entre la celebración de la noche y el silencio prematuro, entre Hölderlin y Artaud, sino el poeta?

Aquí resulta pertinente recordar una vez más el planteo de Osvaldo Lamborghini que citábamos en el capítulo 5, en relación con ese núcleo problemático y la escritura:

¿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? En esa época yo no tenía nada que ver con Freud, no había una idea de la cosa de elidir el sujeto, cambiarlo de posición en el discurso.(...) Ahí [en "El niño proletario"] hay una frase suprimida: **yo pienso que**. A ese texto con esa frase lo destruyo, lo convierto en una porquería.²⁵

Si en Pizarnik hay un juego peligroso, es la repetición exasperada de esa frase que Lamborghini se propone destruir. Y en esa exasperación se lleva a su límite la categoría sobre la que se asienta toda la razón occidental moderna, la unidad del ser pretendida por la conciencia o, en términos más ajustados, la base constitutiva de la lengua como ley y como control del sentido. En los libros del primer ciclo de Pizarnik, ese trabajo se opera en el interior mismo de ese discurso -la gran poesía europea de la modernidad- porque es allí donde se aloja

²⁴. Delfina Muschietti también ha leído el uso de los tópicos heredados en tanto materiales subordinados a la puesta en escena de un sujeto problemático: "Las palabras son las de siempre: flor, noche, muro, viento; pero la voz es casi ininteligible, un murmullo que disuena en un registro que no puede ser escuchado" (en "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada", *Filología*, XIV, 1-2, Buenos Aires, 1989).

²⁵. Lamborghini, O., "El lugar del artista", cit., pp. 48 y 49.

el principio de su propia disolución²⁶. En este sentido, la puesta en escena de todas las variantes gramaticales de la enunciación que se lee en Arbol de Diana y Los trabajos y las noches plantea una suerte de tensión y de juego con los límites, que apunta hacia los textos del segundo ciclo.

Por eso conviene subrayar una vez más el carácter relativo y más heurístico que interpretativo de la identificación parcial con algunos rasgos del Romanticismo y de las vanguardias que adjudicamos a los dos grandes momentos que hemos distinguido en la poesía de Pizarnik. En este sentido nos interesa más subrayar ese trabajo de los textos de la poeta sobre/contra "el discurso de la burguesía", que establecer definiciones concluyentes a partir de rótulos como "romántico" y "vanguardista" para distribuir etapas de la obra; tales rótulos, además de ignorar la complejidad del texto, tienden a homologar mecánicamente el transcurso de una obra con una periodización lineal e historicista de la poéticas, estableciendo a veces discutibles relaciones de propiedad entre "movimientos" y estrategias textuales. La presencia de Barnes en la reescritura de tópicos que podrían rotularse de "románticos" confirma la pertinencia de ese modo de leer.

Si se mantiene este criterio, se despeja otro de los tópicos que suelen acompañar al comentario sobre Pizarnik, cuando se la clasifica como surrealista. La misma escritora colaboró

²⁶. En este sentido, pensamos el tránsito entre los esteticismos de fines del siglo XIX y el surgimiento de las vanguardias como ruptura, pero también como pasaje. Al respecto, tomamos en cuenta sobre todo la tesis de Peter Bürger: "La posibilidad de percibir categorías de la obra de arte en su validez general no es procurada de modo natural *ex nihilo* por la praxis artística de vanguardia. Tiene su condición histórica en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa" (Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987, p.58).

en fijar esa identificación con algunas de sus declaraciones²⁷. En el primer ciclo de su obra puede haber vestigios de surrealismo en algunas imágenes desrealizantes y especialmente en algunos tópicos (sueño, sonambulismo), pero no mucho más que eso; por otra parte, la cuidadosa precisión con que se construye el poema, la elección vigilada de cada palabra, poco tienen que ver con el método de escritura azaroso y el descontrol narcotizado que proclaman los manifiestos surrealistas. En el segundo ciclo, la conexión con el surrealismo podría leerse, en cambio, en la proliferación desbocada del lenguaje, asimilándola al automatismo, pero sería muy insuficiente para dar cuenta de una escritura que no se agota en tales parentescos, como veremos.

Lo que más interesa de de la conexión de Pizarnik con los surrealistas es la asimilación del mismo propósito programático que también comparten los románticos alemanes: la trasposición de la poesía a la vida, es decir, lo que hemos llamado condición sacrificial del escritor contemporáneo²⁸.

3. Arbol de Diana y Los trabajos y las noches son algo así como la poesía de riesgo de Pizarnik: con estos libros su escritura ingresa de lleno en un movimiento de oscilaciones que amenazan constantemente la estabilidad de ese yo-en-pri-

²⁷. Por ejemplo, cuando habla de su "surrealismo innato", en Martha I. Moia, "Algunas claves de Alejandra Pizarnik" (entrevista), en Pizarnik, A., El deseo de la palabra (antología), Barcelona, Ocnos, 1975, p. 246.

²⁸. En esta apreciación sobre las relaciones de Pizarnik con el surrealismo se halla una de nuestras escasas coincidencias con la lectura de Cristina Piña (Alejandra Pizarnik - biografía-, cit., p. 53).

es muro es mero muro es mudo mira muere (p. 48)

El último verso muestra con claridad la tensión entre el orden sistemático de un sentido construido por el curso de una obra -el compromiso de Pizarnik con un universo de sentido donde yo es el centro-, y el abandono en el transcurrir no controlable de los juegos del lenguaje, donde el sujeto se deje balbucir -se deje disolver- por la ocurrencia del significante. Sin embargo, este extremo de la tensión, esta segunda posibilidad de lectura, no es más plausible que su contraria: de hecho, el texto puede leerse como una oración compuesta, de sintaxis regular, cuyo sujeto sería el título; para esa lectura sólo hace falta cierta escanciación prosódica que vaya punteando el texto, casi sin forzar en lo más mínimo la segmentación versual que presenta el poema impreso. Incluso, y saliendo de una lectura aislada del poema, puede leerse allí, en esa murmuración iterativa del último verso, la integración confirmatoria del texto en una isotopía fundamental para el sistema semántico que la obra de Pizarnik viene construyendo con un cuidado casi racionalista: aquella que se establece, a lo largo de todo el primer ciclo, por la agrupación de conjuntos léxicos que, operando en el interior mismo del repertorio metafórico de su intertexto mediante equivalencias fónicas y sémicas, insisten sobre el clásico desdoblamiento que desgarró al yo lírico: alba-luz-estrellas-llamas-brillo / sombras-sonámbula-noche-muro-memoria-muerte.

Esa escisión del yo, o mejor, ese yo que se dice desdoblado (y que instauraba lo poético desde Hölderlin hasta Artaud) es el principio organizador de la escritura en AD. Por una parte, la fractura es explícitamente lo que se enuncia:

...
 Miedo de ser dos
 camino del espejo:
 alguien en mí dormido
 me come y me bebe

(p. 24)

.....
 he nacido tanto
 y doblemente sufrido
 en la memoria de aquí y de allá (p. 31)

Por otra parte, y además de la isotopía de oposiciones que mencionábamos arriba y que recorre todo el libro, la presencia de figuras antitéticas o paradójales es otra forma de textualizar la pretensión del sujeto, "yo y la que fui", de reunirse:

...palabras en la boca de un mudo

 ...la garganta viva de un pájaro petrificado

 ...hogueras frías...

 No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

 ...no saber nombrar
 lo que no existe

(p. 15, 19, 27, 18, 16)

Esa duplicidad del yo puesto en cuestión organiza además la composición del cuerpo del poema, que en general tiende a segmentarse en dos miembros, separados mediante procedimientos gráficos (poemas 3, 12, 16, 23, 26, 33, 34, 36, 38), mediante la elección del dístico como estructura completa del poema (poemas 2, 13, 19, 25, 28, 37), a través de procedimientos sintácticos (como la coordinación adversativa en el poema 31), o por el uso de la puntuación para producir significado, como en el poema 17:

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras días, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida). (p. 27)

Aquí es interesante observar que, si por una parte el paréntesis hace inevitable la visualización casi inmediata de dos segmentos, por otra la deixis complejiza mucho más la estructura del poema, oscilando de manera recurrente entre la primera y la tercera personas, que a su vez parecen rodear un centro del texto en el que se reserva la identidad, la superposición lírica entre sujeto y objeto, entre enunciado y enunciación, entre yo y me: "me danzo y me lloro". En efecto, la oscilación de la deixis va rodeando ese tramo del texto de manera vacilante: cuando pasa de la primera a la tercera persona y parecen separarse las instancias de la enunciación y el enunciado, es cuando el sujeto del enunciado, referido por una voz distinta, no es otro que el poeta, o la poesía, o el efecto verbal del poema horizontalizando el cuerpo del sujeto sobre la ocurrencia motivada del significante: "La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas", y los dos puntos entre esa frase y la que le sigue se leen casi necesariamente como coordinación de términos equivalentes. Después de ese juego, la fuerte distancia que establece la última oración, encerrada entre paréntesis, queda contradicha o ambiguada.

Esa espectacularización de la voz del texto que en el poema "17" alcanza un lugar de concentración, trabaja el mismo sistema de efectos que se despliega en las primeras piezas del libro y que define la poética de Arbol de Diana.

En el poema "1" la primera persona predica sobre sí misma:

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

(p. 11)

El pretérito perfecto y la referencia al canto del tercer verso incitan a leer en este poema de apertura un manifiesto inicial, un anuncio, casi un arte poética articulada, una vez más, sobre esa matriz del desdoblamiento que se construye indefectiblemente mediante oposiciones tópicas que remiten al imaginario de textos anteriores: salto, cuerpo/(alma), albaluz/(sombras).

El poema "2" es un dístico (sus dos miembros son isométricos si se acata el hiato que indica la coma del segundo) enunciado en tercera persona, y en el cual el sujeto de la enunciación es plural y es el objeto y no el sujeto de la predicación:

Estas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla... (p. 12)

Una de las operaciones de lectura a que incita el poema a fin de superar el carácter enigmático de su referencia está dada por el tono de anuncio o presentación que le confieren el demostrativo inicial y los puntos suspensivos finales: las versiones o los versos (en el texto, dos que parecen no ser todas) están en el resto de los poemas del libro, cuya serie se incia aquí, después de los dos puntos del primer verso y de las dos versiones, que suspenden su continuidad en un segundo verso que, en rigor, no se cierra.

Si lo que nos propone Arbol de Diana se vierte, torna, vuelve en versos o variaciones³⁰ que refieren lo mismo de distinto modo, la pluralidad de enunciaciones, de distancias, de voces, es, tanto como un riesgo de desintegración, una

³⁰. "Versión" (como "verso", del latín **versum**, supino de **vertere**: tornar, volver) es traducción, y también el modo que tiene cada cual de referir **un mismo hecho**.

constelación que desemboca de manera intermitente pero prevista sobre un Yo que puede esconderse en ella, en tú, en se o apenas en el vacío diferido por una desinencia porque siempre puede retornar, porque lo hace allí mismo, en esas versiones sucesivas en las que la identidad queda ambiguamente suspendida.

En el poema "3" Pizarnik introduce otra variante que podría leerse como un paso más radical, en tanto parece asociarse a la pretensión mallarmeana de la borradura absoluta de la enunciación en procura de la pura palabra sin sujeto: el texto se abre con tres versos casi estrictamente nominales, completamente impersonales³¹. No obstante, la segunda parte del poema repone las marcas de una enunciación dialógica muy definida, que se proyecta anafóricamente como el contexto elidido de los versos precedentes:

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío

³¹. Respecto de este tipo de enunciación, es interesante observar que, si bien reaparece en algunas ocasiones en la obra de Pizarnik, nunca logra imponerse más allá de algunos versos o de un poema tal vez porque para Pizarnik la verdad es en sí misma problemática, como veremos más adelante. Se trata de cierto desplazamiento hacia la desaparición u ocultamiento del sujeto en un tipo de enunciación teórica, mediante el recurso a la sentencia aforística, cuya emergencia más notable está en "LAS GRANDES PALABRAS", en LTN. Aquí sí el modelo intertextual puede asimilarse al haikú, y más específicamente, en la poesía argentina, a la poética de escritores como Roberto Juárez -en cuya revista, Poesía=Poesía, colaboraba Pizarnik- y sobre todo a Antonio Porchia. En efecto, el autor de Voces está expresamente nombrado en la dedicatoria del texto. El poema se incluye en la parte "III" del LTN, y por su título y por el modo en que exaspera la retórica de su modelo parece una estilización exagerada, e incluso una estilización lindante con la parodia: "aún no es ahora / ahora es nunca // aún no es ahora / ahora y siempre / es nunca". Aunque si se repara en los aforismos de Porchia, prescindiendo de la cronología, es difícil decidir cuál es la imitación burlesca y cuál el original burlado: "Nada, se dice de esto, de aquello, hasta se dice de todo. Sólo no se dice de nada"; o, más aún: "El frío es un buen consejero, pero es frío" (Voces, Buenos Aires, Hachette, 1974, 10° ed., pp. 24 y 48).

cuidate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra (p. 13)

Si el riesgo de fuga de los tres primeros versos es fuerte, el anclaje que les procura el cuarto no lo es menos. Y sin embargo, estas oscilaciones y vaivenes no cesarán en el resto del libro. Por el contrario, se despliegan en múltiples posibilidades o variaciones que resultan también un sobreseñalamiento del lugar del sujeto como vacío, abandono, negación y ausencia (agujero, temblor, sed, silencio) que los pronombres, como trampas, no hacen más que enmascarar o apenas posponer: "El poema que no digo" (p. 24), "has terminado sola/ lo que nadie comenzó" (p. 16), "...me abandona ebria de nada y de luz lila/ ebria de inmovilidad y de certeza" (p. 37).

En relación con esto, hay en Pizarnik un lazo entre la exhibición compleja del sujeto y el problema de la verdad, de inevitables resonancias vallejianas³²: el lugar de la voz es una ausencia ocupada provisoriamente por pronombres intercambiables de los cuales se predica, una y otra vez, que no saben:

ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe
.....
(...) No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá
.....
(...) este corazón sólo misterioso.
.....
dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
 dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

(pp. 16, 18, 19, 30)

³². Nos referimos especialmente al "Yo no sé" reiterado del primer poema de Los heraldos negros de César Vallejo (Poesía completa, México, Premiá ed., 1983, p. 25). La cuestión de la verdad reaparece sobre todo en el final de IM, como veremos.

4. Considerando el lugar que ocupa en el conjunto de la obra de Pizarnik, Los trabajos y las noches parece una suerte de **tour de force** sobre la poética de Arbol de Diana o del primer ciclo en general: la pretensión de unicidad que se declaraba fracasada en el último poema de AD ("Este canto arrepentido.../ me desmiente,..." -p. 48-) indaga ahora sus últimas posibilidades mediante el trabajo con una forma o especie del género lírico que -si bien aparecía antes- tiene aquí un rol central. Se trata de la poesía erótico-amorosa, que traducirá la escisión del sujeto en la fórmula yo-tú. Este recurso, que se corresponde con el uso de la segunda persona gramatical, se impone sobre todo en la primera parte del libro y pierde presencia a medida que se avanza hacia el final³³. Junto a la recurrencia del "Tú", los textos trabajan sobre la instancia del cuerpo, ligado al habla como presencia y a la escritura como ausencia; o mejor, el poema en tanto escritura aparece para el sujeto con un valor paradójal y conflictivo: es la única posible **morada del amor del cuerpo** y, a la vez, la **prisión que amarra y ensombrece** esa posibilidad. En este sentido, una fórmula resumidora del **argumento** que termina imponiéndose al sujeto como la verdad del poema podría rezar: **amar es morar amarrada a la sombra de la escritura.**

En este sentido, es interesante observar que de las 38

³³. De los 18 poemas que se incluyen en la parte "I", 10 son de motivo erótico-amoroso, y 11 se dirigen a una segunda persona singular. En los tres poemas de la parte "II" no se registra ninguna de las dos características. En la sección "III" del libro, hay sólo 3 erótico-amorosos y 4 en segunda persona, entre los 26 que la integran.

piezas de Arbol de Diana, sólo tres se enunciaban en segunda persona, y apenas de una puede decirse que su tópico dominante sea claramente el erótico-amoroso. Si se piensa la recurrencia al "tú" como una mediación que en LTN el sujeto despliega a modo de estratagema, el yo que enuncia en AD aparece comparativamente menos oblicuo, si se quiere más vulnerable e indefenso. En este sentido, resulta más próximo a la figura paradigmática del yo-lírico; pensamos aquí en las concepciones menos plásticas y más estrictas del género, como la que usa Mijail Bajtín para definir, por contraste, el plurilingüismo del "discurso novelesco":

En los géneros poéticos (en sentido estricto) la dialogización natural del discurso no es utilizada literariamente, el discurso se basta a sí mismo y no presupone, más allá de sus límites, los enunciados del otro. El estilo poético está convencionalmente alienado de toda acción recíproca con el discurso del otro (...). [El poeta] Utiliza cada forma, cada palabra, cada expresión, en su sentido directo (...) es decir como la expresión pura y espontánea de su proyecto. (...) No deben escucharse detrás de las palabras de una obra poética (...) las visiones del mundo (fuera de aquella -sola y única- del poeta) ni las figuras típicas o personales de los hablantes.³⁴

En este sentido, AD es la exhibición poética frontal de esa concepción del género:

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos (p. 33)

Esa frontalidad es tal que provoca la paradoja de una lengua poética incapaz de pronunciarse, es decir, expone la alienación ya no del sujeto respecto del otro o lo otro, sino respecto de sí mismo y de su lenguaje: "explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome" (p. 23).

³⁴. Bakhtine, M. Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987, pp. 107, 108, 117 y 118 (traducción nuestra).

En este sentido, el resultado de esa fidelidad de AD para con un modelo canónico del género, es el develamiento de su carácter ideológico: la poesía como **creación** -acto designador originario- es una quimera que, mientras se desvanece, niega la identidad del sujeto que la persigue: "ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe"; "Extraño no ejercer más / oficio de recién llegada" (p. 25).

Respecto del tipo de poemas que proponemos como característicos de LTN, los cuatro primeros son casos claros. De entre ellos, "EN TU ANIVERSARIO" puede citarse como ejemplo:

Recibe este rostro mío, mudo, mendigo.
 Recibe este amor que te pido.
 Recibe lo que hay en mí que eres tú. (p.11)

Es interesante notar cómo los juegos de palabras que abren sentidos paradójales ("Recibe este amor que te pido", "lo que hay en mí que eres tú") insisten sobre la obsesiva pretensión de unificar lo que se textualiza como separado, yo-tu.

Incluido en la primera parte del libro pero menos típico respecto de nuestras distinciones resulta el poema "DURACION", en tanto puede dar cuenta del nuevo **fracaso** en que desemboca la renovada tentativa de LTN:

1 De aquí partió en la negra noche
 2 y su cuerpo hubo de morar en este cuarto
 3 en donde sollozos, pasos peligrosos
 4 de quien no viene pero hay su presencia
 5 amarrada a este lecho en donde sollozos
 6 porque un rostro llama,
 7 engarzado en lo oscuro,
 8 piedra preciosa. (p. 18)

El primer efecto de lectura es la impresión de una sintaxis incompleta. Tanto el primero como el segundo versos son dos oraciones principales, coordinadas. El tercer verso, que no está separado del anterior por coordinación ni puntuación alguna, parece abrir una subordinada locativa mediante ese "en

donde" cuyo antecedente parece ser "este cuarto", y por tanto, abriría también la expectativa por el verbo subordinado, que sin embargo no aparecerá. Allí se inicia, además, un juego de repetición por encadenamiento de componentes sintácticos, reforzado por el plural de "sollozos" y la aliteración con rima interna que lo siguen: "sollozos, pasos peligrosos". Los componentes sintácticos, entonces de esa cadena, serían:

- una amenaza de enumeración, en el verso 3;
- otra subordinada de la falsa subordinada del verso 3, en el verso 4 ("de quien no viene");
- una adversativa coordinada con la subordinada anterior, también en el verso 4 ("pero hay su presencia...");
- una subordinada de participio ("amarrada..."), en el verso 5;
- otra amenaza de nueva subordinada locativa, que parece reiniciar el verso 3, al final del verso 5 ("este lecho en donde sollozos"). Esta repetición abre, a su vez, dos expectativas:

- 1) de circularidad: un poema que se reiterara circular e indefinidamente, volviendo siempre a "en donde sollozos...";
- 2) de regreso/regresión al orden del discurso, que parecía perdido por la postergación del verbo de la subordinada que se abriría en el verso 3. Lo que sigue, sin embargo, es otra subordinada causal de predicabilidad o atribución ambigua, en los versos 6, 7 y 8: ¿el porqué de qué se explica en estas tres últimas líneas? Por otra parte, si el poema es oído más que leído, la subordinada causal del cierre bien podría provocar la relectura correctiva de "sollozos" por "sollozo", del sustantivo por un verbo en primera persona.

Si el lector pretende estabilizar el sentido para naturalizar el poema, el procedimiento más factible será tomar "en donde sollozos" como oración bimembre y agregarle el verbo elidido **hay** para completar el sentido: hay sollozos porque un rostro llama.

Sin embargo, el dominio paulatino que lo nominal va ganando en el poema puede incitar a leer "llama" como sustantivo (por otra parte, muy propio del diccionario de Pizarnik). Esa lectura estaría además reforzada por la cadencia enumerativa y nominal que vuelve a asumir el poema en los tres últimos versos, y la metáfora final, "piedra preciosa", que bien puede brillar en lo oscuro como un "rostro-llama".

Así, la sintaxis confiere al poema un ritmo enumerativo, aditivo, descriptivo y circular, como si recitara una letanía que girara sobre sí misma. Ese ritmo conferido especialmente por la sintaxis se corresponde con los tiempos verbales, sobre todo a partir del verso 3, cuando se impone el presente ("viene", "hay", "llama"), y es concomitante también con el título, "DURACION".

No obstante, ese presente estático y circular de la duración está subordinado a un factor que es previo, subordinante y de temporalidad diferente, dado en los dos primeros versos, y muy claramente en el comienzo del poema, factor que establece una fractura inicial como el marco o las condiciones de posibilidad del discurso: "De aquí partió", comienzo que señala una separación entre el sujeto de la enunciación y lo enunciado. El deíctico locativo "aquí" marca la ubicación del sujeto de la enunciación como espacialmente muy próxima o inmediata, mientras que el pretérito indefinido ("partió") establece una

distancia temporal muy precisa, categórica o concluyente para la tercera persona, que se puede leer ahora en clave autorreferencial: el poema como lo que se parte o se quiebra. Pues de hecho el texto aparece dividido entre dos zonas o jugando dos instancias que lo segmentan: un movimiento, que es de fuga, que se inicia en el pasado enunciado y que se predica de una tercera persona; y una duración estática que se define por lo espacial y donde se ubicaría, como en suspenso, el sujeto de la enunciación. Ese espacio es aquello sobre lo cual gira, va y viene el poema. Y en ese sentido, el movimiento circular del texto es concéntrico, en una espiral que se cierra sobre un espacio cada vez más reducido: "aquí" en el verso 1, "en este cuarto" en el verso 2, y "a este lecho" en el 5, como si reforzara la connotación de un aquí adentro que el contraste con el pasado en que se ubica el cuerpo amado vuelve opresivo. Lo cierto es que el espacio del sujeto se va precisando y concentrando; el yo aparece cada vez más delimitado y, si se quiere, apresado en un espacio que se ha vuelto claustrofóbico justamente porque guarda los vestigios de aquel cuerpo que lo habitó. Esta connotación parece reforzada sobre el final: "engarzado en lo oscuro/ piedra preciosa".

Desde aquí, y amplificando la lectura a otros poemas de LTN, "DURACION" construye un imaginario de lo carcelario: trabaja sobre la imagen de la prisión, en un doble juego respecto de ese espacio tan acotado que parece funcionar como refugio o cofre de la "piedra preciosa", como **morada del amor del cuerpo**; y, a la vez, como el lugar del llanto, de una voz reducida a sollozos, mera repetición de un movimiento convulsivo y entrecortado de la respiración. Una voz **amarrada** en la

escritura a la ausencia del amor, y amenazada a su vez por cierta presencia fantasmagórica, "pasos peligrosos" en la oscuridad de la "negra noche" o "en lo oscuro": lo que se desea o (se) "llama" es lo que se teme. Esa sugerencia del poema parece concurrente con lo que declara el que da título al volumen: "para no sustentarme nunca de nuevo en el amor/ he sido toda ofrenda/ un puro error", como si los trabajos emprendidos para alcanzar el objeto de deseo constituyeran un malentendido, un error o un riesgo nocturno. El malentendido, en este sentido, puede funcionar como metáfora interpretativa de todo el primer ciclo de la poesía de Pizarnik.

Por otra parte, ese imaginario de lo carcelario como condición del deseo amoroso engarzado en la escritura se repite como una isotopía en muchas de las piezas de LTM, que son, en este sentido, **poemas a la sombra**: "emboscado en mi escritura", "rehén de tu dulce voz", "Pájaro asido a su fuga" (p. 19), "EN UN LUGAR PARA HUIRSE" (p. 38), "un dibujo, una grieta en un muro", "este no poder salirse las cosas", "CUARTO SOLO" (p. 47), "tal vez juglar/ o princesa en la torre más alta" (p. 53), "MORADAS" (p. 59), jaulas, sombras, llaves, claves, vigías, oscuridades pueblan el diccionario de Los trabajos y las noches.

Volviendo a "DURACION", la medida de los versos también parece ir y venir para terminar concentrándose al final, con el verso más corto³⁵, sobre la imagen "piedra preciosa".

Las reiteraciones sonoras también podrían integrarse a las observaciones anteriores: hay un juego evidente con la /p/,

³⁵. Los cinco primeros versos miden 9, 13, 12, 11 y 12 sílabas respectivamente; los tres últimos, 6, 7 y 5.

con el grupo /pr/ y con el grupo /gr/, que alternan con sonidos sibilantes. Esa alternancia entre sonidos duros y blandos puede estar prefigurada en el título, "Dura/ción" que, en correspondencia con el último verso, "piedra preciosa", podría leerse como sustantivo de durar pero también de endurecer.

En el contexto de la sección "I" de LTN, "DURACION" ocupa un lugar intermedio que coincide con su ubicación física: es el décimo de dieciocho poemas que van de la presencia a la ausencia del "tú" en tanto instancia dadora o prometedora del Sentido, pasando por el relato de su fuga.

En "POEMA", el primero de los textos de LTN, el sujeto de la enunciación postula al "Tú" como el agente que determina a un tiempo su decir y su hacer, su relación con la palabra y su "vida", adjudicándole una presencia fuertemente operante, ordenadora, mediante el presente del indicativo:

Tú eliges el lugar de la herida
 en donde hablamos nuestro silencio.
 Tú haces de mi vida
 esta ceremonia demasiado pura. (p. 9)

Es evidente que, si por un lado el enunciador se funde con el "Tú" en un habla presente que los aúna en la primera persona del plural, el texto anticipa también los riesgos de ese recurso: ese otro opera sobre la "herida" donde lo que se habla es "nuestro silencio", paradoja que proyecta su estructura de oxímoron sobre la atribución "demasiado pura" que se predica de "ceremonia". Ese paralelo semántico se ve reforzado además por la estructura sintáctica repetitiva y anafórica (dos oraciones iniciadas por el sujeto "Tú" y con predicado en presente del indicativo). Pero la anticipación del fracaso parece estar dada sobre todo en el adverbio "demasiado" que se predica de "pura", donde resulta difícil no leer una connota-

ción peyorativa que podría naturalizarse como **sospecha** o temor.

El poema que sigue, y ya desde su título, "REVELACIONES", comienza suspendiendo aquél recelo y repone la confianza en el recurso a la segunda persona, esta vez como ruego, identificándolo con esa concepción de la poesía emparentada con la imaginación religiosa que señalábamos como la pretensión quimérica de Arbol de Diana: la presencia del cuerpo del otro es reclamada en tanto garantía de acceso a la verdad:

En la noche a tu lado
 las palabras son claves, son llaves.
 El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
 un amado espacio de revelaciones. (p. 10)

El tercer verso -si bien no excluye la connotación de autoabandono del cuerpo en el amor- parece insertarse como fractura en medio de ese "espacio" que, además, se define en los extremos del texto mediante una contradicción entre las connotaciones de oscuridad y luminosidad que se introducen con "En la noche" y "revelaciones" respectivamente.

No obstante, en ese juego oscilante, estos primeros poemas de LTN privilegian la insistencia en el recurso al "Tú" como presencia eficaz. En este sentido, la contradicción señalada en "REVELACIONES" parece despejarse cuatro páginas más adelante, en "QUIEN ALUMBRA". Trabajado sobre el mismo tópico del develamiento, el "Tú" aparece en este poema como el portador de la luz, aunque lo haga junto con la aparición expresa del "temor" del yo:

Cuando me miras
 mis ojos son llaves,
 el muro tiene secretos,
 mi temor palabras, poemas.
 Sólo tú haces de mi memoria

una viajera fascinada,
un fuego incesante. (p. 14)

La presencia dominante del otro puede leerse también en algunos títulos ("REVELACIONES", "EN TU ANIVERSARIO", "AMANTES", "PRESENCIA", "ENCUENTRO", "TU VOZ", "NOMBRARTE"), y sobre todo en la insistencia sobre construcciones sintácticas donde el sujeto de la enunciación es el objeto de ese otro: "Tú haces de mi vida", "ocúltame" (p. 12), "me miras", "Tú haces el silencio de las lilas que aletean/ en mi tragedia...", "Tú hiciste de mi vida" (p. 15), "tú me desatas los ojos" (p. 16), "llévame" (p. 20).

En "PRESENCIA", el octavo título de LTN, la amenaza va ganando espacio en la súplica con que el sujeto de la enunciación cierra el poema: "y por favor/ que me hables/ siempre" (p. 16). De inmediato, el texto que sigue contradice su propio título, "ENCUENTRO", con estos versos:

Alguien entra en el silencio y me abandona.
Ahora la soledad no está sola.
Tú hablas como la noche.
Te anuncias como la sed. (p. 17)

Así, el libro ha preparado en estos nueve primeros poemas - en los que predominaban casi absolutamente los verbos en presente³⁸- la ruptura entre enunciación y enunciado con que se textualiza la fuga del "Tú" y el abandono del sujeto en el primer verso de "DURACION": "De aquí partió...". Producida esa fractura temporal, los poemas que siguen tienden más a profundizarla que a recuperar el estado anterior: aquél "Tú" es

³⁸. De los 32 verbos conjugados en estos nueve poemas iniciales, sólo uno lo está en pretérito ("Tú hiciste" en "RECONOCIMIENTO"); el resto es siempre presente -de indicativo o subjuntivo-, o imperativo en singular.

ahora un "Pájaro asido a su fuga", y su voz o él mismo es un "Aire tatuado por un ausente" (p. 19). Ahora "alienta un rumor de fuga / en el corazón de toda cosa." (p. 22).

El anteúltimo de los poemas que integran la sección "I" de LTN es el que da título al libro, y parece una suerte de evaluación acerca de la recurrencia al otro ensayada inmediatamente antes:

- 1 para reconocer en la sed mi emblema
- 2 para significar el único sueño
- 3 para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

- 4 he sido toda ofrenda
- 5 un puro errar
- 6 de loba en el bosque
- 7 en la noche de los cuerpos

- 8 para decir la palabra inocente (p. 25)

Si las repeticiones de estructuras sintácticas de los tres primeros versos autorizan a leerlos no sólo como enumeración de fines diversos, sino también como variaciones equivalentes del mismo propósito, habría que decir que la negación de la salida erótico-amorosa (verso 3) es un retorno a la poética unitaria de Arbol de Diana (versos 1 y 2). Es inevitable volver al poema "3" de AD y releerlo como una advertencia anticipatoria, como un presagio de esa **errancia** en el **error** (v. 5) de LTN:

sólo la **sed**
 el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
 cuídate de la silenciosa en el desierto
 de la viajera con el vaso vacío
 y de la sombra de su sombra

El inicio del segundo segmento del poema, "he sido toda ofrenda" (v. 4) adquiere mediante el pretérito perfecto el mismo carácter conclusivo y abarcador que proponía el primer

poema de AD ("He dado el salto de mí al alba / he dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace" -p. 11-); es significativo que, mientras en AD esa suerte de post-facio o último poema podía anteponerse a los demás, en LTN sólo se introduce luego de la engañosa y fracasada apelación al amor como último recurso.

En el verso 5, "un puro errar", puede leerse casi una antítesis (entre las connotaciones de la pureza podría incluirse la perfección, y por tanto, la exclusión del error), sobre todo si se tiene en cuenta que las tres últimas líneas del poema desarrollan la contradicción entre un propósito, "decir la palabra inocente", y una acción inadecuada para conseguirlo, la experiencia erótica (fuertemente connotada de resonancias eróticas y sombrías por "loba en el bosque / en la noche de los cuerpos"). Pues si la antítesis es clara entre los versos 7 y 8, el "errar" del 5 es hacerlo por el camino equivocado.

La remisión a la poética de Arbol de Diana, en fin, se refuerza por el uso de infinitivos de verbos de decir y de inteligir ("reconocer", "significar", "decir"), que citan la conflictiva relación entre la palabra poética y el saber/la verdad de aquel libro: "las versiones", "ella desconoce", "miedo de no saber nombrar", "explicar con palabras...", "dice que no sabe", "moría explicando su muerte", "este canto me desmiente".

No obstante, esa unidad entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, que en la sección III será apenas "un hilo de miserable unión" ("FRONTERAS INUTILES", p. 39), se mantiene todavía en el último poema de la sección "I", preci-

samente, como instancia pretérita e imaginario de un estado perdido, del mismo modo en que funcionaba el tópico de la infancia en AD. Como la ausencia de la infancia, ahora su equivalente, la ausencia del amor, tiene "sentido" como generadora de escritura:

SENTIDO DE SU AUSENCIA
 si yo me atrevo
 a mirar y a decir
 es por su sombra
 unida tan suave
 a mi nombre
 allá lejos
 en la lluvia
 en mi memoria
 por su rostro
 que ardiendo en mi poema
 dispersa hermosamente
 un perfume
 a amado rostro desaparecido (p. 26)

No es casual que esta recuperación del "Tú" como experiencia pasada y ausente que adquiere el sentido de condición para la escritura, se anticipara en la única oración en pretérito de los nueve primeros textos de la sección I: "Tu hiciste de mi vida un cuento para niños" ("RECONOCIMIENTO", p. 15)). Por otra parte, los dos últimos versos de "SENTIDO DE SU AUSENCIA" son una cita de "TIEMPO", poema de Las aventuras perdidas, y por lo tanto un decidido retorno a la poética predominante del primer ciclo:

Yo no sé de la infancia
 más que un miedo luminoso
 y una mano que me arrastra
 a mi otra orilla.

**Mi infancia y su perfume
 a pájaro acariciado**

(p. 10, subrayado nuestro)

Señalemos finalmente que en "SENTIDO DE SU AUSENCIA" hay un reemplazo del pronombre personal de segunda persona del singular por posesivos en tercera persona ("su sombra", "su ros-

tro") y una reposición muy fuerte del sujeto de la enunciación en su forma pronominal en nominativo, "yo"³⁷.

La sección II de Los trabajos y las noches comprende tres poemas que, ya desde sus títulos, la definen como consecuencia de la escritura desarrollada en la sección I. "VERDE PARAISO", "INFANCIA" Y "ANTES" retoman el tópico del paraíso de la infancia perdido en el pasado, pero desprendido ya de su homologación con el núcleo anterior de la experiencia amorosa, y más bien próximo a la conclusión de Arbol de Diana, como una variación del desdoblamiento insuperable del sujeto:

VERDE PARAISO

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios (p. 29)

De este modo, los caminos de realización del deseo se agotan, y la sección III de Los trabajos y las noches se acerca de un modo más directo a una posición liminar: el umbral o la frontera donde el sujeto está a punto de perderse, su voz a punto de disolverse, la identidad en el límite del estallido. Es la sección del libro en que se incluye "LA VERDAD DE ESTA VIEJA PARED" (p. 48), poema que concluye con ese verso casi al borde del mero balbuceo corporal, "es muro es mero muro es mudo mira muere". Sobre esa misma obsesión trabaja, por ejemplo, "FRONTERAS INUTILES". El texto abandona la puntuación y las mayúsculas de los cuatro poemas que lo preceden en la sección III, introduce cierta dislocación

³⁷. La forma pronominal "yo" había aparecido sólo una vez en los poemas de la sección "I", en un texto posterior a "DURACION", "DONDE CIRCUNDA LO AVIDO", que anticipaba este momento de **ausencia**: "Cuando sí venga mis ojos brillarán / de la luz de quien yo lloro / mas ahora alienta un rumor de fuga / en el corazón de toda cosa".

espacial alterando el margen en algunos versos, y se abandona por momentos en un discurrir fragmentario que atenta contra la lógica del sentido:

un lugar
no digo un espacio
hablo de
 qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco

no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no
 sí
no

un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión (p. 39)

A ese lugar liminar del sujeto se suma en estos últimos poemas de LTN una particular presencia de las formas de la negación. En "RELOJ" (p. 37), una "Dama pequeñísima / moradora en el corazón de un pájaro / sale al alba a pronunciar una sílaba / NO". En "LAS GRANDES PALABRAS" (p. 41), "no" y "nunca" anulan el cumplimiento del presente. En "PIDO EL SILENCIO" (p. 43), "tú no puedes", y "Nada pasa". En "DEL OTRO LADO" (p. 57) "No conozco. / No reconozco". Así, la sección III de Los trabajos y las noches se cierra con la negación intransitiva de su último verso, como el extremo radical y anunciado de la poética de Pizarnik en el primer ciclo de su obra:

Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay. (p. 60).

12. "LAS DULCES METAMORFOSIS DE UNA NIÑA DE SEDA" ¹

1. En los poemas de Pizarnik posteriores a Los trabajos y las noches no se abandonan los tópicos recurrentes, la sintaxis y el tono del primer ciclo, al menos hasta La condesa sangrienta inclusive. Sin embargo, se inicia en ellos una transformación de la escritura que, como apuntábamos, alcanza un grado notable en Textos de Sombra y últimos poemas. En este sentido podría decirse que en Extracción de la piedra de locura y en El infierno musical comienza el ensayo de una serie de procedimientos nuevos y, a la vez, la declaración explícita de una poética que va tomando forma allí mientras se realiza de manera más acabada o completa en "Los poseídos entre lilas" y "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" (en TSUP). Al respecto es importante señalar que "Los poseídos entre lilas" aparece publicado por primera vez como última sección de IM, pero si hacemos caso de la datación que Pizarnik consignó en sus manuscritos inéditos hasta 1982, la primera versión es de "julio-agosto de 1969" (TSUP, p. 132)².

En EPL y sobre todo en IM los poemas proponen de manera

¹. En Arbol de Diana, poema "12", p. 22.

². Es necesario aclarar que en la edición de TSUP (Buenos Aires, Sudamericana, 1982) hay un evidente error de compaginación, que hace que los títulos de "Los poseídos..." y "La bucanera de Pernambuco..." estén intercambiados (lo que aparece como página 97 corresponde a la 133, y viceversa); el error se infiere inmediatamente del contenido de cada obra, donde se alude inequívocamente a sus títulos.

explícita y a la vez dispersa, fragmentaria, una poética del montaje, esto es, del texto como acumulación no totalizante de restos, como sutura de fragmentos discursivos heterogéneos. En este itinerario discontinuo, aunque no se pierda todavía la estabilidad gramatical del sujeto que enuncia, lo que se enuncia es la demanda desesperada de un lugar para el sujeto, la búsqueda de un objeto-otro que llene la referencia, porque la referencia se multiplica y desestabiliza en la sutura, en el paso de un resto a otro, en el corte que abandona una identidad provisoria del yo para trasponerse a otra: un sitio diferencial en que yo comienza a no ser más que el vacío de sí mismo, en el que ese sujeto se desamarra y comienza ya a escribirse como discurso descontrolado. Esto puede verse, por ejemplo, en "Sortilegios" de EPL; se trata de un poema en prosa que extiende hasta diecisiete líneas una sola oración, en la cual el predicado verbal queda pospuesto hacia un final sintácticamente irregular, impidiendo así una lectura ordenada a causa de la proliferación de subordinadas dependientes del sujeto gramatical:

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión. (EPL, pp. 23-24)

Un procedimiento concomitante se lee también en "Inminencia" (EPL). Allí la conjunción "Y" repetida en mayúsculas y

sin puntuación fuerte que la preceda acentúa el efecto de acumulación, mientras la anáfora final sugiere una estructura repetitiva y circular:

Y el muelle gris y las casas rojas Y no es aún la soledad Y los ojos ven un cuadro negro con un círculo de música lila en su centro Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines Y la soledad es no poder decirla Y el muelle gris y las casas rojas. (EPL, p. 34)

También encontramos ese efecto de deriva hacia el abandono de las regulaciones del discurso en uno de los fragmentos del poema "Extracción de la piedra de locura":

Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos un polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós. (EPL, p. 54)

Además, en EPL y en IM el sujeto del enunciado es muchas veces la misma "escritura y el "lenguaje", con un grado de ocurrencia tal que lleva a leer en estos libros la reformulación de una poética declarada; en esta reflexión de la escritura sobre sus propias condiciones, el sujeto de la enunciación se autodefine, por su parte, como desgarrado, múltiple, plural:

El infierno musical

Golpean con soles
Nada se acopla con nada aquí
Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos
filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a
hurgar entre mis piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Nafragando en sí misma

(IM, p. 21)

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tu te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tu te desnudas. Te desposees. Te desunes.(...)

(EPL, p. 58)

.....

La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. (...) La soledad sería esta melodía rota de mis frases. (IM, p. 26)

.....

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado. (IM, p. 15)

.....

(...) No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí. (EPL, p. 65)

.....

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. (IM. p. 13 y 17)

.....

(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...)

(IM, p. 17)

.....

(...) En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui. (IM, p. 23)

Este tipo de formulaciones se multiplican a lo largo de todo IM; "palabra", "lenguaje", "voces", "hablar", "decir", "transcribir", "poema", "canto", asociadas frecuentemente a la fragmentación, la mutilación o la dispersión del cuerpo, "El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas" (p. 25).

Resulta evidente, al menos de manera global, que estos textos contradicen las pretensiones unificantes de la poética que predominaba en los libros del primer ciclo; o que se formulan una vez que se ha experimentado el malentendido y que se han explorado hasta el fracaso los rasgos dominantes de la poética anterior. Sin embargo, no está de más insistir en que, al menos todavía, esta segunda poética es más una declaración manifiesta que una autorreferencia, es decir, no incide de manera decisiva y completa en los procedimientos que el texto

construye para ordenar su lógica. Nótese, por ejemplo, que en el primer poema citado arriba ("El infierno musical"), la dispersión y fragmentariedad declarada queda limitada, pues la deixis la ata, en el nivel de la enunciación, al lugar unificante de la primera persona del singular: "a **mi** memoria", "entre **mis** poemas".

No obstante lo observado, esa poética declarada se corresponde con algunos recursos constructivos recurrentes en EPL y IM. Como adelantábamos, el más notorio es justamente la yuxtaposición de restos mediante la enumeración acumulativa que, en cuanto tal, se aparta de la lógica del sentido al multiplicar indefinidamente la denotación:

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblugada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidiente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestidos en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del Mar Muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos oye, por eso emitimos ruegos, pero mira! el gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma. (IM, pp. 69 a 71).

Aquí la dispersión aparece como consecuencia de una enumeración en principio ligada a un sentido central (los restos e indicios materiales en el lugar "donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor"), y también resulta contenida o detenida sobre el final, cuando el texto reordena algunos de los fragmentos de la enumeración anterior en una sintaxis más

regular y menos plurisémica (lo que aparece claramente con la coordinación adversativa, "...pero...").

En correspondencia con estos nuevos elementos, este tercer ciclo de la poesía de Pizarnik introduce además una alternativa a la equivalencia poema=yo que sostenían los primeros poemarios. Ahora se anuncia desde el nivel referencial inmediato del discurso que el sitio del sujeto lírico ha sido ocupado por el cuerpo. El cuerpo es la materia del poema, y el poema es la memoria escrita del cuerpo, aunque esto se inscribía más como lo dicho que como el decir, como el texto mismo:

(...) Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo. (EPL, p. 54)

.....
 (...) haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo (IM, p. 24)

El cuerpo se acuerda de un amor
 como encender la lámpara. (IM, p. 35)

Además, en las citas que transcribíamos más arriba, el campo semántico de lo corporal se inscribía como acumulación de fragmentos, concurriendo así con los nuevos elementos que venimos analizando en este segundo ciclo.

Esta corporización del sujeto se intensifica a partir de EPL, mediante la abundancia de imágenes que remiten, una vez más, a El bosque de la noche de Djuna Barnes, combinando la animalización del cuerpo-sexo del sujeto, el espacio sombrío del bosque de la noche, el tiempo del sueño y la alianza de voces femeninas que mencionábamos en el capítulo anterior:

Otoño en el azul de un muro: sé amparo de las pequeñas muertas.

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autómeta. Comparto su miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías.

(p. 16)

.....
 Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desola-

das, que cantan a través de mi voz. (...) La yacente anida en mí con su **másara de loba**

(p.21)

.....
La noche tiene la forma de un grito de lobo

(p. 44)

.....
Volver a la **memoria del cuerpo**, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz. (p. 45)

.....
No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque. (p. 49)

.....
En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse **del animal que eres**. Corazón de la noche, habla. (p. 51)

.....
(...) la **mujer-loba** deposita a su vástago en el umbral y huye. (...) Lloro la **niña-loba**. Ningún dormido la oye.

(p. 52)

.....
Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. (p. 54)

.....
Retrocedía mi roja violencia elemental. **El sexo a flor de corazón**, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños. (p. 57)

.....
Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos -como una cesta llena de cadáveres de niñas. (p. 60)

.....
Escucho mis voces, (...) Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones. (...) Las damas de antaño cantaban entre muros leprosos, escuchaban las trompetas de la muerte, miraban desfilar -ellas, las imaginadas- un cortejo imaginario de muñecas con corazones de espejo y en cada corazón mis ojos de pájara de papel dorado embestida por el viento. (...) (p. 65) -subrayados nuestros-.

Las citas muestran cómo en EPL la escritura es ocupada, aquí de manera definitiva, por aquella voz que se definía con el mismo repertorio de imágenes y lo anticipaba, al final de la sección I de LTN, luego de haber explorado la engañosa vía del "amor": "para no sustentarme nunca de nuevo en el amor // he sido toda ofrenda / un puro errar / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos" (LTN, p. 25); cabe recordar que la cita pertenece al poema "Los trabajos y las noches", precedido por "Despedida" y seguido por "Sentido de su ausencia", final

de la primera sección del libro. Esta observación, entonces, refuerza el lugar de vértice, de zona decisiva para las transformaciones de la poética de Pizarnik que asignábamos a LTN.

Si, como decíamos, en estos últimos libros, Pizarnik comienza a acumular restos de **manera indiscriminada**, ese principio constructivo afecta también la selección del repertorio léxico, que se amplifica y se contamina, sobre todo si se lo compara con el primer ciclo. Es especialmente en IM donde el registro se abre a lo **prosaico** y lo **antipoético**:

(...), un diario en una zanja, un niño silbando...
- Proseguí.

(p. 68)

.....
(...) en forma de lapiceras, de cucharitas, de cortapapeles, de
tenedores, de ceniceros.

(p. 69)

En este punto también es relevante la reaparición del diminutivo en EPL; sin ser un dato decisivo, conviene sin embargo tener en cuenta que en el primer libro de Pizarnik se leen seis diminutivos (LTMA, pp. 14, 15, 16, 28, 31 y 32); en los libros posteriores la forma desaparece por completo (a pesar de la abundancia de figuras y metáforas infantiles), junto con las marcas coloquiales y **prosaicas** que veíamos en La tierra más ajena, ausencia que no deja de sugerir cierta restricción o censura lingüística a raíz del tono grave o sombrío que se impone desde LUI hasta LTM. En EPL, en cambio, el diminutivo reaparece en seis oportunidades³, y se deja leer como un anticipo de esa otra forma de infantilización del lenguaje que Pizarnik escribirá en TSUP.

Otro elemento que, sin ser nuevo, alcanza la importancia de

³. "mi casita" (p. 54); "La imaginada pajarita", "Muñequita de papel", "figurita errante" (p. 66), "la muñequita de papel (...) en su casita dibujada" (p. 67).

rasgo distintivo de estos últimos poemas y que contrasta visiblemente con los libros anteriores, es la prosificación del discurso y su extensión. De los veintiocho poemas que integran EPL, veinte están dispuestos en prosa, y los tres últimos ocupan diecinueve de las cincuenta y tres páginas del volumen (el poema que le da título, el más extenso, es de diez páginas). En cuanto a IM, sólo dos de las veinticuatro piezas que se incluyen en el libro están dispuestas en verso.

Finalmente, y en contraposición a la búsqueda de esa voz unificante que el poema postulaba en el primer ciclo, EPL y IM introducen otros dos nuevos recursos. Por una parte, formas dramáticas o dialogadas que hacen explícita la presencia de dos o más voces que sostienen la enunciación, lo cual en algunos poemas se marca hasta en el nivel grafemático mediante la raya de diálogo (v.g. "Los poseídos entre lilas" en IM, p. 65 y sigs.); por otra parte, el uso de la interrogación. Ya en EPL las preguntas constituyen un procedimiento reiterado ("Cuento de invierno", "Fragmentos para dominar el silencio", "Extracción de la piedra de locura"). En IM la interrogación abre y cierra el corpus. El primer poema, "Cold in hand blues" está compuesto por tres pares de preguntas y respuestas que arman un diálogo cuyo propósito es anunciar la poética del libro:

y qué es lo que vas a decir
 voy a decir solamente algo
 y qué es lo que vas a hacer
 voy a ocultarme en el lenguaje
 y por qué
 tengo miedo (p. 11)

En los poemas que siguen, la pregunta es un procedimiento recurrente, muchas veces seguida de su respuesta como en el primer texto, aunque introduciendo siempre los signos de

interrogación (pp. 15, 16, 18, 23, 24, 25, 63, 67).

El último texto del libro (el poema IV de la sección IV, "Los poseídos...") también comienza con una interrogación (donde se sintetiza tal vez de un modo más global la poética de Pizarnik) y se cierra con una sucesión exasperada de preguntas que intentan cubrir todos los tipos de respuestas posibles, todo el espacio de la referencia:

[*inicio del poema*] Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra? (p. 75)

.....
[*cierre del poema*] ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién? (p. 76)

Que El infierno musical, último libro de poemas que Pizarnik publicara en vida, se cierre con esa acumulación de interrogaciones debe llamarnos la atención por cuanto abre, de manera mucho más radical que en procedimientos anteriores, una transformación decisiva para su poética⁴.

La interrogación, se sabe, es una de las formas típicas del sujeto de enunciación pragmática⁵. En este sentido, podría agrupársela junto con el uso del modo imperativo, frecuente en el primer ciclo. Sin embargo, y antes de proseguir con el análisis, resulta conveniente separar en este caso la interrogación final en IM de la apelación imperativa a un "Tú" de los textos anteriores. Mientras aquí las preguntas insistentes vacían el lugar de la referencia y desestabilizan por consi-

4. En AD la interrogación aparecía sólo en uno de los 38 poemas del libro (p. 14); en LTN, dos veces (p. 38 y 39) entre las 47 piezas que incluye.

5. Hamburger, K., op. cit., pp. 50-51

guiente la posición del sujeto enunciante, el uso de verbos en imperativo que se ve en LTN y en otros libros previos lleva consigo una restricción genérica de la función conativa, y esto por varias razones: primero, porque la segunda persona del singular acota la apelación a un otro generalmente implicado en el acto mismo de la enunciación mediante la escritura del pronombre "tú"; segundo, porque tal inscripción es un procedimiento hipercodificado en el género lírico, tanto que podría leérselo como rasgo distintivo de la poesía (o como uno de sus rasgos históricos), de modo que, lejos de desestabilizar la identidad del yo lírico, la confirma; tercero, porque el imperativo en segunda persona del singular funciona casi siempre en Pizarnik como desdoblamiento del sujeto de la enunciación. De AD a LTN su poesía recorre el camino que va de la aseveración en indicativo ("He dado el salto..."; "Éstas son las versiones...") a la apelación en imperativo ("Recibe lo que hay en mí que eres tú"). Es cierto -como hemos señalado en los capítulos anteriores- que ese desdoblamiento pone al yo lírico en el borde de su disolución, o mejor, de sus transformaciones, pero todavía de este lado de la "pared que tiembla" sin derrumbarse. Recordemos, además, que ese uso clásico de la invocación a la segunda persona era uno de los principales factores que analizábamos en los primeros textos de Juan Gelman, como una de las convenciones que permitían emparentarlo a los cánones más prestigiosos del género lírico.

En IM, en cambio, más que un sujeto que se afana por reafirmarse una y otra vez como la pura y única referencia, la enunciación se muestra en el espacio intersticial donde se acoplan los fragmentos, en la oscilación entre "mi voz" y "mis

voces", en la fisura de "esta melodía rota de mis frases", hasta terminar reducida -en el poema final- a la declaración de una ausencia, al señalamiento de un hueco donde el que enuncia no se reconoce, no se sabe ya ni como referente ni como voz de la verdad, y se inscribe como demanda absolutizada.

En el poema en cuestión semejante reducción se da en dos tiempos o pasos. La pregunta del primer párrafo, "¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?", contiene en rigor dos interrogaciones, de dos clases diferentes. La primera -¿puedo decir que estoy en contra?- es reductible a un enunciado constatatativo, que puede ser verdadero o falso; las respuestas que implica son las dos aseveraciones, afirmativa o negativa, sí o no. La segunda pregunta -¿hasta qué punto estoy en contra?- anticipa la clase de interrogaciones que cierran el poema, encabezadas o del todo constituidas por un pronombre interrogativo. Si con la primera clase de interrogación Pizarrik pone en escena el problema de la verdad (lo que se refuerza con la nostalgia de "refugio en la realidad verdadera" que la antecede), con la segunda el texto plantea el problema de su referente. No es casual al respecto que este tipo de preguntas, irreductibles a la proposición con valor de verdad, resulte un tipo de expresión problemática para la lógica, y que algunos especialistas hayan propuesto una lógica *ad-hoc* para estudiarlas⁶. Atendiendo al problema de la referencia en la interrogación, la gramática modular ha intentado homologarla a la fórmula del enunciado en la lógica actual (lógica

⁶. Ferrater Mora, José, Diccionario de Filosofía, Barcelona, Alianza, 1984, tomo 3, p. 2669.

cuantificacional o cuantificacional superior), y ha propuesto que el pronombre interrogativo funciona como un cuasi-cuantificador, esto es, que "quién", "cuándo", etc., señalan la ausencia y la necesidad de una cuantificación (un valor para el argumento o sujeto) o una sustitución de la variable por una constante, con el objeto de que la fórmula que encabezan se convierta en verdadera o falsa. Así, el pronombre interrogativo podría pensarse como un operador cuya función es señalar la ausencia de referente⁷.

En este sentido, el cierre de IM refuerza un efecto decisivo en las transformaciones de la poética de Pizarnik: separa al sujeto enunciante del objeto enunciado, y lo hace además de tal modo que vacía el lugar del objeto. Si la tercera persona es "el que está ausente" de la enunciación⁸, la pregunta que la implica es el reconocimiento de esa ausencia. Se dirá, al contrario, que este recurso a la interrogación produce un refuerzo de la enunciación pura, de la enunciación sin enunciado. Pero es justamente por ese efecto que el poema ya no puede repetirse como un **yo-me-digo** o un **yo-me-sé** -o como sus respectivas negaciones-, sino más bien como un **¿qué hay allí donde yo ya no está?** Y no se trata de la desaparición del sujeto, sino de su repliegue al lugar de una enunciación que se ha separado del enunciado y declara un no-referente allí donde antes no era posible reconocer sino una pretensión de identidad o fusión entre uno y otro niveles (y esa apertura de

7. Mugica, Nora y Solana, Zulema, La gramática modular, Buenos Aires, Hachette, 1989, pp. 51-79 y 159-174.

8. Benveniste, E., "Estructura de las relaciones de persona en el verbo", en Problemas de lingüística general, México, Siglo XXI, 1971, tomo I, p. 163.

la distancia es clave para comprender los textos finales de TSUP).

Si se quiere, el procedimiento es una manera de reconocer la imposibilidad de esa fusión idealista de indiferenciación entre sujeto y objeto que con el Romanticismo quedó canonizada como lo poético, y que no puede alcanzarse porque la mediación material del significante resulta insoslayable.

Pero ese vaciamiento de referencia que se plantea con la interrogación, lejos de producir un poema a-referencial, y precisamente porque abandona al puro-sujeto como único y puro objeto, profiere la demanda por una referencia otra: la del espacio múltiple e imprevisible de lo otro que, mientras Pizarnik escribe estas preguntas, está ocupando caótica y masivamente sus textos **menores**, escondidos en TSUP. La imposibilidad del sujeto por constituirse en el acto solipsista de la autoenunciación sin enunciado provoca el recurso a la interrogación, que suprime la posibilidad de aquella "palabra inocente" (LTN, p. 25), porque además da entrada a la réplica. Y quien replica pasa a ser un potencial operador dialógico en la constitución misma del sujeto que preguntaba, que lo reclamaba. Ese movimiento centrífugo abre el poema a un espacio heterónimo: la pregunta final re-constituye al sujeto pizarnikiano en tanto instala la relación yo-otro como constituyente de la subjetividad enunciativa⁹. Fragmento, incompletud, suspensión y proyección prospectiva hacia la voz ajena: "¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?". La pregunta marca el

⁹. Según E. Benveniste, la interrogación "es una enunciación construida para suscitar una «respuesta», por un proceso lingüístico que es al mismo tiempo un proceso de comportamiento de doble entrada", en "El aparato formal de la enunciación", op. cit., tomo II, p. 87.

paso de la negación absoluta de lo otro a la negación con el otro, convocado mediante el pronombre a llenar un vacío referencial que, a su vez, se ofrezca como alternativa crítica respecto de "la realidad verdadera". Pues si el poema termina reducido a un operador que señala la ausencia de objeto y lo demanda, lo que queda cuestionado es toda la ideología de la literatura sobre la que descansaba la obra: abolida una poética que se agota, se pide ahora la instauración de un poema futuro que nace de la réplica, de esa tensión. Una forma heterónoma de la utopía, otra utopía del lenguaje, que ya se anunciaba en EPL como programa de resistencia en la contradicción:

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino. (p. 22).

Por otra parte, el efecto que señalamos queda además reforzado si se toma en cuenta que el sujeto que pregunta en IM es explícitamente plural: "¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?". Si el nosotros introduce una amplificación que dilata al yo más allá de la persona estricta y puede implicar además la yunción entre yo y no-yo¹⁰, es posible leer la concurrencia entre pluralización de la primera persona e interrogación en el mismo sentido que venimos señalando: la ruptura con las regulaciones más canónicas del género, el abandono de la pura pronominalidad unipersonal como utopía idealista de la poesía, la imposibilidad de aquella referencialidad cerrada e invariante que buscaba inscribirse como puro yo-que-se-dice, como único-yo-que-se-designa en el

¹⁰. Benveniste, E., "Estructura de las relaciones de persona en el verbo", op. cit., tomo I, p. 169.

tanto diferenciado (identificado) por el género-sexo femenino¹². Entendemos que la propuesta de Muschietti, sumamente original en contraste con las lecturas y comentarios hegemónicos acerca de Pizarnik, resulta todavía más productiva y adecuada si se insiste sobre dos factores: primero, que toda vez que necesita ser calificado genéricamente, en Pizarnik el sujeto es siempre femenino, lo cual se puede leer, sencillamente, como efecto de la identificación entre yo-lírico como sujeto de enunciación real y autora; segundo, que ese sujeto se colectiviza o pluraliza -más allá de los desdoblamientos clásicos del yo-lírico- en el segundo ciclo sobre todo, cuando se hace más que nunca sujeto-cuerpo-sexo y se profiere como alianza de voces femeninas animalizadas, entre otras cosas mediante el repertorio léxico y de imágenes que la conectan con Djuna Barnes. Por otra parte, en los trabajos de Muschietti esto está implícitamente reconocido, ya que para explorar sus hipótesis trabaja casi exclusivamente con textos de EPL, IM y TSUP¹³.

2. Uno de los tópicos de los comentarios y críticas que se han ocupado de la poesía de Pizarnik y al que todavía no habíamos hecho referencia tiene que ver con los parentescos entre

¹². Muschietti, D., "A. Pizarnik: la niña asesinada", cit..

¹³. Aunque la posibilidad de una lectura desde las teorías feministas de la literatura no forme parte de nuestro enfoque o de nuestras hipótesis iniciales, creemos pertinente mencionar esa posibilidad de entrada a los textos de Pizarnik, investigada por Muschietti, pues resulta en último análisis sumamente compatible con los resultados de nuestra crítica ideológica de la poesía argentina de los años sesenta.

escritura y pintura. Se ha dicho que la brevedad de sus poemas incita a pensar en la estética del haikú y sus valores plásticos o visuales. Se ha dicho más de una vez que Alejandra Pizarnik se interesó en gran medida por las artes plásticas, que estudió pintura con el surrealista uruguayo Juan Batlle Planas, que en 1965 expuso, junto con Manuel Mujica Láinez y otros artistas, una serie de pinturas ingenuas en la galería El Taller de Buenos Aires. También son conocidos los relatos de la propia poeta acerca de las técnicas pictóricas y espaciales que practicaba al iniciar el proceso de producción de un texto, su mirada sobre el poema siguiendo los ademanes de la búsqueda de perspectiva, sus comparaciones entre la página en blanco y la tela sin pintar, su expresa devoción por los pintores flamencos y alemanes, por Chagall, Paul Klee, Pablo Picasso, Jeronimus Bosch, entre otros.

Ateniéndonos a los textos, es evidente que en esta escritura -como, en general, en la poesía occidental contemporánea- el espacio es una instancia por la que se produce significación. Lo hemos sugerido cuando describíamos gráficamente el trayecto de su poesía y cuando prestábamos atención a la medida de versos y poemas entre uno y otro ciclos. En relación con esas cuestiones, los procedimientos que hemos repasado en EPL y en IM, especialmente la yuxtaposición enumerativa de fragmentos y la creciente prosificación, dan cuenta de un intento por saturar el espacio, o mejor, por horizontalizar el poema, que contrasta con los textos del primer ciclo, y sobre todo con el tipo y la dimensión del poema en AD y LTN. Ahora, lejos de plantearse como búsqueda de la unidad paradigmática, los textos se despliegan de manera sinecdóquica o metonímica,

corren como series discontinuas que rompen con la poética del todo orgánico y estabilizado, y aplanan el discurso sobre la sucesividad de la cadena sintagmática. La contemplación detenida, el cuidado pictórico y vigilante sobre cada verso, esa búsqueda de la palabra pura, justa o mesurada han quedado atrás. No parece apropiado inferir de esto, como lo hace un trabajo crítico ya citado, que la poesía de Pizarnik se narativice ya en EPL o IM¹⁴. Pero no es menos cierto que ese discurrir la aproxima, por una parte, al trabajo con el espacio y la ruptura de la disposición versual de las vanguardias, y por otra parte a las tendencias que en ese sentido predominan en la poesía argentina de los años sesenta, como puede verse en Cólera buey y en Traducciones III de Juan Gelman.

Por otra parte, el afán por cubrir toda la página puede leerse aquí junto a la sucesión de interrogaciones -la avidez por demandar todas las posibilidades de la referencia- como procedimientos concomitantes. Si los fragmentos tienden a encadenarse de manera no previsible, las preguntas sucesivas señalan de manera análoga una apertura múltiple tanto en el conjunto de variables que las preguntas ponen en evidencia como en las múltiples posibilidades de cuantificación o sustitución que se otorgan a la réplica.

3. Aun en las teorías de la literatura más objetivistas de este siglo, el problema de la lectura como actividad terminó poniendo en tela de juicio los modelos de texto universales en

¹⁴. Soncini, A., op. cit., p. 14: "ahora las composiciones asumen un ritmo decididamente narrativo".

donde los efectos quedaban explicados por un conjunto limitado de leyes lingüísticas. Así, la noción shklovskiana de automatización/desautomatización contenía, irremediablemente, una concepción no explicitada ni problematizada del rol del lector, que debió salvarse mediante un modelo más dinámico en donde las competencias socioculturales de los receptores aparecieran mejor integradas¹⁵. En el primer estructuralismo francés las nociones concurrentes de escritura-lectura contenían en germen el posterior abandono de los modelos funcionales que no daban cuenta del intercambio de productividad no previsible entre texto y contexto de lectura. "Si el texto se completa en la constitución de sentido que debe ser culminada por el lector"¹⁶, es lícito pensar en un lector implícito para Pizarnik que no podría dejar de leer en El infierno musical una cita sartreana, la cita que preguntaba en los años sesenta por la literatura misma e, inmediatamente, por el lector: "¿Qué es escribir? (...) ¿Por qué escribir? (...) ¿Para quién escribir?"¹⁷, y que está allí, en IM, como si punteara el texto, del principio al fin:

y qué es lo que vas a decir (p. 11)

.....
¿A dónde la conduce esta escritura? (p. 15)

.....
(...) Pregunto. ¿A quién? Dice que pregunta, quiere saber a quien pregunta. (pp. 23-24)

.....
¿Qué estoy diciendo? (p. 25)

.....
Habría que escribir sin para qué, sin para quién. (p. 35)

.....
(...)¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?(p. 76)

¹⁵. Pensamos especialmente en los trabajos teóricos de Iuri Tiniánov y J. Mukařovski.

¹⁶. Iser, W., op. cit., p. 175.

¹⁷. Sartre, J.P., op. cit..

No se trata, insistimos, de leer aquí una repetición, sino justamente una cita, en el sentido más bien lectural que escriturario del término. Pues imaginar aquí una función lector es hacerlo para estos textos y no para un modelo general de producción/recepción que no esté afectado por variables históricas. Por otra parte, esa actividad del lector no puede reducirse en este caso al mero reconocimiento del texto sartreano como una simple señal, ya que son evidentes el grado de distancia crítica y la negación como recursos mediante los cuales ese discurrir de interrogaciones redundante y exasperado lo reescribe.

4. Para cerrar su obra edita, Alejandra Pizarnik eligió, de entre los numerosos trabajos en prosa que había publicado en diversas revistas, el que se titula La condesa sangrienta. El texto había aparecido por primera vez en 1965, en la revista mexicana Diálogos, pero la escritora lo reeditó en libro, en 1971. Se trata de una narración biográfica construida sobre el trabajo de otra escritora, es decir, sobre una lectura. Luego de un epígrafe de Sartre a modo de encabezamiento general ("El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza"), Pizarnik explica así la génesis de su libro:

Valentine Penrose ha recopilado documentos acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas*(...)... no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales...

.....
* V. Penrose: Erzbet Báthory, la contesse sanglante (Mercure de France, París, 1963). (pp. 9 y 10)

Lo primero que nos interesa señalar es que CS se integra al sistema del segundo ciclo en uno de sus rasgos fundamentales:

Alejandra Pizarnik reescribe el texto de otra mujer acerca de la historia de una tercera, la condesa Eszébet Báthory; y la historia de esta noble medieval interesa porque se trata de una criminal perversa, una versión femenina de Sade, que se ensaña en transgresiones sexuales sangrientas contra otras mujeres, al amparo de las sombras de la noche. En este sentido, CS exhibe claramente la relación intertextual con la obra de Georges Bataille¹⁸, mediante la cual Pizarnik está incorporando a su escritura una erótica fuertemente corporal, sobre todo desde EPL. Podría decirse que todo el sistema de categorías que Bataille asocia al erotismo -disolución, violencia, interdicto, transgresión, libertad animal de la vida sexual, lenguaje/silencio, sacrificio, muerte- se transcribe en la voz poética femenina de los últimos libros de Pizarnik; y que CS es una traducción narrativa de las teorías de Bataille, o un estudio de caso a la luz de las mismas. Compárense, por ejemplo, el cierre de CS y el siguiente pasaje de El erotismo:

La aberración de Sade excede a esta posibilidad. Tienta a un pequeño número de seres y a veces los hay que llegan hasta el extremo. Pero, para el conjunto de los hombres normales, actos definidos no señalan más que la dirección extrema de las maneras de proceder esenciales. **Hay un exceso horrible** del movimiento que nos anima: el exceso ilumina el sentido del movimiento. Pero no es para nosotros más que **un signo horrible**, (...). (p. 33)

.....
 Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que **la libertad absoluta de la criatura humana es horrible**. (CS, p. 66). -subrayados nuestros-.

Pero además de ésta y otras citas más o menos evidentes que

¹⁸. Nos referimos particularmente a su El erotismo, de 1957 (citamos la traducción de Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets, 1992). Aquí sí hay un índice claro de relación con el surrealismo, o por lo menos con cierta imaginación ligada al surrealismo y presente en Bataille; y también, con un misticismo ateo o anti-trascendentalista.

confirman la relación intertextual a que nos referimos, lo que resulta más significativo de ella está en el efecto de disolución de la identidad que Pizarnik escribe en sus obras (sobre todo a medida que emerge ese sujeto-cuerpo-sexo) y que Bataille atribuye al erotismo y a la poesía:

Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Lo repito: de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos. Pero, en el erotismo, menos aún que en la reproducción, la vida discontinua no está condenada, a despecho de Sade, a desaparecer: está solamente puesta en cuestión, debe ser trastornada, desordenada al máximo. (...) La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. (pp. 32 y 40).

Por otra parte, La condesa sangrienta interesa en relación con el lugar que la reedición de 1971 le otorga, al reponerlo entre IM y TSUP. El libro es, como decíamos, una narración en prosa con base histórica, que se presenta como reescritura de un texto ajeno construido a su vez sobre "documentos" y "datos reales". De manera que, a la heteronomía de los procedimientos verbales que leíamos en IM y que en CS es todavía más notoria por la mediación de una enunciación narrativa, se agrega el carácter expresamente heterónimo de los materiales y el problema de la representación. La obra edita de Pizarnik concluye entonces en un sujeto de la enunciación entre histórica y teórica que narra y reescribe el discurso de otro.

Junto con las demás transformaciones operadas en el segundo ciclo, este dato refuerza la posibilidad de un tipo de lectura que ha sido generalmente eludida: la que considere la operatividad que sobre la producción de Pizarnik pudieron haber ejercido las ideologías de la literatura dominantes en el contexto. Ignorar los posibles lazos entre el predominio de la narrativa y la poesía narrativizada durante los años sesenta,

y este final del corpus de Pizarnik es, por lo menos, descartar una evidencia útil para la construcción de una hipótesis de lectura: la que teje los lazos entre la clausura o el fracaso del primer ciclo de su escritura y la presión de los discursos ideológicos dominantes en el espacio histórico de su producción. Así, el rechazo radical que condujo a Pizarnik a extremar las posibilidades de una poética solipsista que luego debió abandonar, podría medirse en relación inversamente proporcional a la presión ejercida por las poéticas de la narrativización y politización de la lírica, de presencia inevitable y creciente en el campo cultural argentino durante esos años¹⁹. Por eso también, sus tres últimos libros publicados pueden leerse como un nuevo inicio en base a una suerte de contrato de rendición ante las poéticas dominantes, o mejor, como un dejar paso a la reemergencia de una poética que ya estaba presente de manera germinal en su primer libro, pero que había sido desplazada y suspendida durante el primer ciclo de su obra.

¹⁹. Es interesante al respecto que la obra de Pizarnik preferida por Juan Gelman sea La condesa sangrienta (en Dalma-roni, M., entrevista citada -ver Apéndice-).

13. ALICIA AL OTRO LADO DE LA LENGUA,
o "el último fondo del desenfreno"¹

-Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores -dijo el Dr. Flor de Edipo Chú.

Alejandra Pizarnik²

1. El volumen titulado Textos de Sombra y últimos poemas fue publicado por primera vez en 1982 y en las páginas iniciales, junto al pie de imprenta, incluye la siguiente descripción editorial:

Poemas y textos en prosa ordenados y supervisados por Olga Orozco y Ana Becció. Para esta edición se han utilizado los manuscritos fechados por A. P. en 1972 y varios textos, algunos hallados dispersos en cuadernos, otros previamente publicados en revistas y que no fueron recogidos por A. P. en sus libros publicados hasta 1972.

Luego, las compiladoras ordenan el material de manera cronológica, en tres secciones. La primera, "1963-1968", incluye trece textos breves, uno de los cuales había permanecido inédito. De los doce que habían sido publicados anteriormente, diez se mantienen claramente en los límites de la poética del primer ciclo o se asoman a la prosificación y las declaraciones de fracaso de EPL y IM, sin alterar casi nunca las reglas de la sintaxis, la homogeneidad léxica y el rol

¹. En CS, p. 66.

². TSUP, p. 172.

dominante de una voz que maneja la enunciación:

Se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó el sentido de cerrarse. (p. 23)

.....
Algo caía en el silencio. Un sonido de mi cuerpo. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa. (p. 25)

El único texto inédito de esta primera sección de TSUP se titula "A TIEMPO Y NO" (pp. 20 a 22), está dedicado a Enrique Pezzoni, y es una reescritura del encuentro entre Alicia y la Tortuga Artificial que Lewis Carroll narra en el capítulo 9 de Alicia en el país de las maravillas³: algunos personajes y la situación narrativa son equivalentes, y algunos parlamentos - traducción mediante- son sustancialmente idénticos. El dato que con esta observación nos interesa señalar es que el único texto que permanecía inédito de entre los que se incluyen en esta sección es justamente el que, si no se aleja del todo de la poética del primer ciclo, es un claro adelanto de sus últimas obras, como veremos más abajo⁴.

La segunda parte de TSUP, "1970-1971", se compone de catorce textos. En general, predominan estructuras de enunciación argumentativa y confesional, y estructuras dramáticas y dialogadas. Y a pesar de que se incluye esporádicamente alguna unidad léxica heterogénea ("La crítica de la puta razón" -p. 44-), sobre el final, luego de un texto fechado en 1971, aparecen "La mesa verde", dos páginas de frases breves, aforísticas, de una o dos líneas (entre las que se cuenta "Invitada a ir nada más que hasta el fondo" -p. 47-, tan citada), y dos poemas breves de disposición versual.

³. Madrid, Alianza, 1986, pág. 149 y sigs..

⁴. Otros dos textos de la sección, "Diálogos" y "Devoción", denotan la presencia de Carroll, aunque en un grado sensiblemente menor.

La última sección del libro, "1971-1972", incluye dos grupos de textos bien diferenciados: treintainueve piezas breves, por una parte, y "Los poseídos entre lilas" junto a "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" por otra.

En el primer grupo están los "Textos de Sombra", seis poemas breves (de no más de una página cada uno). Tres de ellos se estructuran como narraciones en las que "Sombra" es el personaje de quien un enunciador relata diversas circunstancias. De las otras tres, dos son proferidas por la primera persona singular y se titulan "Texto de Sombra", indicando que es la voz del personaje la que se transcribe allí; y la restante oscila entre la primera y la tercera personas del singular. Lo que parece narrar el conjunto de los "Textos de Sombra" no es otra cosa que la misma evolución de la escritura de Pizarnik:

Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.

-Sólo vine a ver el jardín -dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar:

-No, no es eso lo que yo quería decir.

Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.

-Es porque el silencio no existe -dijo.

El jardín, las voces, la escritura, el silencio. (p. 56)

.....
 Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos. Quiero existir como lo que soy: una idea fija. Quiero ladrar, no alabar el silencio del espacio al que se nace. (p. 57)

.....
 Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. (p. 58)

En otro registro, más próximo a la poética del primer ciclo, las dos piezas que siguen a los "Textos de Sombra" insisten sobre la misma **autoevaluación**. "Los pequeños cantos"

y "En esta noche, en este mundo", en efecto, reformulan una poética de la negatividad a la vez que reclaman lo que sigue pareciendo imposible: una poesía puramente negativa, gratuita, absolutamente autónoma:

el centro
de un poema
 es otro poema
el centro del centro
 es la ausencia
en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema (p. 62)
.....
una idea fija
una leyenda infantil
.....
no hay más que yo
no hay más que decir
.....
una idea fija
una leyenda infantil

hasta nueva orden
no cantaremos el amor
hasta nuevo orden (p. 65)
.....
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira) (p. 67)
.....
mi persona está herida
mi primera persona del singular
.....
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
 el que no sirva ni para
 ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo. (p. 69)

2. "Los poseídos entre lilas" y "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" son las obras más extensas de Alejandra Pizarnik. La primera es -o quiere ser desde la disposición de los materiales- una obra de teatro: el texto se compone por completo de parlamentos y diálogos entre seis personajes y de indicaciones escénicas en cursiva. "La bucanera...", por su

parte, es un extenso trabajo en prosa, genéricamente inclasificable. Sus ochenta páginas se componen de 23 fragmentos dispuestos a modo de capítulos, sin conexiones o continuidad narrativa ni argumentativa, concatenados más bien por los nombres de un grupo de personajes bastante inestables en tanto caracteres, y por la repetición (a menudo con variaciones) de algunos sintagmas, motivos y secuencias.

Lo relevante de estos textos finales de Pizarnik es la transformación espectacular que introducen en su escritura. En este sentido, puede leerse como un mismo texto, en el cual un grupo de estrategias constructivas dominantes operan sobre dos conjuntos de materiales privilegiados.

Tales estrategias parecen motivadas por el uso de

- 1) elementos tomados del así llamado teatro del absurdo (especialmente de las obras de E. Ionesco⁵), concomitantes o en gran medida coincidentes con
- 2) la obra de Lewis Carroll como textualidad, a partir de la cual se diseña la lógica de la escritura. Esto es visible en los siguientes aspectos⁶:

- El sin-sentido mediante el que se concatenan acciones, episodios o temas de conversación entre los personajes, que en muchas ocasiones responden a reacciones disparatadas de aquéllos. Esta mecánica define de tal modo el ordenamiento (habría que decir, en rigor, el desorden) de las unidades o segmentos

⁵. Véase especialmente la pág. 110 de TSUP, donde aparece una parodia de las fórmulas estereotipadas de cortesía social, calcada de algunos parlamentos de La cantante calva. También, páginas 139, 153 y 170.

⁶. Además del análisis que proponemos a continuación, los textos llevan marcas concretas: "Carol" es uno de los personajes de "Los poseídos...", y Alicia... es citada por lo menos seis veces.

del discurso, que hasta impide los conocidos juegos de palabras que en Carroll parecen destinados a develar los desajustes entre la lógica autonomizada de la lengua y la lógica de la realidad. Se recordará que en Alicia... esos juegos son de dudosa gratuidad, en la medida en que uno de sus efectos suele ser el de señalar que la supuesta correspondencia entre las palabras y las cosas es un acuerdo meramente ideológico y no natural. Pero para lograr este efecto, Carroll debe sostener necesariamente una lógica, interna al lenguaje mismo, pero en sí misma coherente. Pizarnik, en cambio, parece haber perdido incluso esa posibilidad, luego de haber pasado por ella en textos anteriores de TSUP, como éste:

-Toma un poco de vino -dijo la muerte.
 La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.
 -No veo que haya vino -dijo
 -Es que no hay -constestó la muerte.
 -¿Y por qué me dijo usted que había? -dijo.
 -Nunca dije que hubiera sino que tomes -dijo la muerte.
 -Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo -respondió la niña muy enojada.
 -Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación muy esmerada -se disculpó la muerte⁷

- La parodia de textos fuertemente arraigados en el imaginario colectivo a través del lugar privilegiado que ocupan en el repertorio de la pedagogía estatal especialmente destinada a los niños⁸:

CAR: Lo trajeron los hermanos Pinzón, o Cabeza de Vaca, o tal vez Cabello y Mesa junto con López y Planes.
 SEG: ¿Quiénes son López y Planes?
 CAR: Los trillizos que hicieron el himno nacional. (p.102)

7. "Devoción", en TSUP, pág. 19, anterioremente publicado en Mundo Nuevo, París, n° 7, enero de 1967.

8. Carroll parodia, entre otros textos, "Contra la pereza y los malos juegos" de Isaac Watts y "El consuelo de la vejez y de cómo lograrlo" de Robert Southey, poema de lectura escolar durante la época victoriana, en op. cit..

- Un intensísimo uso de las parapraxias⁹, o mejor, de la autonomización de los significantes en tanto cadena material, como mecanismo que impone o regula (desregula, habría que decir en rigor) la selección léxica y la concatenación sintagmática, especialmente en "La bucanera...". Los significantes abandonan su carácter arbitrario, y se suceden motivados por asociaciones sonoras:

...con aullidos de lobo y con el aúlico ulular de Ulalume...
(p. 137)

.....
EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA... (p. 141)

.....
Con manubrio de cinabrio dibujó Cimabue a la ciclista Clío de Mermerodes;
- merma el jabón -dijo el libertinaje en tinajas de Guanajuato. Culomancia en damajuanita atiborrada de congreso,...(p.159)

Lo que nos interesa destacar aquí es que este último procedimiento, aunque se enuncie desde un abandono o una ignorancia del sentido, provoca más bien un ataque o un develamiento sobre el mismo. Es en razón de ese efecto por lo que puede resultar útil la categoría psicoanalítica de parapraxia como aproximación teórica: el lapsus es un abandono del dominio consciente a la hegemonía del significante, pero también -y por eso mismo- funciona eventualmente como denuncia el relación con la identidad discursiva y cultural de los materiales sobre los que se produce:

El salteador de caninos era la imagen de la ducha en persona. (p. 213)

En la cita precedente, el lapsus de la pluma señala el carácter cristalizado de clisés retóricos como "el salteador de caminos" o "la imagen misma de la lucha". Pero lo que

⁹. Strachey, James, "Introducción", en Freud, Sigmund, Psicopatología de la vida cotidiana (1901), Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, 2° ed., 1° reimpresión, tomo 6, p. 5, nota 3.

resulta definitorio en estos textos finales de TSUP, lo que los convierte en el espacio de una transformación radical de la escritura de Pizarnik, es que estas estrategias operan, como adelantábamos, sobre dos conjuntos de materiales privilegiados: el campo discursivo de lo corporal, casi siempre en sus registros más bajos y procaces¹⁰; y una selección de múltiples citas y tópicos culturales y literarios, entre los cuales se destaca lo nacional, lo argentino. Y es por la obsesión festiva y despiadada, humorística y violenta con que el texto trabaja estos materiales que la irresponsabilidad lúdica e infantil de sus estrategias se vuelve intensamente política (o si se quiere, anti-ideológica, anarquizante). Pues no es un lenguaje puro, inocente o neutral el que se exhibe y se usa como objeto del juego, sino materiales discursivos con una sólida identidad: por una parte, histórica e ideológica, lo que es decir a un tiempo, identidad pedagógica y política; y por otra, la identidad discursiva de lo prohibido, lo censurado.

La presencia de estos materiales y el tratamiento que sufren son fácilmente comprobables casi en cualquiera de las páginas de "Los poseídos..." y "La bucanera...", y algunas citas en las que se combinan los dos conjuntos (como en las

¹⁰. En ese predominio de la materialidad de los significantes sobre el cuerpo y el sexo, así como en el humor con que se escriben, resuena inevitablemente la poesía de Oliverio Girondo.

bromas e injurias escolares), bastarán para recordarlas¹¹:

... padre de los famosos tailleurs, padre además de Marcos Sastre y de Jean-Sol Partre, en cuyo comedor de diario la Gorriti cantó por vez primera el Himno a la Invidad de Mariquita Storni y Concha Garófalo.

(Nota de Concha: Lo de **Garo** es por los chicos de la censura. ¡Iujú! ¡Vean lo que me estoy tocando sin que se dean cuenta! ¡Iujú!.....)

La triple Concha -quien al ver a los censores puso cara de llamarse Manuela- no vaciló en gritar tierra el 12 de octubre de 1492, en el momento que los hermanos Pinzón se cayeron de culo mientras bailaban **Cascamueces** y en que Colón cablegrafaba a Isabel la Apestólica, quien empeñó los pompones de su cinturón de casticismo a fin de sobornar a la lavandera que Belgrano encanutó en la victualla de Concha Cuadrada en la cual Cisco Kid se asoció a Vito Dumas para filmar el "Buffalo Bill" de Alejandra Dumas con Rubén Damar en el "pan-muflisme" y Emma Gramática en el papel de lija. (pp. 192-193)

Aunque turbada, la enturbanada se masturbó.
Torva caterva de mastinas pajeras, grutas agrietadas, culos pajareros. (p. 157)

"Polígrafa" y "bucanera", Alejandra Pizarnik saquea los dominios del español, y privilegia en ese asalto los usos y las tradiciones argentinos del idioma, en dos sentidos: por las citas, y por el procedimiento de la mezcla y el desorden.

En cuanto a la apropiación de citas, ésta asume numerosas variantes: paronomasias, contaminación con idiomas extranjeros, alteraciones ortográficas o tipográficas, y sobre todo variaciones paródicas. Por ejemplo, a partir de Mañana digo basta, título de un libro de Silvina Bullrich, Pizarnik escri-

¹¹. La cantidad de citas de textos de la cultura literaria y de la historia universal y sobre todo argentina es abrumadora en estos textos. Baste señalar que -encomilladas, más o menos literales, deformadas o parodiadas en diversos grados- se incluyen por lo menos: 29 citas de textos nacionales -entre letras de tangos, nombres de personajes y hechos históricos o literarios, el Martín Fierro, el Himno Nacional, etc.-; 26 citas de textos de Jorge Luis Borges; 6 de textos latinoamericanos, en especial de Rubén Darío; 13 de la literatura española; 23 usos sumamente burlescos de los clásicos griegos y latinos; y más de 30 referencias a la historia y la literatura europeas en general.

be:

- Hoy digo *bosta* -declaró la novebosta mood-camp *ad hoy* Bosta Seller. (p. 170)

Pero el texto argentino más transitado en "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" es sin dudas la obra de Jorge Luis Borges: citas con nota al pie (p. 188), inserción de breves fragmentos borgeanos en el propio discurso (p. 182), parodias de algunos procedimientos borgeanos (p. 216), o transformaciones más complejas, como ésta:

Un gaucho baila la danza del vientre. Averroes lo mira estupefacto. (p. 192)

El fragmento cita el cuento "La busca de Averroes"¹². Si en Borges Averroes no puede traducir a Aristóteles a causa de los límites de su cultura (él es los límites de su cultura), la cita averrante de Pizarnik reescribe la perplejidad del erudito árabe en relación causal con la superposición inusitada de dos culturas o la confusión de sus límites respectivos. La estupefacción de Averroes y la risa del lector resultan de esa mezcla incongruente y escandalosa de dos identidades culturales y también sexuales: la rústica virilidad del gaucho, modelo de la identidad nacional, se disuelve en el ridículo de su mezcla con la danza del cuerpo de una mujer extranjera, con el estereotipo de una sexualidad femenina exótica.

La apropiación de textos ajenos, estruendosamente disonantes respecto de la poética del primer ciclo, parece no reconocer límites o restricciones, y se mete hasta con el discurso político en sus formas más automatizadas:

¹². Borges, J.L., El Aleph, en Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 582 y sigs..

(...) Empédocles, que estaba en pedo, dijo:
 -Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública,
 nuestro país es homo...
 -¡sexual! -gritaron.
 -géneo, burutos. Nuestra apatria es homogenua. Quiero
 decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos
 somos iguales.
 -¡Brave! ¡Pish! -dijo la mame Gruau.
 Inmediatamente, Bibí Draisina, el virtuoso sin manos, se
 sacó la bata y agarrando la batuta (no hay bata sin batata -
 dijo el Papa), dirigió la orquesta de la armierda:
 -Homogenua, ¡qué grande sos! / Mi Co Panel, / ¡cuánto
 cosés! / Merdón, Merdón, / Merdón, Merdón / para pa pá / pá pá
 pá pá.

(p. 184)

El desorden y las mezclas, además, inscriben el texto de Pizarnik en una tradición casi contra-canónica, no sólo respecto de sí misma sino también en relación con la literatura argentina, con tradiciones menores o relativamente subordinadas que en los años sesenta reemergen y ganan cierto espacio. Nos referimos sobre todo al principio de proliferación de materiales heterogéneos, de inacabamiento y montaje de fragmentos, de registros disonantes, de desjerarquización estructural o compositiva, cuya voz cantante a principios de los sesenta podría ubicarse en la narrativa de Julio Cortázar¹³, y en las novelas de Manuel Puig sobre comienzos de los años setenta.

En este sentido, a la mezcla de tonos, registros y códigos, y a los rasgos estructurales ya señalados en "La bucanera...", hay que agregar otro, que evoca la multiplicación de prólogos del Museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández¹⁴

¹³. Pensamos especialmente en algunos principios de la poética cortazariana de la novela, en los cuales inciden sus lecturas de Macedonio Fernández y de Leopoldo Marechal.

¹⁴. Buenos Aires, Corregidor, 1975.

o el pedagógico e irónico "Tablero de dirección" de Rayuela¹⁵. Entre los 23 capítulos de que consta el texto de Pizarnik se incluyen, en el orden en que los citamos, los siguientes títulos y subtítulos: 1°) "PRAEFACIÓÑ"; 2°) "ACLRACION QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V."; 3°) "ÍNDICE INGENUO (O NO)"; 4°) "ÍNDICE PIOLA"; 7°) "I / TRISTE INTROITO, por el conde FERDINAND VON ZEPPELIN", "PROEMIO DE LA FRAGUADORA", "II / ALGUNOS PERSOPEJES". Además, constantemente se hacen invocaciones al lector, y observaciones sobre la escritura, la situación de la enunciación/escritura, los nombres o la identidad de los personajes, etc.. De este modo, el texto retoma una y otra vez el inicio de un relato fragmentado y disperso, como en el comienzo del último de los 23 capítulos, que aunque lleva el mismo título que la obra vuelve a plantearse como prólogo:

El salteador de caninos era la imagen de la ducha en persona.

Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad.

Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina -con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda. (p. 213)

3. Para terminar de caracterizar este trabajo textual si se quiere escandaloso sobre materiales discursivos fuertemente ideologizados por las tradiciones culturales, debemos volver al tono general que las estrategias utilizadas confieren al conjunto. Si por una parte la identidad del sujeto enunciante

¹⁵. Cortázar, J., Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana/-Sudamericana-Planeta, 1986, 25° ed., p. 7.

queda multiplicada y desarticulada por una masiva entrada de textos ajenos, por las distancias que asume la enunciación al utilizar estructuras narrativas y dramáticas o al estilizar, parodiar y citar discursos ostensiblemente extranjeros a la poesía, no es menos cierto que el uso de los textos de Carroll y del teatro de Ionesco tiñe las voces de la enunciación con una tonalidad que parece mantenerse a lo largo de todo el texto: esa acumulación excesiva y abrumadora de lugares comunes y restos culturales parece dictada por la incontinencia irresponsable de lo infantil cuyas consecuencias, como la voz de Alicia, no tienen nada de ingenuo o inofensivo. En suma, el extremismo verbal de estos textos, esa descomposición materialista de lo que la ideología lee como literatura y como lengua nacional, resulta ininterpretable: es del todo inapropiado pretender una hermenéutica que descubra una coherencia en ese trabajo deconstructivo, porque la intencionalidad de la voz que lo ejecuta es del todo irrelevante. Aquí, pues, resulta necesario distinguir entre el juego del texto y sus efectos: la escritura se burla con saña de lo escrito-dado pero no se encamina hacia otro principio de coherencia que aparezca como teleología alternativa. En este sentido, y a causa de esto, el único efecto que se corresponde con el tono de esta escritura es la risa que provoca, pues se trata justamente de un texto sin seriedad. Si hay furor, es un furor jocoso. Si hay violencia, la hay sin trascendencia alguna. Y sin embargo, es imposible ignorar el efecto negativo que el texto ejerce y que hace de su gratuidad lúdica una propiedad paradójica: leído desde las competencias culturales que irresponsablemente evoca, el final de TSUP aparece como una desacralización y una

crítica del lenguaje, que apura el desgaste del sentido mediante el exceso, el desconocimiento procaz de las jerarquías, las alteración de las identidades discursivas; que traspone (porque quiere ignorarlas) las fronteras del canon, los umbrales de todas las normas, los límites de todos los sistemas de sentido; que inscribe todo lo que reescribe en la superficie sucesiva y plana de un cuerpo descuartizado y recompuesto en un desorden contingente y provisorio, en borrador. Una niña irresponsable que hace lo que le viene en ganas con la lengua, que saca la lengua en una mueca disoluta donde se mezclan sin vergüenza las partes vergonzantes del cuerpo y las palabras santas de la nación, desplegadas por el deseo violento de la voz del otro, de todos los otros, como yéndose de boca.

Es en esta escritura final, entonces, donde Pizarnik puede recuperar la infancia de otro modo: no ya como un tópico o un tiempo añorados por una poética sublimatoria, sino en el cuerpo inestable de una lengua menor que -ahora sí- puede "ir hasta el fondo", hasta "el último fondo del desenfreno": regresar a la diminutividad irresponsable del escarceo infantil con las palabras y con el cuerpo. Iniciar, más que una guerra orgánica contra la ley, una guerrilla asistemática que no se puede atrapar -no se puede interpretar-, mera estrategia menor, mero juego.

14. GELMAN Y PIZARNIK EN LOS SESENTA: REESCRITURA Y RESISTENCIA EN LA UTOPIA DEL LENGUAJE

...puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron... No sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca vital con que la hicieron...

Juan Gelman¹

Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?

Alejandra Pizarnik²

1. Reescribir es un modo de rehacer la cultura. Roland Barthes, a propósito de las distinciones medievales que van del **scriptor** al **auctor**, recuerda que en realidad "no es necesario agregarle cosas propias a un texto para `deformarlo': basta citarlo, es decir, recortarlo: un nuevo inteligible nace inmediatamente; este inteligible puede ser más o menos aceptado: no por ello está menos constituido"³.

En el transcurso de las búsquedas de sus escrituras, Gelman y Pizarnik reescriben, es decir: citan, recortan y deforman otros textos. Desmontan los mecanismos discursivos de las ideologías de la literatura que habían encontrado como puntos de partida, para construir o demandar otra forma de la verdad. Por su parte, Leónidas Lamborghini sintetizaba esto cuando en

¹. En Interrupciones II, p. 173.

². En IM, p. 75.

³. Barthes, R. Crítica y verdad, México, Siglo XXI, 1985, p. 80.

El riseñor⁴ proponía "Asumir la distorsión, asimilarla y devolverla multiplicadamente" (p. 5) y definía la parodia como resistencia:

¿La Parodia como el Modelo **pero** escrito desde la raíz, desde el mismo Genio de nuestra Raza? ¿La Parodia, un modo de resistencia cultural (el modo **original**) frente al Modelo importado, dominante? ¿Los gauchescos, el Fausto de del Campo? Contraste y semejanza. Semejanza y contraste: ese encanto, ese balanceo. **La relación exacta.** (p. 49).

El concepto de parodia cobra en la cita un sentido demasiado amplio, pero nos interesa cómo a través del mismo Lamborghini señala aquello con lo que la escritura toma contacto y opera: ya no la "realidad" detrás de un texto que persigue su propia transparencia, sino otro texto leído mientras se escribe.

En este sentido, lo que va de las poéticas iniciales y declaradas de los años sesenta a estos poemas-reescrituras es aquello que va del propósito de ser escuchado al de ser leído, del deseo de comunicar un habla o repetir las garantías de una retórica al de distorsionar esos lenguajes ya trazados. De la imitación de las voces cristalizadas en el diccionario del habla corriente o de la imitación de tradiciones sobradamente prestigiosas e identificadas con lo poético, hacia el diálogo entre escrituras y discursos. Para decirlo en los términos con que iniciábamos este trabajo: lo que va de la repetición de un repertorio en razón de su carácter convencional (esto es, reconocible y por tanto garante de una transacción previsible con el lector), a un sometimiento de esos componentes en una energía reestructuradora que los usa para marcar la diferencia. Ya no el poema previsto por una ideología (y por ideolo-

4. Buenos Aires, Marano-Barramendi, 1975.

gías de la literatura), sino más bien un texto que despragmatiza los discursos sociales que ha incorporado, y en ese uso los transforma. Un uso contraideológico de textos escritos que gozan de distintos grados de prestigio institucional y que puede definirse como descentramiento, un fuera de su sitio que es resistencia al orden de la cultura.

También, entonces, lo que va de las poéticas iniciales (definidas como redes de convenciones) a estos textos-reescritos, como lo que distingue al acatamiento de la apropiación, de la intervención por el uso.

Para el caso de Gelman, puede decirse que ese principio de reescritura y mezcla estaba ya insinuado en el **padre** que se inventaron los poetas "realistas" de los sesenta: Argentino hasta la muerte de César Fernández Moreno, desde el título y el epígrafe, se anunciaba como variación o reescritura de Guido y Spano⁵. Es también en este sentido que L. Lamborghini ocupaba un lugar privilegiado para los críticos y promotores de esa poética, en tanto la legitimaba mediante un parentesco directo con una tradición literaria "original", incuestionablemente **argentina**.

Para el caso de Pizarnik, en cambio, hay que pensar un proceso inverso, que cuando alcanza un contacto estrecho con los textos nacionales lo hace fuera de toda veneración respetuosa, aunque en el mismo contexto de **explosión de las voces** que la literatura argentina desarrollaba sobre finales de los

⁵. El poema de Fernández Moreno transcribe a continuación del título la primera estrofa de la "Trova" de Carlos Guido y Spano: "He nacido en Buenos Aires. / ¡Qué me importan los desaires / con que me trate la suerte! / Argentino hasta la muerte, / he nacido en Buenos Aires." (en Martini Real, Juan C., Los mejores poemas de la poesía argentina, Buenos Aires, Corregidor, 1977, p. 24).

sesenta.

2. Para Theodor Adorno el **engagement** sartreano consistía en suprimir la diferencia entre el arte y la realidad⁶. Y aunque el mismo Sartre destinó su poética comprometida sólo a la narración y al teatro, no es aventurado suponer que su preceptiva hubiera borrado, inevitablemente, aquello que para Adorno es esencial a la lírica, esto es, su hostilidad hacia el mundo, su oposición a lo colectivo y a la objetividad⁷.

Lo que Käte Hamburger llama "poema político" no es, obviamente, una invención post-sartreana, y ni siquiera exclusivamente moderna⁸. Con todo, es un hecho que los contactos de algunos poetas argentinos con las ideas del filósofo francés, dieron como resultado una transformación y una superación del **compromiso**. En medio de un contexto particular en mucho diferente al del autor de ¿Qué es la literatura?, los poetas argentinos de los sesenta supieron trazar un recorrido de fuga y retorno respecto de los modelos más canónicos del género. En ese proceso, construyeron una poética gratuita: en contra de sus iniciales deseos imaginarios ("¡Quién pudiera agarrarte por la cola / magiafantasmanieblapoesía!") terminaron declarando, mediante su escritura, que no es posible anclar la

⁶. Adorno, Th. "Engagement" en Notes sur la littérature, cit., p. 285 y sigs..

⁷. Adorno, Th. "Discours sur la poésie lyrique et la société" en op. cit., pp. 48 y 49 especialmente.

⁸. Hamburger, K., op. cit., p. 231: "D'une autre manière que la poésie concrète, les poèmes politiques se situent eux aussi à la limite de l'énoncé lyrique et de l'énoncé communicationnel".

poesía en una forma prevista sino a riesgo de reificarla. Incluso si se piensa en la "personalidad literaria" con que suele identificarse a Juan Gelman o a Alejandra Pizarnik entre sus lectores, y se la compara con sus textos, con algunos de sus libros, con algunos bordes de su poesía en que Gelman se escapa de Gelman, en que Pizarnik se escapa de Pizarnik, se confirma esta conclusión. Es en ese excedente que esta poesía rebasa los límites de la sociedad de la cual se pretendía inicialmente testigo o negación absolutizada. Es en esa **extra-limitación** que no puede ser leída ya por las normativas que pretendían diseñarle programas previos, fueran **puramente literarios** o estatales. Es en esos márgenes por donde rompe consigo misma y donde pone de manifiesto una enunciación no asimilada, no aprehendida, aún no recuperada. Es decir, cuando contradice "el mundo" y demanda "una reconciliación tendencial de las contradicciones básicas de la existencia real"⁹. En este sentido, y alejándose de las estéticas del reflejo o de la pureza, los escritores estudiados aquí construyen una poética de la escritura entendida como **trabajo** sobre la materialidad del lenguaje, propósito productivo que se despliega como lucha problemática contra las eficacias ideológicas de la palabra establecida.

El estudio en paralelo de dos poetas a primera vista tan distintos como Gelman y Pizarnik, permite justamente apreciar cómo esa lucha se entabla en la poesía de los años sesenta con el objeto de establecer una suerte de **contra-realidad utópica** que se textualiza en la búsqueda de un objeto de lenguaje ausente, y que proyecta al sujeto poético en un doble movi-

⁹. Adorno, Th., "Discours sur la poésie...", cit., p. 47.

miento de retrospectión y prospección sucesivas. Nos referimos específicamente a la relación coincidente que Gelman y Pizarnik establecen con el motivo de la "infancia" o el "niño": desde una poética idealista de recuperación del niño mediante una lengua adulta hasta la transformación de la escritura en las voces infantilizadas que se constituyen en la forma específica de una utopía del lenguaje. De la infancia como metáfora a la infancia como texto. Y es en ese transcurso que estos poetas superan dos exigencias propias de la estética del **compromiso**: seriedad y expresividad. En los últimos textos de Gelman y Pizarnik estudiados aquí resulta difícil leer la solemnidad o el patetismo de una lengua que, como quería Sartre, fuera el instrumento para expresar urgentes convicciones existenciales o políticas. Ahora la voz de un niño **irresponsable** bromea con la lengua, y por eso se distancia de cualquier alienación ideológica, y se escribe como crítica textual de la ideología mediante una crítica implacable de la lengua.

Tales transformaciones, lejos de explicarse por coincidencias aleatorias o casuales, se ligan en última instancia a las transformaciones de un específico contexto cultural, para el cual el **compromiso** terminaría siendo una postura casi ingenua respecto de las posibilidades políticas de la actividad estética¹⁰. Un contexto en el que, además, la **rebelión** -"revolución", "protesta", "inconformismo"- se había convertido en el

¹⁰. En este sentido, no pretendemos ignorar aquí, claro está, que la teoría sartreana del arte fue planteada precisamente en un determinado contexto histórico respecto del cual constituía uno de los polos del conflicto. Tampoco queremos ignorar, no obstante, que las coordenadas de esa polémica tendían a desaparecer y ser reemplazadas por otras sobre mediados de la década del sesenta.

lugar común que calificaba la actividad artística e intelectual.

Esa movilidad retrospectivo-prospectiva de los imaginarios poéticos de Gelman Y Pizarnik puede leerse, entonces, sobre el mismo eje, impulsada por el mismo contexto de ideologías y discursos en circulación, a partir de los cuales (en inevitable referencia a los cuales) se construyen los repertorios de una y otra redes, o mejor: en una ineludible zona de intersección que se produce al desarrollarse uno y otro polos de la contradicción inicial. Porque, se trate -en la apertura de estas poéticas- de una provocación (Gelman) o de una evocación (Pizarnik), los textos se proponen finalmente como simulacro precario y demanda de ese objeto no alcanzado, es decir, como proyecto. Oscilan entre una provisional autoafirmación de la palabra como presencia y la ausencia de su objeto utopizado, diferido.

Si el programa de Pizarnik encuentra más o menos rápidamente un momento de clausura en Los trabajos y las noches y genera su propia reversión sobre el fin de la década es porque se trata, como en Gelman, de una poética radicalizada; pero con una variante específica: la fuga hacia el centro perdido (hacia la interioridad de la tradición del género) terminará vaciando esa misma zona de posibilidades restringidas a la cual pretende mantenerse fiel. El proceso de Gelman, inversamente, deberá reincorporar a la escritura, por una parte, un momento regresivo que será esencial para la forma de su lenguaje; y también, por otra parte, zonas de intertextualidad que restablezcan la identidad poética del discurso, es decir, que vuelvan a garantizar su apartamiento de la cosificación o

el congelamiento en una retórica.

En este sentido las obras poéticas de Gelman y Pizarnik pueden leerse como dos estrategias inicialmente contrapuestas de reubicación en el juego de poder por el dominio discursivo de la literatura. En un primer momento, las categorías de **complicidad** y **resistencia** podrían distribuir en forma bipolar los roles de Pizarnik y Gelman respectivamente, sobre todo si se las refiere a las normas más o menos previsibles o inmediatamente previas del género poético. Esto se refuerza si se agrega a la conformación verbal de sus textos el dato de su respectiva inserción institucional (Sur, Poesía=Poesía, revistas literarias europeas, por una parte; "En Pan Duro" y circuitos **alternativos** de edición y circulación porteños, por otra). En un segundo momento, sin embargo, esos roles se relativizan y complejizan: iluminada por el concepto adorniano de "negatividad"¹¹, la noción de resistencia puede funcionar como fórmula común, según hemos intentado mostrar mediante los análisis textuales. Cuando Gelman sentencia que "Hay que aprender a resistir.// Ni a irse ni a quedarse / a resistir"¹², establece un programa que el movimiento inicial de su poesía desmiente: sus primeros libros entran, en realidad, en la opción descartada, en tanto trabajan la resistencia como fuga del género. El programa de Pizarnik, que queda definido en la misma postulación, es la otra estrategia, inicialmente opuesta: resistir por la permanencia en los límites cada vez más estrictos del género. Pero es justamente por eso que su

¹¹. Adorno, Th., "Discours sur la poésie...", cit., p. 48 especialmente.

¹². Gotán, p. 23.

poesía puede ser leída como protesta y negación de lo dado, lo que funciona además sobre el eje autorreferencial: la poesía es "un agujero, una pared que tiembla", es "nombrar lo que no existe", y decir "hasta qué punto estoy en contra", y se define expresamente como rebelión: "una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos"¹³. Como si, junto con Gelman, escribiera que

toda poesía es hostil al capitalismo
puede volverse seca y dura pero no
porque sea pobre sino
para no contribuir a la riqueza oficial

puede ser su manera de protestar de
volverse flaca ya que hay hambre
amarilla de sed y penosa
de puro dolor (...)

.....
(...) puede
ser que se niegue a sí misma como otra
manera de vencer a la muerte¹⁴

Se trata de la misma poética que Gelman lee en Pizarnik cuando escribe el poema "Proposiciones", en Relaciones¹⁵, libre ya de las contaminaciones iniciales con el dogma del realismo socialista.

La confluencia relativa de los dos proyectos en tanto negación de lo dado y utopía, puestos los poemas en el cruce de contextos e ideologías de la literatura señalados, puede confirmarse por otra coincidencia: la abundancia notable de interrogativas que analizábamos en el último poema editado en libro por Pizarnik, es también un procedimiento dominante en Gelman a partir de Relaciones, libro datado entre 1971 y 1973.

¹³. AD, p. 33.

¹⁴. En Cólera buey, pág. 154.

¹⁵. Citado en el capítulo 2.

No es un dato secundario el que sea justamente en ese libro donde Gelman incluye "Proposiciones", una lectura de la poesía de Pizarnik como protesta social, señalando a su vez que son los propios textos de la poeta los que posibilitan esa interpretación, especialmente si se los piensa rodeados -presionados a reaccionar- por determinadas demandas de lectura y por un particular conjunto de discursos sociales de alcance masivo, entre los cuales la política había ganado el lugar dominante.

3. Una lectura de conjunto de la poesía argentina de los años sesenta realizada desde algunos conceptos adornianos acerca de la lírica, tal como la hemos propuesto arriba, podría resultar inadecuada y hasta sorprendente si no la relativizáramos a partir del problema del lenguaje y los registros que el poema admite en su interior. En efecto, podría afirmarse que -exceptuando el caso de Pizarnik- cualquiera de los poetas de los sesenta próximos a las poéticas politizantes que operan en los primeros libros de Gelman hubiera reprochado a las teorías adornianas un marcado esteticismo. Esa disidencia pasa, a nuestro entender, por el valor que se les asigna a las funciones pragmáticas del lenguaje, o mejor, a los materiales lingüísticos provenientes del ejercicio de esas funciones. Porque los poetas del sesenta atribuyen también a ciertos momentos del discurso social extraestético que incorporan a sus poemas esa propiedad de develamiento de la ideología en tanto conciencia falsa que Adorno atribuye a la lírica en razón de su radical apartamiento de la alienada existencia

real. El Theodor Adorno de los años sesenta, el de Dialéctica del Iluminismo¹⁶, podría haber suscripto estas palabras de Barthes en su célebre Lección inaugural:

Desde que es proferida (...) la lengua ingresa al servicio del poder. (...) A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura.¹⁷

Desde sustratos teóricos o políticos no necesariamente idénticos, Juan Gelman o Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno o Roberto Santoro, hubieran puesto en duda el ordenamiento que esta afirmación implica, sobre todo porque -lo quiera o no- deja las cosas en su lugar. Hubieran preferido, en todo caso, una visión no tan **apocalíptica** (aunque no menos revolucionaria) que entendiera al lenguaje fuera de las categorías sistemáticas, como una actividad social **viva**, inmersa en una corriente incesante de transformación¹⁸ incluso -sobre todo- fuera de la literatura. Gelman confiesa al respecto que

De niño (...) me interesaba mucho lo que hoy se llama aspecto conversacional o coloquial, vale decir, el habla popular, el habla porteña, todo aquello que yo sentía como invención de la calle, como creación de la calle y evidentemente **como infracción de las reglas gramaticales que nos enseñaron en la escuela**. (subr. nuestro)¹⁹

¹⁶. La primera edición de Dialéctica del Iluminismo es de 1944. Sin embargo, como señala Martin Jay en La imaginación dialéctica (Madrid, Taurus, 1984), el libro reemergió con notable presencia durante los años sesenta en Europa, especialmente como lectura privilegiada y a veces casi canónica del movimiento contestatario estudiantil y juvenil.

¹⁷. Barthes, Roland, "Lección inaugural", en El placer del texto y lección inaugural, México, Siglo XXI, 1986, pp. 120 a 122.

¹⁸. En términos semejantes a los que se proponen, por ejemplo, en 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..

¹⁹. En Boccanera, J., op. cit..

La incorporación al poema de estas formas discursivas no desautoriza, sin embargo, un enfoque que parta de la teoría adorniana del género (sobre todo pensando en el Gelman posterior a Gotán, en el experimentalismo de la última Pizarnik y en el de L. Lamborghini) en la medida en que se da como apropiación, y por tanto, juega en el mismo sentido desenmascador, resistente al poder dominante, **infractor**, que Adorno atribuye al corpus más prestigioso de la lírica occidental. El "habla popular", en todo caso, ejerce también fuera de la literatura ese mismo sabotaje sobre la Ley de la lengua. O en términos de L. Lamborghini, en los discursos extraliterarios hay "algo que está reprimido en el modelo -el modelo ya convertido en arquetipo, en estereotipo-; y yo trabajo con esa idea de desreprimirlo"²⁰.

La incorporación de estos componentes permite, además, visualizar otro punto de cruce donde la escritura de Pizarnik se encuentra finalmente con la de Gelman, pero sobre todo con la de otros poetas de los sesenta en quienes la violencia verbal y el uso de materiales discursivos **bajos** es aún más intensa, como en Leónidas Lamborghini. En este sentido, así como consideramos insoslayable la lectura de una zona de superposición entre las poéticas de Gelman y Pizarnik a partir de sus relaciones con lo ideológico, no es menos cierto que sus poéticas mantienen una diferencia irreductible. Uno de los índices de esa diferencia es precisamente la importancia que la escritura de Pizarnik tendrá, junto con la de los Lambor-

²⁰. Cft. Apéndice, Entrevista a L. Lamborghini.

ghini, para las poéticas argentinas posteriores²¹, aunque éstas la releen también como puente con la textualidad de Oliverio Girondo, decisiva para la poesía de los sesenta en general.

4. Los programas de narrativización y politización de la lírica que sostuvieron las poéticas argentinas de los años sesenta, y las escrituras que a partir de tales programas produjeron, tienen un efecto institucional de mucha importancia: sacan a la poesía de su lugar relativamente marginal en los debates acerca de la relación entre literatura y política, y la llevan a intervenir en ellos de manera protagónica²².

La lectura de la poesía de los sesenta que hemos desarrollado a partir de ese dato institucional y contextual, abre algunas perspectivas para reconsiderar las evaluaciones que se han emprendido en los últimos años acerca de la literatura argentina de los sesenta y setenta; y lo hace menos por su identificación inicial entre poesía y política que por las transformaciones que experimenta a partir de esa equivalencia cuando la textualiza como problemática.

A nuestro entender, uno de los efectos de esas evaluaciones y relecturas recientes consiste en proyectar sobre la produc-

²¹. Nos referimos especialmente a la poesía escrita por mujeres -Diana Bellessi, Tamara Kamenszain, María Moreno, Susana Villalba, Susana Cerdá, entre otras-, a la obra de Arturo Carrera, y en menor medida también la de Néstor Perlongher.

²². Por lo menos comparativamente considerada, la intervención de la poesía en tales debates crece en los sesenta hasta un grado que encuentra pocos antecedentes en la literatura argentina del siglo XX.

ción cultural de la izquierda de aquellos años lo que parece haber sido más bien una suerte de **sentido común** cultural de las capas medias y de los universitarios más o menos próximos a movimientos políticos de izquierda. No son pocas las producciones culturales y artísticas que, a pesar de la persistente hegemonía de ese sentido común, estuvieron lejos de acatarlo como programa, ignorando sus principios, enfrentándolos o transformándolos radicalmente (aun cuando, como en el caso de Gelman y de otros poetas de los sesenta, hayan participado en algún momento de esa ideología).

Beatriz Sarlo ha caracterizado esa situación histórica como el paso del "dogmatismo histórico-cultural de izquierda" al "populismo":

Algunos de los textos fundadores de esta última perspectiva [el populismo] provienen de fines de la década del cincuenta. Pero podría decirse que encuentran sus lectores y las mejores condiciones para implantar una hegemonía en los años posteriores a 1966. Del deshielo del dogmatismo de izquierda, surge un nuevo sentido común: el populismo cultural...²³

En el artículo de Sarlo está claro que se trata del ensayo político-cultural -José Hernández Arregui, Rodolfo Puiggrós, Jorge Abelardo Ramos- y de su incidencia en las ideologías de la cultura, lo que no implica sostener que ese sentido común pueda leerse de manera indiscriminada en todas o en las más importantes producciones culturales de la época (por ejemplo, en los textos literarios concretos). Al respecto, una distinción que hace Leónidas Lamborghini cuando recuerda su relación con John W. Cooke y otros ensayistas de la "izquierda nacional" (nacional y "populista", según Sarlo) sirve como adelanto

²³. Sarlo, Beatriz, "La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo", Punto de vista, Buenos Aires, VII, 20, mayo de 1984, p. 23.

de nuestras conclusiones sobre este tema:

...con José Hernández Arregui, con Arturo Jauretche; era un momento en el que ellos estaban iluminando zonas muy importantes (...). Me estimularon mucho las lecturas de ellos y la afinidad con ellos. No podía estar con ellos en la forma en que planteaban a veces la cuestión del arte, una forma demasiado grosera. La Cosa del arte -como dice Trotsky- es un caso muy particular que hay que tener en cuenta: en poesía un reaccionario puede ser un revolucionario, y un revolucionario puede ser un reaccionario.²⁴

No obstante, cuando se trata de las poéticas predominantes en la Argentina durante los años previos al golpe militar de 1976, las relecturas posteriores a 1983 (aunque con matices a veces significativos) parecen coincidir en, o en el mejor de los casos sugerir y propiciar, un presupuesto polémico e historicista: durante la década del 60 y hasta 1976 se habría registrado la hegemonía más o menos generalizada de poéticas que adscribían a la categoría de "realismo" para resolver una preocupación central, la de las relaciones entre literatura y política, literatura e historia, literatura y realidad social²⁵. Los referentes teórico-doctrinarios más visibles de tal predominio suelen ubicarse bien en el "compromiso" sartreano, bien en el optimismo político derivado del "realismo socialista" o "crítico", de raíz lukácsiana. Los años posteriores a 1976, en cambio, habrían sido testigos del surgimiento y desarrollo de poéticas no totalizantes, que trabajaron más bien sobre las matrices de la reescritura, la parodia, el experimento, el fragmentarismo, la autorreferencialidad de la escritura, la disgregación de la trama, la multiplicación de

²⁴. En la entrevista incluida en el Apéndice de este trabajo.

²⁵. No es el caso, creemos, del artículo de Sarlo que citamos, aunque desde la perspectiva generalizante que criticamos aquí se puedan subrayar y usar algunos de sus pasajes.

las voces de la enunciación y el quiebre de las categorías estabilizadoras de la representación.

No es nuestro propósito hacer aquí un recuento pormenorizado del desarrollo de esta perspectiva, también una especie de **sentido común** con que se piensa la literatura argentina de los sesenta. No obstante, podemos citar algunas de sus manifestaciones, algunos episodios de su desarrollo.

En el encuentro de escritores y críticos argentinos que se llevó a cabo en la Universidad de Maryland durante los primeros días de diciembre de 1984, ese presupuesto al que nos referimos no estuvo ausente de muchas de las ponencias allí leídas²⁶. Hablando de obras literarias brillantes, Juan Carlos Martini señala que muy pocas de ellas "responden a eso que llamamos, desde los años '60, literatura comprometida", y agrega que

No hay **realidades** que le puedan ser impuestas a un escritor: ni la política represiva de la reciente realidad argentina ni la política estatizante del pasado realismo socialista.²⁷

Si tenemos en cuenta que Martini, a la vez que declara su poética, está hablando de la literatura argentina producida entre 1973 y 1983, no pocos escritores de los sesenta podrían haber reprochado cierto anacronismo a sus prevenciones y rechazos; por ejemplo, Juan Gelman, que venía polemizando con las estéticas del realismo y del "populismo" desde fines de los cincuenta, y que en agosto de 1969 sumaba a sus heterodo-

²⁶. Compiladas por Saúl Sosnowski en Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino, Buenos Aires, Eudeba, 1988. No pretendemos que estas ponencias constituyan un manifiesto del aludido **sentido común** sobre los sesenta, sino que éste emerge intermitentemente en las mismas.

²⁷. Martini, Juan Carlos, "Especificidad, alusiones y saber de una escritura", en Sosnowski, S., op. cit., p. 128.

xias textuales estas declaraciones teóricas:

Escribiéndole a un dramaturgo austriaco que atacaba a Ibsen, Engels le rezongaba diciéndole que ataques como el suyo enojaban mucho a Marx, le hacían decir que él "no era marxista". (...) Ha transcurrido casi un siglo desde esa advertencia, pero las cosas no han variado mucho (entre otras cosas, gracias al sociologismo de un Plejánov, a la fijación decimonónica de un Lukács, a la ignorancia de un Zhdánov)...²⁸

Por su parte, Luis Gregorich postula que durante la dictadura se dio un reemplazo de "las corrientes de izquierda" por "las corrientes experimentales y antirrealistas"²⁹. Y Jorge Laforgue analiza los cambios que se producirán en la narrativa argentina a partir de 1975 a través de otra cita de Beatriz Sarlo:

"huellas del trabajo con las teorías literarias, citas evidentes y ocultas, señalan el camino que (durante los años del Proceso) ha de seguir la escritura: escribir lecturas, parodias, ficciones que tienen a otras ficciones en su origen. La literatura mira a la literatura y es su espejo; más aún, la narración mira al ensayo y le pide su forma, mira a la traducción y le pide el ritmo de su sintaxis".³⁰

Es decir, se propone que la reescritura y la disolución de las fronteras genéricas -dos rasgos centrales de las poéticas de Argentino hasta la muerte, de los últimos textos de Pizarnik, y sobre todo de Gelman y de Leónidas Lamborghini- serán la específica novedad de la literatura de los años ochenta.

Algunos años después, en julio de 1989, Martín Caparrós se sumaba a este tipo de lecturas, en un artículo en que se intenta diseñar una nueva poética mediante una explícita

²⁸. Gelman, Juan, "Poesía y Revolución", Los libros, Buenos Aires, n° 2, agosto de 1969, p. 3.

²⁹. Gregorich, L., "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología", Sosnowski, S., op. cit., p. 117.

³⁰. Laforgue, J., "La narrativa argentina. (Estos diez años: 1975-1984)", en Sosnowski, S., op. cit., p. 150.

contraposición con las estéticas de los años sesenta³¹. Además de seguir disparando contra los viejos cadáveres -Sartre, Stalin- Caparrós enumera algunos principios de la nueva estética: extrañamiento territorial (¿como en las ficciones norteamericanas de Traducciones III?, podríamos preguntar); la "desconfianza en los grandes temas" y en el relato de la vida de los grandes hombres (¿fabular las vidas de borrachos, enfermeras, mendigos, saboteadores anónimos como en los poemas narrativos de Lamborghini y Gelman?); "Contra el todo (...). Trabajar el fragmento (...) ¿Por qué no pensar una novela como una colección de poemas?" se pregunta Caparrós, y es inevitable pensar que no otra cosa son las traducciones y fábulas de Gelman, "La bucanera de Pernambuco..." de Pizarnik, o las Diez escenas del paciente de L. Lamborghini. Y lo mismo sugieren otros principios que Caparrós propone para la nueva literatura, como "la risa, la irrisión, la parodia", "La manipulación de los géneros", "las mezclas, los cócteles", "la cita, la referencia intraliteraria".

Lo que parece orientar este tipo de distinciones, en última instancia, es una posición menos estrictamente literaria que política: para separar a la literatura de esa función pragmático-política que se le habría impuesto en los sesenta, se

³¹. Caparrós, Martín, "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", Babel, Buenos Aires, II, 10, julio de 1989, pp. 43 a 45 (se trata de una ponencia leída previamente en un seminario internacional acerca del tema "Novela argentina y española en los 80"). La intervención de Caparrós se continúa en términos similares en su "¿Un año de gracia?" que, junto con una nota de Miguel Briante ("La cuenta, por favor") y otra de Daniel Guebel ("Del campo al cielo") publicó Página/3 (Revista aniversario de Página/12, Buenos Aires, junio de 1990, pp. 81 a 84), las tres bajo el título "Polémica entre la generación del '60 y la del '80. Escritores en el ring".

distribuyen bipolarmente rasgos textuales supuestamente diferenciadores. Cuando se repara en esos rasgos -en las estrategias de composición, en las técnicas y procedimientos textuales-, la oposición entre los sesenta-setenta y los ochenta se disuelve en buena medida, o resulta sumamente discutible³².

En efecto, aun si nos atenemos a ese espíritu periodizador, no sería difícil establecer que ese pasaje de una a otra poéticas se verifica antes de 1976, e incluso, en alguna medida, antes de entrada la década del setenta. Es más: que se opera también o sobre todo en obras que se han desarrollado como exploración de esa equivalencia literatura-política. Así, podríamos decir que el modelo realista de bases sartreano-lukácsianas entra en crisis ya en 1961 y sobre todo desde 1965 aproximadamente, en especial en lo que se refiere a las técnicas, recursos y estrategias composicionales de la obra literaria. Crisis que, si deja en pie por mucho tiempo el prestigio de las teorías hasta ese momento dominantes, acarreará tarde o temprano (y sin duda antes del corte histórico del 24 de marzo de 1976) una revisión de concepciones e ideologías de la literatura. No es casual al respecto que hayamos podido leer aquí las transformaciones de la poesía del sesenta apelando a incitaciones teóricas benjaminianas, adornianas y brechtianas (independientemente del grado de presencia efectiva que teorías como esas registren en tales poéticas; presencia que por otra parte hemos relativizado frente a factores específicos provenientes del contexto particular en que aparecen las obras

³². Si hemos otorgado tanta importancia a las citas de J. C. Martini y Caparrós como a las de los críticos, es porque las manifestaciones públicas de los escritores son tanto o más importantes que el discurso crítico para la formación de ideologías de la literatura o de un sentido común cultural.

estudiadas, usando más bien esas teorías como factores discursivos intervinientes en el entorno o como estímulo teórico para nuestra lectura, más que como poéticas o modelos).

Además, resulta significativo que la emergencia de estas poéticas sobre finales de la década pueda verificarse, paradójicamente, en escritores de quienes se hubiera esperado, a primera vista, una adhesión incondicional al realismo crítico o al compromiso, a causa de la estrecha vinculación de sus textos con las motivaciones históricas y con el discurso político; o, por el contrario, en casos como el de Pizarnik, cuyas obras más transitadas y citadas la aproximarían más a la poesía argentina del cuarenta o del cincuenta, que a las estéticas irresponsables, parodiantes y de mezclas que se reivindican para los ochenta.

Tampoco es casual que esa zona de la narrativa de los sesenta que son los relatos de Rodolfo Walsh, quien sigue siendo un paradigma de literatura política ajena a los cánones realistas/populistas, muy presente en la escritura de décadas posteriores, haya registrado un proceso similar. Walsh, también se había iniciado en un género realista por excelencia, aunque provenga de otra tradición: el relato policial. Pero a partir de Operación masacre y Los oficios terrestres desarrolla un modelo de "realismo" no ficcional que tiene más en común con el **bricolage** periodístico, con el montaje y la experimentación que con el modelo de relato decimonónico que el realismo socialista o el "populismo cultural" recomendaban desde la política cultural de las izquierdas. En este pasaje interviene de manera decisiva toda una serie de materiales de circulación masiva no estrictamente literarios: el discurso

político, el registro coloquial, el discurso periodístico, los llamados **géneros bajos**, el discurso jurídico, etc.. Los mismos, a partir de los contactos que establecen con lo literario en los textos que nos interesan, juegan un papel de suma importancia en las transformaciones estéticas a que nos referimos, y en la desestabilización y transformación de los géneros literarios sobre los que operan.

Este tipo de desplazamientos podrían incluir también, en una lectura de conjunto, las primeras novelas de Manuel Puig, los textos de Osvaldo Lamborghini, la narrativa de Juan José Saer a partir de su novela Cicatrices (1969) y otras muchas obras publicadas o datadas entre 1968 y 1973, donde el uso de principios constructivos renovadores, reñidos con las poéticas del realismo, replantea el problema de las relaciones entre literatura e ideologías, literatura y "realidad". Andrés Avellaneda ha observado al respecto que "Entre 1960 y mediados de la década siguiente aparecen los primeros desafíos al canon narrativo realista"³³. A continuación, Avellaneda menciona nada menos que una veintena de libros, publicados entre 1963 y 1975, que atestiguan ese desafío, aunque a continuación agrega: "Casi todas estas propuestas quedan enterradas bajo el imperio del canon realista prácticamente hasta comienzos de la década del ochenta, cuando se las recoge de entre el basural de la historia literaria". Si es cierto que el **sentido común** cultural de los sesenta era realista/populista en lo que a

³³. Avellaneda, A., "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina Literaria después de los militares", en Vidal, Hernán (ed.), Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización, Mineapolis, Univ. of Minnesota Institute for the study of ideologies and literature, 1985, p. 580.

literatura y arte se refería, parece por lo menos imprudente enrolar en ese canon a todos los lectores culturalmente operantes de esa época. En este sentido, buena parte de la crítica literaria, aun la que se movía en medios de divulgación no especializados, desafió también aquellos cánones e intentó con no poco énfasis construir un contracanon. Esto puede verse, por ejemplo, en algunas de las encuestas a escritores y críticos argentinos publicadas desde fines de la década del sesenta. En la que llevó a cabo la revista Los libros³⁴, por ejemplo, Boquitas pintadas de Manuel Puig es la obra más mencionada como "el mejor libro de ficción narrativa publicado en la Argentina en 1969"; Tomás Eloy Martínez declara confundir los géneros, e incluye en la respuesta a Rodolfo Walsh y al Gelman de Traducciones III. Mientras el orden de los discursos útiles insistía en el "Gran Acuerdo Nacional" desde posiciones a veces encarnizadamente antagónicas, o mientras el sentido común cultural seguía atado al realismo comprometido o "populista", los textos de la literatura argentina desmienten esas totalidades, y la crítica los acompaña. Osvaldo Lamborghini, también preguntado por Los libros, resumía así esa tendencia:

Con la obra de Manuel Puig, la supuesta función "expresiva" del lenguaje literario (...) sufre un golpe verdaderamente "crítico". Boquitas define un campo, señala un punto de ruptura: estamos ante un modelo de **sintaxis mayor** donde nada nos es "comunicado", salvo nuestra propia presencia como soportes de todas las determinaciones que nos hablan.³⁵

En medio de los furores nacionalistas, totalizadores, identificatorios y unificantes, la literatura se escribe como negación y la crítica la acompaña. En otra encuesta, la que publi-

³⁴. AA.VV., "La literatura argentina 1969", Los libros, Buenos Aires, n° 7, enero de 1970, pp. 10 a 12 y 21 a 22.

³⁵. Lamborghini, O., Los libros, cit., p. 12.

có Latinoamericana en junio de 1973, Josefina Ludmer destacaba la importancia de El frasquito de Luis Gusman; y llamaba la atención acerca de un conjunto de textos en los que se lee

un tipo de funcionamiento de la significación que no puede ser leído como "testimonio", "reflejo de la realidad", "verdad", sino como una especie de anomalía, un fuera de la ley que remite y no remite al referente al mismo tiempo que es concreto y general, afirmativo-negativo, zona preferida de la polisemia, lenguaje transitivo-intransitivo, donde la palabra comunicativa pierde valor.³⁶

Entre esos textos Ludmer confería un lugar privilegiado a "la polisemia" y la "multitud de voces" de Partitas de Leónidas Lamborghini, y se sumaba a la construcción de un contracanon centrado en los textos de Puig:

En las novelas de Puig (...) no hay una voz nacional y social capaz de hacerse cargo de la narración; no hay una región de la palabra a la que pueda otorgársele el crédito de "narrador" [...] (en una palabra: en Puig es imposible una lengua ley) (...) La traición es una empresa de conjuración de la afasia no sólo para el personaje central (...) sino, sobre todo, y desde el punto de vista social, para quien se arroja a la escritura sin tener **voz propia** hoy en la Argentina.³⁷

Por otra parte, la figura de Puig parece haber sido apoyada con no poco énfasis por publicaciones de circulación masiva³⁸, en las cuales se prestaba atención, además, a escritores que Avellaneda dejaba sepultados por el vendaval realista: Osvaldo Lamborghini, Germán García, Néstor Sánchez, Luis

³⁶. Ludmer, Josefina, respuesta a "Literatura y crítica: una encrucijada. Una encuesta", Latinoamericana, I, 2, Buenos Aires, junio de 1973.

³⁷. Ludmer, J., respuesta cit..

³⁸. Véanse, por ejemplo: Panorama, Buenos Aires, VII, 126, 23 al 29 de septiembre de 1969, pp. 58-59; XI, 325, 2 al 8 de agosto de 1973, p. 36; y XII, 379, 1 al 7 de octubre de 1974. También, Periscopio, Buenos Aires, I, 37, 2 de junio de 1970, p. 47.

Gusman³⁹.

Algunos órganos y agentes de la crítica literaria argentina de izquierda, entonces, recogían con entusiasmo todo un conjunto de textos que desafiaban abiertamente las doctrinas de un naturalismo "populista" todavía muy arraigado en el sentido común cultural.

Lo que parece evidente, en fin, es que las poéticas de interferencia entre géneros, mezcla de registros, ruptura de la transparencia comunicativa y de abandono de la representación realista que leíamos en Gelman, en Pizarnik y en los Lamborghini pueden integrarse en una tendencia más vasta es la que estaba empeñada buena parte de la producción literaria argentina de la época. Tendencia que, en no pocos aspectos, retomaban de diferentes formas poetas y narradores de las décadas posteriores, en contextos diferentes⁴⁰.

De este modo, se podría proponer que, en el período que nos interesa, las relaciones entre literatura y política, lejos de generar una estética uniforme o acatar disciplinadamente una doctrina estética previa, producen una multiplicidad de normas, a veces sucesivas, a veces superpuestas, enfrentadas o mezcladas.

³⁹. Véanse especialmente las ediciones de Panorama XI, 235, 2 al 8 de agosto de 1973, pp. 34 a 36; y XII, 379, 1 al 7 de octubre de 1974, pp. 78-79.

⁴⁰. En última instancia, repetimos, el corte sobre el que insisten muchos escritores de los ochenta responde sobre todo a la necesidad de despojarse de esa "piedra de molino atada al cuello de la literatura" que es la política, como señala L. Lamborghini citando a Stendhal (ver entrevista a Lamborghini, en Apéndice). En poéticas mucho más recientes, en cambio, asomaría una posición que se desentiende de aquellas oposiciones y recupera la noción de realismo en otro sentido; véase, por ejemplo, la posición de Marcelo Cohen en "Apuntes para un realismo inseguro", El Cronista Cultural, Buenos Aires, 15 de marzo de 1993, pp. 4-5.

Trabajar sobre estas hipótesis derivadas de nuestra investigación, permitiría ver, en fin, cómo incluso algunas poéticas que se desarrollan durante los años 80 (desde 1976-77 hasta la actualidad) retoman, reescriben y despliegan un repertorio que en gran medida ya estaba planteado en los años 60-70, que desde el punto de vista historiográfico aparece como un período anterior. En el caso de la poesía de Néstor Perlongher, por ejemplo, se combinan elementos tomados de Alejandra Pizarnik y de Osvaldo Lamborghini, de la historia argentina y de la experimentación con la lengua, de la estética de Manuel Puig y de la textualidad de Leónidas Lamborghini, de las formas de la oralidad coloquial y de la teoría literaria, del discurso político y del antidiscurso de Oliverio Girondo⁴¹.

Así, cuando confrontamos los resultados de nuestra investigación con algunas relecturas recientes de la literatura argentina de los años sesenta, queda reforzada la necesidad de revisar en cada caso las homologías entre periodizaciones historiográficas y estético-literarias, que introducen algunas veces el riesgo de la reducción mecanicista o de un historicismo lineal.

Además, tal confrontación permite observar la presencia de factores de revisión, autocrítica y transformación -al menos sobre el espacio estético-literario- en el conjunto de las prácticas culturales que acompañaron los ascensos de masas y la conformación de ideologías políticas a partir de 1955 en la Argentina, poniendo así en cuestión la idea de una poética de

⁴¹. Pensamos especialmente en obras como Austria-Hungría (Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980), Alambres (Buenos Aires, UltimoReino, 1987) y Hule (Buenos Aires, Ultimo Reino, 1989).

hegemonía compacta como correlato literario y cultural unificado de un proceso político.-

APENDICE

Entre los materiales con los que hemos trabajado en esta investigación, se cuentan los resultados de dos encuentros mantenidos con Juan Gelman y con Leónidas Lamborghini. La importancia que hemos concedido a ese material en el desarrollo de nuestras hipótesis es relativa pero aún así considerable. Cuando se trabaja sobre las obras de poetas que siguen produciendo y, por tanto, introduciendo transformaciones en el transcurso de sus obras, las reflexiones que producen sobre su escritura aportan a menudo elementos de interés para el crítico. Por otra parte, Gelman y Lamborghini proporcionan en estas entrevistas una serie de datos y recuerdos que ayudan a reconstruir circunstancias históricas insoslayables para la consideración del contexto de sus obras. Entendemos que también resultan de interés las valoraciones e interpretaciones que, varias décadas después, hacen los escritores acerca de etapas anteriores de su trabajo.

1. ENTREVISTA A JUAN GELMAN

Buenos Aires, 31 de agosto de 1992.

¿Cómo se formó el grupo "El pan duro", quiénes lo integraban y cómo funcionaba?

- El grupo "El pan duro" se creó en 1955, a principios de 1955. Los que iniciamos el grupo fuimos Hugo Ditaranto, Héctor Negro, Julio César Silvain y algunos otros. Ahí empezó el grupo, y después hubo otras incorporaciones. Por ejemplo Juana Bignozzi, Harispe. Nos conocimos en el marco de la Juventud Comunista, o que rodeaba a la juventud de izquierda aunque no estuviera afiliada, teníamos amistades comunes allí. La idea era autopublicarnos, porque la publicación era absolutamente difícil, prácticamente imposible. Entonces lo que elegimos fue un sistema de bonos. Vendíamos los bonos por anticipado entre los amigos, y con ese dinero conseguíamos el papel, la edición del libro, y nosotros mismos lo distribuíamos. Recuperábamos el dinero, pagábamos alguna deuda, y lo que quedaba, quedaba para el próximo libro. Las decisiones se tomaban por consenso, respecto de lo que se editaba. Pero aquí falta algo muy importante: empezamos a hacer recitales públicos, en bibliotecas, en clubes como Vélez Sarfield y demás, porque también nos movía la idea de romper un poco con cierto desconocimiento o indiferencia con respecto a la poesía. Y nos parecían los lugares más aptos; podía ser una biblioteca pública, pero también algunos clubes de barrio. Y en medio de todas estas

cuestiones a alguien se le ocurrió ir a verlo a Raúl González Tuñón para invitarlo a un recital. Ese recital lo hicimos en La Máscara, un teatro independiente. Y Raúl se convirtió en una especie de padrino, en un sentido muy particular. Raúl González Tuñón, aparte de ser un gran poeta, era un hombre muy modesto y muy generoso. El leía con toda atención los trabajos que los jóvenes le llevaban, no sólo nosotros, sino también decenas y decenas de jóvenes que le llevaban trabajos. Y daba su opinión, pero siempre no desde el lugar de poeta mayor o desde el lugar del crítico que te baja la caña, sino desde un lugar muy modesto del colega en el oficio. Ahí se ubicaba él, y desde ahí te hablaba. De manera que él fue un estímulo para muchos de nosotros, no sólo para "El pan duro". Como te dije, por consenso se elegía lo que se publicaría, y el primer libro que se decidió publicar fue el mío, Violín y otras cuestiones, que apareció en 1956. El segundo libro, si no me equivoco, fue el de Héctor Negro. Luego se sumó gente valiosa, como Juanita Bignozzi. Lo que pasó posteriormente fue que hubo algunas cuestiones...se fueron cristalizando más las tendencias, las diferencias, esencialmente de tipo poético y estético, y finalmente de tipo político.

¿Y allí tuvieron que ver las adhesiones a ciertas políticas culturales que venían del Partido Comunista?

- Sí, tenían que ver las políticas del PC, y tenía que ver el zhdanovismo, y muchas cosas que en aquél entonces ocurrían. En general los muchachos tenían una mente abierta. Pero por razones, sí, de tipo cultural, estético, pero también político se plantea para un grupo de personas una lucha con el PC, en

el sentido de criticar las políticas, no estar de acuerdo con las políticas; digamos que algunos se empeñan en esa brega y otros no. Este fue un factor.

¿Hacia qué año comenzaron estas discusiones?

- Esto debe haber empezado en el año (19)62. Y en el 64 yo me voy del PC.

¿ Y el grupo siguió hasta el 62?

- Y tal vez un poco más, pero yo ya me había alejado del grupo, yo personalmente. Pero el grupo siguió funcionando. Porque en el interín, con otro grupo de personas, con Andrés Rivera, con Juan Carlos Portantiero y otros creamos la revista Nueva expresión. A grandes rasgos, lo que te puedo decir es que desde el punto de vista estético, nosotros precisamos mucho más -en el grupo Nueva expresión- nuestra posición al respecto del stalinismo en la cultura y todo lo que bajaba del PC. Esto no quiere decir en modo alguno que los demás fueran stalinistas. Lo que quiero decirte es que precisamos mucho más nuestra posición en ese sentido, y sacamos Nueva expresión entre otras cosas para darle salida a esas opiniones. Dentro del Partido era muy difícil, o imposible. El otro tema era también una visión...digamos estética...no me gusta usar la palabra porque no me gusta lastimar, no sé cómo la vas a usar vos, me gustaría que no usaras la palabra...tal vez una visión menos populista de la poesía. Yo no sé si es muy exacta la expresión, te ruego que busques otra porque... ahí había gente muy formidable, qué se yo... Héctor Negro es un gran tipo... Incluso la gente que se quedó en el PC como Hugo Ditaranto es

buena gente, y calificarlos a ellos de "populistas" sería injusto. En general, te repito, no era gente que estuviera empeñada en escribir poesía política o social o sociopolítica exclusivamente, de ningún modo. Ditaranto, por ejemplo, escribía sobre todo poemas de amor. Héctor Negro y Silvain tenían una referencia más hacia el barrio. Es decir, no era la cosa que después se dijo o se pretendió que era. Nosotros fundamos el grupo de Nueva expresión, y ahí entramos en una situación que se fue convirtiendo en un enfrentamiento con el PC. Todavía éramos miembros del PC (Rivera, Portantiero, Roberto Hozni). Y el hecho es que, contemporáneamente a todo eso... bueno, los caminos políticos del grupo también adquieren matices. Por ejemplo, Portantiero se va bastante antes que yo del PC, con una organización, "Vanguardia Revolucionaria". Pero la historia era estrictamente política, por el tema de la Revolución Cubana. Es decir, la Revolución Cubana mostraba que había una vía para tomar el poder que no era el camino pacífico de Khrushov y toda esta cosa que el PC impulsaba (que la revolución iba a venir tal vez dentro de un siglo o dos). Esto era lo que nos animaba. Que después se cometieran errores es otro tema. Y todas esas diferencias políticas se asentaban también sobre un terreno en el que había muchas divergencias de tipo ideológico-estético. Yo recuerdo por ejemplo, que Portantiero publicó un librito de crítica sobre el realismo, donde expresaba muchos de estos puntos de vista. Por ejemplo, nosotros, que después fuimos calificados de populistas o de lo que fuere, determinábamos posiciones como éstas: lo importante en la obra de arte o en la poesía no es el tema, porque con el mismo tema se puede hacer una gran obra de arte o una porque-

ría, esto es perogrullo. Que la especificidad del arte es otra cosa, consiste en otra cosa. Y recordábamos la frase de Carlos Marx de que el arte es una alegría que el hombre puede darse a sí mismo. Por supuesto que todo esto chocaba con la concepción stalinista de los escritores como ingenieros del arte, que era, en primer lugar una gran exageración; pero, en segundo lugar, lo que se mostraba, debajo de esa frase, era una especie de voluntad de construirle el alma a la gente. Lo que además de ser una tarea imposible resultaba absurda. Todo esto es mucho más matizado que como te lo cuento, estoy sintetizando.. Después Nueva Expresión siguió funcionando como editorial, publicó libros. La revista dejó de aparecer por falta de medios, y se produjeron lo que fueron no separaciones, pero sí distinciones políticas. Portantiero en el 62 empieza a militar en Vanguardia Revolucionaria, una organización que tenía sobre todo estudiantes provenientes de la Juventud Comunista. Otra gente, -Rivera, yo, etc.- todavía nos quedamos. Y alrededor del 64 se funda La rosa blindada, con Mangieri y Brocatto como directores, donde se acentúa la expresión de toda nuestra disidencia. Era una revista amplia en la que colaboraban, por ejemplo, Ismael Viñas, John William Cooke... Esa era la voluntad, la voluntad era hacer ver la raíz común de arte y revolución, por decirlo de un modo breve; fuera de los marcos de lo que parecía ser el monopolio exclusivo de las ideas en torno al arte y la revolución, que era el PC. Y por eso invitamos a participar en el debate a gente como John William Cooke, peronista... El tema es que en torno a esa revista lo que se cristalizó fue un gran inconformismo de muchos artistas, intelectuales y escritores del Partido Comunista. Bueno, esa

revista, que empezó a tener esas características, también era editorial, y de pronto editaba cuatro libros juntos, *Tuñón* y otros, se vendían muy baratos, al principio también con el sistema de bonos. El desarrollo fue el siguiente: era un cauce ya más político, en el sentido de que... bueno, yo me fui del PC, empezaron a pedir a los afiliados que estaban en la revista que me echaran de la revista, se negaron, ellos fueron echados del PC, en protesta se fue otra gente...

¿En ese momento Ud. ya tenía cierta visibilidad pública como poeta joven, se lo empezaba a conocer, ya había salido Gotán, y era, en fin, una figura del espacio intelectual...?

- Sí..pequeña figura, en ese espacio, y siempre dentro de la izquierda. De manera que, más o menos, así sucedieron las cosas. Hasta que después pasaron muchas otras.

¿Después de Gotán Ud. sintió ciertas prevenciones de los críticos o de algunos lectores, acerca de los riesgos de cierta cristalización de una retórica? ¿Puede ligarse con esa situación lo que Ud. mismo dice de Cólera buey, como estableciendo un paréntesis de intimismo y revisión sobre tu propia obra?

- No, al contrario, Gotán fue un libro que dentro de los medios críticos fue muy elogiado. Acá hay dos cuestiones: la cuestión poética propiamente dicha y, digamos, la historia o el mundo exterior. Que son cosas que se tocan, se interconectan, se influyen, etc.. Pero en realidad lo que yo creo, lo que me parece, es que en todos los determinantes esenciales de todos mis cambios y de todo lo que he escrito han pesado,

desde luego, los acontecimientos, claro que sí. Sobre los contenidos en un sentido muy amplio, no sobre los temas pero sí sobre los contenidos. Lo que pudo ser el exilio, etc.. Pero yo creo que esos cambios son más bien el producto de una lógica (entre comillas, si vos querés) poética. A mí nadie me dijo -que yo recuerde- que en Gotán yo estaba cayendo en una cierta retórica. Eso me lo dije yo. Y en general lo que ocurre es que cuando se cristaliza una expresión, yo ya no sigo escribiendo en ese tono, o en ese estilo o como quieras llamarlo, porque me parece que es una repetición, siento que estoy repitiendo, entonces ahí paro. Lo que pasa después es otra cosa: Gotán sale en el 62, y ahí empiezan las discusiones...pero a partir del año siguiente yo escribí mucho. Escribí alrededor de nueve libros. La mayor parte de esos libros se perdieron, y están sintetizados en Cólera buey. Las Traducciones III las escribí después de Cólera buey, y sin embargo aparecieron antes, por esos caprichos de edición o de lo que fuera. Pero aparecieron antes que la selección de Cólera buey.

En algún momento pensé que en Traducciones III había una resolución poética muy compacta, y sospechaba que la publicación primera podía tener que ver con ese proceso...

- No, yo creo que tuvo que ver con accidentes editoriales. O la lo mejor tuvo que ver también con lo que vos decís. Y salió también una selección de Cólera buey, en donde hay también dos poetas inventados como Yamanocuchi Ando y John Wendel, que a su vez inventa a Dom Pero. El tema es que... acá tengo que volver a algo que siempre digo. Lo que a mí me ocurre, y

supongo que le ocurre a todo el mundo, es que vos tenés como obsesiones. Y cuando te ataca una obsesión que te obliga a escribir, lo que procurás es expresarla, a veces hasta para enterarte de lo que te pasa. Y cada obsesión, que gira en torno a los mismos temas, los mismos contenidos -por ejemplo la historia, o el amor, o lo que fuera- se produce porque no está agotada. Entonces resulta que uno escribe, no sé, pueden ser treinta poemas, pueden ser quinientos, da igual, tratando de expresarla, supone que está agotada -y en cierto sentido lo está- y hay un proceso por el cual, en la medida en que la obsesión se agota, vas ganando herramientas expresivas. Cuando esas dos líneas se cruzan posteriormente se producen los poemas más felices. Este proceso lo describió muy bien Cesare Pavese. Y después la obsesión parece apagarse y en cambio ya se utiliza una cantidad de instrumentos expresivos, cuyo mero ejercicio, sin obsesión debajo o detrás, es la maquineta. Entonces ahí paro de escribir. A veces no te das cuenta, escribís más de lo que debés, llevado por el impulso, pero después cuando lees con tranquilidad decís " bueno, a partir de acá estos poemas son repetición". Son el manejo de un instrumento expresivo adquirido. Esto es lo que me ocurre. En cada caso lo que procuro es buscar la expresión de la obsesión o del aspecto particular de la misma obsesión, que en ese momento me pesa. Esto es, los acontecimientos exteriores existen y pesan, pero ahí siempre me acuerdo de una frase de Paul Eluard, que me gusta repetir. Cuando se produce la guerra de Corea en 1952, todos sus compañeros poetas del PC o de la izquierda escribieron poemas de la guerra de Corea protestando contra el imperialismo... y él no. Entonces le preguntaron una

vez por qué no había escrito poemas sobre la guerra de Corea, y él dijo que para escribir necesitaba que coincidieran la circunstancia exterior con la circunstancia del corazón. Y creo que eso es lo que, digamos, separa, la mala poesía política o social de lo que en definitiva es simplemente poesía. A mí me gusta decir que el único tema de la poesía es la poesía misma. Por eso puede hablar de todo. Siempre que sea poesía. Lo divertido, hace 20 o 30 años cuando nosotros, Nueva expresión y todos los demás, nos peleábamos contra los stalinistas, era que ellos pretendían que hacer otra cosa que poesía social o política, era una especie de traición. Pero resulta que ahora estamos en la inversa ¿no? Ahora tenemos que decir: bueno muchachos, también se puede escribir poesía política. Eso no es una traición. Es que cuando la consideración de la poesía o del arte o de lo que fuere se mueve sobre el eje del tema, así entendido, va mal, va realmente mal. Habría que tachar qué sé yo cuánto del Dante, poesía política, qué sé yo cuánto de Shakespeare, para no hablar de Vallejo, por ejemplo.

Más allá de la vigencia que tenían Vallejo y González Tuñón, más allá de la relación personal con el segundo, ¿cómo ve Ud. que operaron esas lecturas, que la mayoría de los críticos ve como fuertes en la primera etapa de su obra?

- En este sentido, yo siempre lo digo, la influencia mayor la recibí de Vallejo... Creo algo que dijo alguna vez Lezama Lima: que las influencias no son causas. No pueden provocar una poética, a menos que sea epigonal y sin valor. Las influencias más bien son efectos que iluminan causas. Es decir que te sentís más próximo a ciertos poetas que a otros, y esto

es debido a causas tuyas, que vos te sentís mas próximo a unos que a otros. En ese sentido la influencia no es una causa sino que ilumina causas. Bueno esto es así, yo siempre lo he dicho, me refiero a la influencia de Vallejo, de Tuñón, y después, hay una cantidad de asimilaciones, o el nombre que les quieras dar, que se producen naturalmente con las lecturas. Y todas esas cosas son cambiantes... Porque lo que te importa mucho en cierto momento, después te importa menos. Pasan los años y te vuelve a importar de nuevo. Es muy curioso, pero creo que todo eso tiene que ver de alguna manera con tu propia circunstancia interior.

¿Cólera Buey puede leerse como un momento de autorrevisión, sobre todo en relación con los otros libros, una especie de laboratorio de la escritura donde se ponen a prueba distintas formas, distintos procedimientos para armar el poema? Si uno lo compara por ejemplo con cada una de las secciones de Gotán o con cada una de las Traducciones, sobre todo con Traducciones III...

- Posiblemente eso que vos llamás diferencias de procedimiento se debe a eso. No a la voluntad preconcebida de experimentar con tal o cual forma. Cuando es así, se cae; con la voluntad no vas a ningún lado...con la voluntad solamente. En el caso de la poesía vos sabés bien que es imposible sentarse y escribir.

¿Cómo es y cómo se da en su caso el momento de la escritura?

- Empiezo con ruido en la oreja. Y con una cosa que me preocupa, me preocupa y no sé qué es, y es un momento de mal humor,

de muy mal humor, porque no sé lo que me ocurre. Con los años he aprendido que lo que ocurre es que voy a escribir, pero todavía no sé cuál será el momento.

¿Esa situación particular de escritura puede ser propia del género poesía, a diferencia de lo que les pasa a los narradores?

- Sí. Puede haber realidades distintas. Hemingway se levantaba a escribir a las 6 de la mañana y escribía hasta las 2, a máquina, y paraba. Pero los diálogos los escribía con lápiz. Es decir que cada cual busca la técnica que le permite expresarse mejor. Y efectivamente creo que la poesía guarda una gran diferencia con la narrativa, el teatro, que son otros géneros, claro. De manera que creo que se puede escribir poesía en las circunstancias más extremas, y hay ejemplo de ello. Siempre que esa coincidencia de la que hablábamos antes, se produzca. Hay un poeta judío que murió en Auzchwitz, y que dejó escritos, dentro del campo, unos poemas en idish muy tremendos, muy conmovedores. Cuando te ponés a pensar en qué circunstancia los escribió, en un campo de concentración, cómo hizo para conseguir el lapicito, el papelito y finalmente las botellas donde metió los papelitos, cómo hizo para enterrar las botellas y después dar cuenta de eso a bastante gente para que se rescataran los poemas en el caso de su muerte... Y así se rescataron. Es una circunstancia totalmente adversa para cualquier tipo de creación, ya que la tarea principal es sobrevivir, y sin embargo eso se dio. Será un caso excepcional, pero siempre... los casos excepcionales son la regla. Y entiendo que haya gente que necesite, en cambio, una quietud

absoluta. Alguien dijo que Beethoven, para escribir música, necesitaba meter los pies en un tacho de agua fría. No sé si es cierto, pero la imagen vale. Lo que sí es verdad es que la manera de trabajar la palabra en el campo de la poesía es muy distinta que en la narrativa.

Por ejemplo, cuando salió Fábulas, y durante lo que va del 71 al 74, una etapa en que Ud. estaba intensamente dedicado a la actividad política, hay libros muy importantes, con transformaciones que parecen decisivas para su poética. Sería una etapa con la que se podría ejemplificar esa situación de producción en condiciones que nada tiene en común con el aislamiento.

- Son curiosos los vasos comunicantes entre ambas cosas. Es muy raro. Yo no sé bien cuáles son. Urondo, en los últimos 10 meses de su vida, en condiciones de clandestinidad muy duras, con todo lo que esto implica en materia de seguridad, el tiempo que se pierde... escribió todo un libro de poemas. Rodolfo Walsh escribió cuentos, escribió sus cartas.

Cada tanto se habla del intimismo para caracterizar cierta zona de la poesía del '60. ¿Cómo usa Ud. ese término, qué entiende por intimismo? ¿Se puede usar respecto de alguna zona de su poesía?

- Desde luego hay un sector de la subjetividad, que es lo íntimo, cuya expresión es válida. Yo no sé si se aplica a todos los poetas del '60. No digo "60" en términos de poesía sociopolítica nada más, porque esa es otra deformación del panorama de la poesía argentina de esos años. Era un panorama

muy rico. Grandes poetas, como Olga Orozco, Enrique Molina, Edgar Bailey, Francisco Urondo, Mario Trejo, Madariaga, Pizarnik, una panoplia extraordinaria. Seguramente en toda la poesía de ellos hay un elemento intimista pero intimista en el sentido, creo yo, de en qué medida lo íntimo mueve a una necesidad de expresión. Eso no quiere decir necesariamente que escriban cosas íntimas. Mejor dicho, que escriban intimidades. No necesariamente.

¿Cómo ve Ud. la obra de Pizarnik, y qué relaciones advierte entre Pizarnik y su poesía?

- Yo tengo una gran admiración por Alejandra Pizarnik, siempre la tuve, siempre me pareció una gran poesía, y poesía que siempre me conmovió y me generó el goce que te puede dar la lectura de poesía. En cuanto a las relaciones entre una poesía y otra... no sé. A mí me han ocurrido cosas bastante extraordinarias, como cuando me atribuyeron una relación con determinado poema de Ezra Pound, que yo no leí en mi puta vida. Eso es lindo. Es lindo para mí, digamos. A Ezra Pound no sé cómo le caería. Es lindo en el sentido en que parece que surgen las coincidencias, los encuentros no buscados, es decir, que se dan.

Yo pensaba la relación con Pizarnik a partir del poema "Proposiciones", en Relaciones. Allí parece que Ud. integraba la obra de Pizarnik a una poética de la utopía, de la negación del mundo como denuncia del mundo, de la equívoca realidad, digamos. Y definir a Pizarnik como "obrero de la palabra", leyéndola como protesta social, parece la fuerte incorporación

de una poesía que fue ubicada en una zona de pureza incontaminada muy distante de lo que hacían los llamados poetas del '60 en ese momento.

- Sí, eso es cierto. Ya lo creo. Quiero decirte que, efectivamente, Alejandra exponía su cuerpo, todo. Es una gran pérdida. Yo creo que tenés razón, es eso, pero yo en general creo que la poesía, la verdadera poesía, la gran poesía es eso...

"Toda poesía es hostil al capitalismo"...

- Sí. Quiere decir a una vida de mierda. O a la mierda de la vida.

¿Hay alguno de los libros de Pizarnik que lo conmueva o le interese más?

- El de la Condesa.

¿En algún momento empezó a aparecer Bertold Brecht en el grupo de ustedes, como una lectura importante?

- Circulaba más en relación con la cuestión teatral. Desde luego leímos a Brecht, yo lo traduje -el Tata Cedrón le puso música-. Pero, desde el punto de vista teórico, parecían más importante Lukács, Della Volpe, Gramsci.

Cuando Ud. reflexiona sobre Traducciones III, habla del distanciamiento. Usa la fórmula para pensar el procedimiento de la traducción...

- Yo hablo de una cosa muy concreta, y ahora volvemos al tema éste. En el reportaje que me hizo Benedetti en 1972 me pregunta por qué había inventado a este Sidney West y a otros. Lo

que yo le cuento es que en determinado momento yo estaba encerrado, por problemas personales y particulares, y que entonces mi poesía se había cerrado en el intimismo. Entonces inventé un tercero para salir de eso. De lo que yo estaba tratando de distanciarme, en realidad, era de esa situación intimista, o de esa poesía intimista, para tratar de entrar en un campo de la subjetividad en que desde luego influye el intimismo, pero que es muchísimo más amplio. En ese sentido hablo de distanciamiento. El distanciamiento en Brecht es proponerle al lector, al espectador, una instancia que le permita tener acceso a la obra de arte sin ser manipulado. En este caso yo trataba de distanciarme de mí mismo.

¿En el momento de Traducciones III Ud. tenía presente una lectura de Edgar Lee Masters?

- No. Lo había leído pero hacía muchísimo tiempo. A lo mejor quedó por ahí.

¿Por qué y para qué le parece que empezó a funcionar la interrogación a partir de Relaciones?

- No sé, pero supongo que en aquel entonces, en el 71, 72, 73, yo estaba lleno de incertezas, creo que estaba como desaprendiendo muchas cosas. Esto me parece ahora, no sé si fue así. Lo cual no impedía una militancia por eso. Pero el tema de la relación entre esto y lo político, es un tema que siempre me preocupó. Vi las peores cosas en el Partido Comunista. Después vi otras peores en otros lados. A mí siempre me causó interrogaciones muy serias, y creo que ese fue un momento en que particularmente necesitaba interrogarme.

¿Qué conexiones hay entre su trabajo como poeta y su actividad profesional como traductor?

- Tienen conexión en la medida en que estás trabajando con palabras. Lo que a mí me resulta interesante en la traducción es que, como cada idioma responde a una cosmovisión, hay cosas absolutamente intraducibles, porque responden a una manera distinta de ver el mundo. Forman parte del gran misterio que es esta materia, la palabra, el hablar, el habla. En la traducción uno no va a poner una palabra en vez de otra, aunque sean sinónimos, por la atmósfera que cada palabra tiene en el otro idioma. Me refiero al ámbito de la palabra. El significado puede ser secundario.

De los poetas que comenzaron a producir sus obras más significativas en los años 60 ¿cuáles le interesan particularmente?

- En principio, te aclaro que no creo mucho en las "generaciones". Para decirlo mal y pronto, no creo un carajo en la generación. Yo creo en los poetas, creo en los textos, eso cuenta. En cuanto a la pregunta, creo que los mencioné. Podría añadir a César Fernández Moreno, por ejemplo, a Leónidas Lamborghini. Pero el tema no es exactamente la edad. Por ejemplo, Edgar Bayley, es y no es del 60 si lo vemos desde ese punto de vista. Él empezó mucho antes. Yo lo conocí en un acto que se hizo en el Teatro del Cuerno, debe haber sido en el 46, cuando él estaba con el arte-invencción. También Madariaga... son grandes. Y después, como dice Pound, acá Cronos tiene mucha importancia. Quién diablos se acuerda a qué generación pertenecía el Dante o Cervantes, o Shakespeare, yo creo que el término no se había inventado entonces. Me estaba olvidando de

Girondo, de Homero Manzi, como lecturas importantes de aquellos años.

2. ENTREVISTA A LEONIDAS LAMBORGHINI

Buenos Aires, 31 de mayo de 1993.

¿Cómo leía Ud. la gauchesca y el Martín Fierro en los años en que escribía Las Patas en las fuentes? ¿Esa lectura varió o cambió en alguna medida?

- Esa lectura que vos decís, claro, no en un estado muy consciente digamos, es la que me permitió armar algo que se llamó "El Saboteador Arrepentido", luego se llamó "Al público", editado por Poesía Buenos Aires. Con una gran apertura de criterios, porque no se adecuaba mucho a lo que hacía Poesía Buenos Aires, se tangenciaba en algunas cosas, pero este tema de la voz del derrotado, sobre todo centrado en el marco de una realidad sociopolítica argentina no se daba. Los modelos del 50 eran productores, digamos, porque trajeron modelos que no eran los del 40. Modelos que ayudaron mucho, por ejemplo Apollinaire, Dylan Thomas, y ellos mismos practicaron una escritura de ruptura del sonsonete elegíaco. De cierto movimiento de la sintaxis, o de quebrar la sintaxis. Cierta ritmo menos meloso. La lírica ahí empezaba a mostrarse de otra forma (hasta ese momento la lírica pasaba por el 40). Entonces, la poesía era la lírica. Ellos trajeron otra tonalidad a esa lírica. Yo, de todas maneras, ni en la del 40 ni en la del 50 me encontraba cómodo, porque -después lo supe- lo que yo quería hacer, primero, no era lírico; lo que quería era hacer

un poema. No digo lo que quería hacer sino lo que a mí me salía hacer. Era una cosa mostrenca, si comparamos con lo que se hacía en el 40 y lo que se hizo en el 50. ¿Mostrenca en qué sentido? En el sentido de que era muy parecido a un mamarracho, una mezcla de todo. De un estilo sublime con un estilo muy bajo, de lo grotesco con lo bello, del feísmo con la hermosura. Es decir, una mezcla, una mezclanza. Yo le llamo mezcla... Nunca he rechazado la influencia de poetas extranjeros, pero siempre con el entendimiento de tomarlos como aportes a una fuente original. Y entonces leo unos ensayos de Eliot sobre la poesía dramática y sobre el verso dramático, y me doy cuenta, leyendo el Martín Fierro como poesía dramática, como poesía de personajes, que el verso ahí tiene un régimen parecido al que yo estaba pergeñando. Parecido en este sentido: no había colgajos de imágenes, de metáforas, no había otra búsqueda que la de dar expresión a ese personaje. Ahí estaba el concepto de transparencia del verso dramático con respecto al personaje y a lo que el personaje hacía.

¿De modo que el modelo viene no sólo del Martín Fierro, sino fundamentalmente de Eliot?

- Viene de Eliot. Entonces, todo lo que atentara contra esto se convertía en un bello recital de poesía lírica, mas no en el planteamiento o la vida que había que darle a ese personaje. Ese personaje había que mostrarlo porque era una especie de *ecce homo*, he aquí al hombre. He aquí lo que ustedes hacen con el hombre. Y en ese sentido yo estaba muy de acuerdo con Quassimodo, el poeta italiano, que dice que la poesía de este momento -el lo dice después de la guerra- es la poesía dramá-

tica porque muestra al hombre. Así que si este hombre llega a decir -por ejemplo en mi poema- "y violé y violé porque el imperialismo me angustia", parece una *boutade*, pero es así. Había gente que iba al diván, y seguiré habiéndola, y de pronto sale esto. Como una de las causas de su inestabilidad psíquica. O de su locura, directamente. Yo intentaba a ciegas. Pero por otro lado me planteaba un cierto ordenamiento, a ver hacia dónde iba. Hacia dónde apuntaba. Entonces, a través de estas lecturas, me sentí ya un poco más apoyado.

De modo que en los poetas inmediatamente anteriores y contemporáneos Ud. no encontraba una línea compatible con ese intento...

- Claro. Entonces yo ví que este personaje mío, el Solicitante descolocado, cumplía con bastante proximidad lo que se planteaba como verso dramático. En los primeros escauceos, los poetas de ese momento -siempre hay entusiastas que quieren leerlo, que lo leas, que les parece que has hecho una ruptura, algo nuevo- por ejemplo el caso de Alonso y Urondo, hicieron un festival en un teatro para que yo leyera un poema. Lo leí, la gente se iba, puteaba. Hubo entrada paga; por ejemplo, ahí estaban las poetisas... "esto es confuso, esto es una porquería" decían, por ejemplo Ema de Cartosio, "¿a qué me han traído?". Entonces, decía, me puse a leer el Martín Fierro como poesía dramática, de personaje. En "Aquí me pongo a cantar..." se ve el personaje, se ven las acciones, no hay descripción de lo externo sino desde adentro, a eso es a lo que quería yo darle fuerza. Yo veía que cantado desde adentro, tiene una fuerza, y desde afuera tiene otra.

Que estuviera la voz del personaje y no la del "yo-lírico".

- Sí. Entonces salió este Solicitante descolocado; hasta que, como necesitaba otra voz...apareció la del Saboteador arrepentido, para que se contrapuntearan: uno es el llorón, sería Martín Fierro, y el otro es el que dice y ofrece una experiencia, que ha pasado por eso pero tiene otra actitud -sería Cruz-. La variante es que los dos al final cantan juntos. Se daban tres o cuatro paralelismos, interrelación. Por ejemplo, masas gauchescas marginadas, peronismo marginado, proscrito. Matrerismo del gaucho en la campaña, matrerismo de este sujeto en la ciudad, matrerismo inconfeso, etc.

Allí aparece la relación con el peronismo...

- Yo me cuidé bien en ese sentido, de no hacer un poema peronista. Yo era peronista, pero veía que le hacía mal si me dedicaba a hacer lo que hicieron otros compañeros, hacer realismo peronista. Yo empiezo por darle vida, por darle toda la vida que debe tener el personaje, porque esto debe ser un poema. Como, salvando las distancias de un gran arte político, fueron la Divina Comedia y todo lo demás. Primero son poemas, después el hombre se dedica a hacer diatriba contra Florencia y todo eso. Acá (en la Argentina) el error estaba en eso, falta un gran arte político porque no hay esa distinción entre lo partidista y lo que es la política. Hernández lo tenía claro. Porque estaba escribiendo con la vista puesta en Sarmiento. Pero él hizo también un poema que, antes que nada, se sostenga como poema. Stendhal también, fue bonapartista. Hizo el Rojo y Negro, hizo La Cartuja, pero son otros modos de

trabajar lo político. Acá la izquierda no interpretó. Se perdió...

¿Esta lectura de la literatura argentina de izquierda es la que después retoma su hermano Osvaldo?

- Sí, perfectamente. Debo decirlo. Osvaldo era un chico de 9 años que me escuchaba. Pero no quiero mezclar lo de Osvaldo, porque entonces aparezco como su maestro y no me gusta. Conversábamos. Este asunto contra el modelo de González Tuñón y todo esto... además él lo ha dicho en reportajes: "Lean a mi hermano". Lo he sorprendido diciendo eso. Pero la furia contra el modelo González Tuñón, es porque a mí me parecía que había que hacer otra cosa. Era una poesía más del aparato ahí detrás. Usted sabe que el escritor peronista está solo, porque no hay aparato de frente ni aparato detrás. Está solo. No tiene tradición, pero no hay aparato. El aparato contrata a Mercedes Sosa y le paga; al artista peronista no, lo usa para las campañas y después lo echa y no le paga. Es un problema antiguo. El señor Castiñeira de Dios hace pasar todavía la cultura por el suplemento (literario) de La Nación. Entonces hay que seguir solo. Pero, para hacer justicia, en el momento en que sale toda esta saga (Las patas...) uno de los que más lo apoyan, si no el que más, fue Gelman, con todo. Yo le dije: "Mirá, no va a ser así, porque el gusto está de este otro lado, del lado tuyo, pasa por ahí". Lo que yo presiento es una alternativa; no digo qué es mejor ni peor, pero hay una alternativa en la poesía argentina, en el arte, que pasa por Marechal, por los Discépolo, por los saineteros, por Nicolás Olivari. Y no pasa por González Tuñón. Y ahí, en esa alterna-

tiva, está todo: el grotesco, la comedia retorcida, humana, lo sublime, lo bajo, la parodia. No la ironía ni el humor, sino directamente la parodia, en sus formas más delicadas o más burdas. Entonces, no es que uno diga que esto es mejor que lo otro, pero hay una alternativa.

¿Usted siguió la obra de Gelman? Porque en un momento hay un viraje...

- No, claro; es un poeta que no se puede confundir con los que han estado en eso, porque es un poeta que ha evolucionado mucho.

Yo veo un momento -aunque son poéticas muy diferentes- en que empieza a predominar en su obra y en la de Gelman, la reescritura de textos ajenos (como una metida de patas en las fuentes de la cultura). Gelman, en un momento, con la reescritura de textos célebres, empieza a hacer eso.

- Sí. Hay una reescritura, que es desde el principio. Pero luego hay una reescritura que significa una incursión violenta dentro del modelo. El modelo se reescribe con sus propias palabras. Y eso aparece en "Eva Perón en la hoguera". Yo no hago una reescritura exógena, sino una reescritura endógena que se mete dentro del modelo y que dice: voy a recombinar, voy a hacer ver que todas las piezas se pueden mover y que todo texto es una combinatoria. Entonces lo nuevo pero desde adentro. No agregó. Lo que hago es romper una sintaxis, hacer que esa cosa que está como reprimida por la sintaxis, surja.

Cuando leo "Eva Perón..." se me ocurre que usted toma un

discurso política y simbólicamente tan cargado, y lo manipula para hacer emerger la potencialidad puramente lírica, meramente sonora que esconde o contiene...

- Si, yo creo leer en todos los textos que he reescrito, algo que está reprimido en el modelo -el modelo ya convertido en arquetipo, en estereotipo-. Y yo trabajo con esa idea de des-reprimirlo. El corsé, el chaleco de fuerza puede ser una sintaxis reprimida que es el sistema establecido. Entonces, se rompe y sale. Pueden salir cosas curiosas. Puede variar el sentido. En el caso de "Eva Perón..." la idea es que ahí hay reprimida una palabra que se quiere decir y no se dice hasta el final. Todo ese balbuceo, que está dado en una sintaxis aparentemente normal. Yo me he jugado por épocas al balbuceo. No he admitido ideas en mi poesía, sino que he tomado esa ética del balbuceo, yo mismo balbuceaba...

Eso estaría en Partitas, Episodios y El riseñor.

- Partitas está escrito en el 72. Empieza con "Villas" en el que quise plantear la alternativa a la poesía de izquierda. Yo hacía notas para el diario. Y veía ese balbuceo de la gente - Trabajé en Crítica y en Democracia, que se cerraron, y fuimos a parar a Crónica. En Crónica era otra cosa, trabajaban Rozenmacher, Spilimbergo, Gianuzzi, todos los que de alguna manera no éramos aceptados en otros diarios, y se nos dio plena libertad hasta que llegó Onganía. Y ahí se terminó.

Usted dice que el balbuceo está en F. Fanon.

- Dice Fanon -yo leí Los condenados de la tierra como lo leyó toda mi generación- que él había observado que cierto fenóme-

no de afasia era producto de la opresión. Primero se les niega la palabra; luego, la dicen balbuceando. Esa es la idea que hay en "Eva Perón..." y en "Villas". Presentaba otra alternativa. Como dice Croce: el poeta ofrece lo suyo como una solución, es tan ingenuo (porque sin ingenuidad no se puede crear), es tan ingenuo que dice "acá está, la solución es esto", pero el gusto pasa por otro lado. Entonces te dicen: "¿cómo que la poesía puede ser fea, grotesca, cómo puede haber un antihéroe?". Claro que sí: están las palabras de Lugones, pero Martín Fierro es un antihéroe, es un clown, un tipo que se achica, se agranda, cobarde, valiente, se estira, y Hernández nos hace el favor de mostrarlo tal cual es, no le hace un corte de rebarbas, sino que lo presenta con todas sus contradicciones. El personaje de una sola pieza es Cruz, pero enseña lo mata porque se traga el poema.

Pero se puede decir que hay dos Martín Fierro, que serían, esquemáticamente, el de la Ida y el de la Vuelta. El de la Vuelta está más asimilado a la civilización y a la moral. ¿Usted toma la línea de la Ida?

- Y...sí. Para mí el poema se termina ahí. Después, todo lo otro, como es un poeta genial, lo puede poner. Pero no es inocente. Yo no voy a hacer una lectura ideológica. Digo que incluso desde el punto de vista estructural, esas dos voces que se contraponen y luego salen juntas en la voz del narrador (en la Ida), eso es perfecto. Es la imagen de que tienen que huir de la civilización, para encontrar un poco de calor. Se van a los indios, a la barbarie. Entonces da vuelta la gansada de Sarmiento. Los civilizados van a ser los indios. Yo

tuve la dificultad, al traer la gauchesca al primer plano, de que me dijeran: "Pero esto es un chiste: las boleadoras, el caballo otra vez, dejá de joder con el Martín Fierro". Eso también, porque acá, no digas lo que estás haciendo si lo que estás haciendo produce rupturas, desacomodamiento del status literario. A mí con "Eva Perón en la hoguera" me dijeron: "Cómo vas a hacer esto, con ese libro fascista de mierda".

*¿Se acuerda de la "Epístola a los adictos" que salió en El barrilete? Ahí Ud. habla contra el "colgajo lírico-chirle"
¿Eso fue escrito especialmente contra la generación del 40?*

- Sí. Estaba tratando de aventarlos; todavía siguen. Estaban ocurriendo cosas en el país...¿qué querían hacer? La cabeza yacente, la muerte de un caballo. Sí, todo muy lindo. Pero además eso lo leías mejor en Rilke. A los extranjeros hay que leerlos y escribirlos desde acá. Entonces nace el Fausto criollo. El ejemplo, ese es el modelo. Es más claro todavía que el Martín Fierro.. Se toma un modelo cultural prestigiado, una sociedad de Buenos Aires alelada por ese prestigio y se lo hace ver por dos gauchos ignorantes, y se establece esa doble corriente del modelo reído por esos gauchos y esos gauchos reídos por el modelo. Los nacionalistas estaban equivocados, porque también pensaban: ¿Cuál es el serio, el que vale? Martín Fierro: el otro no, se ríe del gaucho. No creo que se ría del gaucho, en todo caso hay una doble calle que se forma, modelo reído por el derivado y el derivado reído por el modelo, pero es muy fuerte la carga...en cierto momento parece que Estanislao del Campo está cargando a propósito, como una especie de maniobra, de cosa de resistencia cultural, de riso-

tada sobre toda esa sociedad que ve como un rebaño. Borges se hace el gil, y dice que lo mejor de ese poema es la amistad entre ese dos hombres. Su astucia, ya se sabe, es para omitir, se hace el boludo... porque él lo usa. Como lo usaron a Macedonio. Yo digo, ¿a Macedonio recién ahora lo van a conocer en Europa? No, es mentira, porque si lo conocen a Borges, conocen a un Macedonio reescrito. Las cosas se ramifican.

¿No hay una zona de superposición de materiales y de rechazo hacia la generación del 40 entre Ud. y lo que se entiende habitualmente por poesía del 60? Pienso especialmente en el trabajo con géneros orales o bajos, con el discurso político, con el habla, aunque luego difieran algunos procedimientos o el tono.

- Pero es que eso es lo importante, para mí. Porque el tema estaba ahí, todos los que no nos hacíamos los otarios sabíamos que el tema era ese. Los procedimientos, el cómo, ahí está lo distinto. Si yo me sintiera... -no tengo nada contra los del 60, ojalá yo pudiera haber funcionado dentro de un grupo, sentirme un poco cobijado- pero para mí no fue así. Siempre a la intemperie. No entra un muchacho y pide Lamborghini en una librería. Bueno, y esto todavía sigue. Hay algunos que me dicen que esto ahora está aceptado. No, no. El gusto es importante. A mí me leerán, dice Stendhal, dentro de cien años, porque sabe que el gusto era el gusto romántico, y él se proponía un estudio de los sentimientos, una vivisección de los sentimientos, una exploración. Entonces uno lo lee ahora y dice ¿por qué este hombre fue rechazado? Porque no estaba dentro del gusto de su época. El era conciente de eso. Me

leerán dentro de cien años, cuando pase toda esta onda. Porque el gusto también es así, circular. Hoy estamos en esto y mañana en lo contrario.

En aquellos años, algunos críticos como Daniel Barros o Alfredo Andrés intentaron colocar a la poesía del 60 en el sistema de la historia de la literatura argentina, como generación, y a usted lo tomaban como un modelo casi irreprochable. A lo mejor se trataba de una lectura meramente ideológica.

- Claro. Yo creo que cuando están las cosas calientes no hay distancia. Y después, con la necesidad que hay acá de ponerle etiqueta a todo... El otro gusto es César Fernández Moreno, y ahora no hablemos de los otros. Una poesía culta, cultivada que tiene un verosímil. Sigue siendo la lírica...pero como uno no es un lírico, "no me sale"... Pero también estoy ya muy avanzado en una respuesta donde entra la parodia, el remedo, lo grotesco, y sobre todo esa fórmula que vengo aplicando desde hace rato: no la lagrimita, sino responder a la distorsión y multiplicarla. Un arte arteramente artero, y todas esas cosas, en las que me he venido apoyando: la risa de lo horrible. Ahora me permito leer a Rabelais bajo esa forma: esas comilonas...

En un reportaje usted dice que en Partitas trabajó con una fórmula matemática y con un disco de jazz.

- Sí. Desde el libro Partitas se produce una inflexión con respecto a toda esta saga. Un ir más allá. Es decir, yo no sé si fue casualidad o no, pero entré al mundo de la jam session. De donde salgo diciendo que, aparte de ese juego combinatorio

que es el arte, todo lo demás es folletín. Me parece que ésta es una época folletinesca, como decía Herman Hesse. El arte es combinatoria. Después, si lo querés instrumentar para esto, para lo otro, es otra cosa. Los grandes, todos se han servido de la combinatoria, en el cine, en lo que sea...instrumentan el arte. Pero primero se lo aprenden, lo ven bien. Cómo una cosa se puede combinar con la otra...En la jam sesion todos plantean el tema, luego lo descomponen en variaciones, y luego tocan todos juntos. Y siempre es el mismo modelo. Esto me quedó. En Partitas esto está; y después el jueguito matemático -yo estudiaba ingeniería agronómica-. Me quedó esto de la matemática superior, unas fórmulas: combinación sin repetición, combinación con repetición, permutaciones y variaciones. Todo con una fórmula. Si uno toma A más B y combina y recombina... y agotado eso pone un elemento C... y es infinito. Ese es el modelo. Pero si se plantea ese juego no hay que estar esperando el significado. Se arman otros significados. Se arma solo. Y el lector trata además de dárselo. Porque claro, no estamos en la música, estamos en este arte donde se le exige al lenguaje un significado. Y ahí se va descentrando. Acá, en estos países coloniales pasa esto, como Arlt: yo no sé si este experimento no se ha adelantado a muchas de las cosas que ahora les suenan a los profesores de la Universidad, que son repetidores, que todavía no se dan cuenta de esto. Acá, Arlt, era el existencialismo, le faltaba decir "náusea". Entonces, lo que uno intenta hacer es un arte popular genuino. Como lo podría hacer (Leonardo) Favio, por ejemplo. Genuino, fuerte, no llorón, donde se da la mierda y el oro, lo grande y lo pequeño, lo grotesco y lo sublime. Ese es el arte...

En la carta de Marechal que figura en la edición del 68 de Las patas en las fuentes, me llamó la atención cómo él coincide con esta visión no convencional y antiplañidera de la poesía. No sé si esto Marechal lo tenía charlado con usted.

- No, no. Este gran amigo que fue, se tuvo que ir del país, no se sabía siquiera si vivía. Después hay una reversión en los años 60: Marechal puede decir "aquí estoy", y es rodeado por la juventud con entusiasmo. Y se redescubre su obra. Entonces me dicen: "Por qué no lo vas a ver, estás haciendo algo en la misma onda que él. Puede ser uno de tus apoyos". Y entonces voy y le llevo Las patas en las fuentes, y Marcehal me dice que me va a hacer una carta. Y sale. Pensar que un peronista me dijo una vez, "¡Cómo 'las patas en las fuentes', los pies!". Pero hay gente que lo ha apoyado a uno, y que no eran precisamente peronistas.

¿Raúl Gustavo Aguirre?

- Claro, él me mandaba cartas en los últimos tiempos, que realmente me enorgullecían. Cosas que me da miedo decir las: justificar el movimiento del 50 a través de la poesía de Lamborghini y Pizarnik.

¿Le interesa Pizarnik?

- Sí, me interesa. Ahí creo que hay un desgarramiento que no pasa por la lagrimita. Como decía Nietzsche, está escribiendo con su sangre, con su vida, aunque haya altibajos.

¿Usted tuvo una relación personal con John William Cooke?

- Sí, y con José Hernández Arregui, con Arturo Jaureche; era

un momento en el que ellos estaban iluminando zonas muy importantes. ¿Ahora quién los nombra? Me estimularon mucho las lecturas de ellos y la afinidad con ellos. No podía estar con ellos en la forma en que planteaban a veces la cuestión del arte, una forma demasiado grosera. La cosa del arte -como dice Trotsky- es un caso muy particular que hay que tener en cuenta: en poesía un reaccionario puede ser un revolucionario, y un revolucionario puede ser un reaccionario. El fascista Ezra Pound. Y bueno, hay que tragarse ese sapo. Yo con todo, lo de González Tuñón me quedo con el poema de la moneda en la ranura: ahí sí, eso es eterno. Es una joya para siempre. Después, de lo otro, desgraciadamente...

Usted no se cansa de insistir contra ese modelo...

- En lo que insisto es en que hay otra alternativa, que no la inventé yo, que viene del fondo, desde Bartolomé Hidalgo. Como lo otro también viene desde el fondo, los poetas llamados cultos. Habían pasado 35 años del Martín Fierro y Gutiérrez no lo metió en su antología. No se lo veía como poesía.

¿Por dónde le llegaron las noticias de los fusilamientos del basural de José León Suárez? ¿En algún momento trabajó con Operación masacre para narrar el episodio en Las Patas...?

- Sí, efectivamente. Rodolfo Walsh trae el tema de los fusilados. No sabíamos nada. Finalmente (los artículos de Walsh) salieron en una revista de Jacobella, "Mayoría" o algo así. Además, en mi poema se reconocen las voces: Troxler, y sobre todo Livraga. Todos conocimos eso por Walsh. No hay otro puente.

¿Qué lugar le asigna a Las Diez escenas del paciente en su obra?

- Para mí Las patas es el infierno, la parte más espectacular; el purgatorio, La estatua de la libertad, donde aparecen cosas mucho más complejas que en lo otro estaban disimuladas por el fuerte tema social y político. En La estatua... aparece algo más complejo, un entripado del personaje con él mismo. Y aparece ya firme el tema del monomaniaco. Esa mujer que estaba allí y nunca podía dejar de hacer lo que hacía. En las Diez escenas termina desbordando, todo el mundo se va para arriba, siguiendo a este delirante. Ese sería mi paraíso. La gente sufre. Yo digo aquello de la distorsión y volver a multiplicarla. Yo digo que la gente hoy sufre, sospecho, de no volverse loca del todo. Pasar el espejo y ya, chau. Y Gelman me decía a raíz de esa primera saga: "¿Viste? el acuerdo del desacuerdo". Ahí empecé a creer lo que decía Marechal, "el poeta es un bate", o como dice Nietzsche "llevo el espíritu de mi época en la punta de la nariz". Resulta que el gran acuerdo nacional era el gran desacuerdo nacional, y terminó en eso...

¿En las Diez escenas... no hay una presencia más fuerte del yo, de un sujeto más compacto?

- Puede ser. En Las patas... se manejan voces...

En las Diez escenas..., si bien es una voz que está totalmente interferida por registros ajenos, se distingue la violencia de una voz.

- Sí, tenés razón. No sé cómo se da en La estatua..., que a mí

es el que más me gusta, el más importante. Como en la Divina Comedia, no es espectacular, por cómo aparece el cuerpo... Y por cómo se da esta gran ironía, también claramente: la estatua es "de la libertad", pero el tipo está sujeto, no puede romper esa manía o esa cosa que lo ata.

En ese diseño que usted arma comparándolo con la Divina Comedia y ubicando el lugar de la locura desatada en las Diez escenas del paciente, ¿la novena escena tiene una importancia particular?

- Sí, porque ya no hay que hablar más [de la relación con Osvaldo]. Esa relación yo la vi así. Osvaldo alcanzó a leerla en vida. La megalomanía de los dos, la complejidad, la maldición de ser dos y no haber sido uno, o de ser uno en dos. Toda la cosa de repartirse el mundo. Sin embargo era así. Eramos así. Nosotros somos muy familiares. Sale de ahí. La novela familiar. La cosa del padre, la hermana, la madre.

¿En los 60 y los 70 Ud. militaba políticamente?

- Sí, como intelectual; ya había hecho "Eva Perón..."; y (después de 1976) sale un libro que se llama El mito del peronismo: el que figuraba ahí tenía que rajarse. Yo me quedé hasta el 77. Ese libro era tan terrible que no lo querían vender en las librerías. Pero se los impusieron. Era un fichero. Yo no aguanté más, además me había quedado sin laburo. En los diarios la cosa ya no iba, me habían sacado de la oficina de prensa de YPF. Después había hecho una incursión en El Cronista Comercial, en la página cultural, por Gelman que me había presentado a Perrota, pero luego de ahí también tuve que

salir antes que lo cerraran. Fue el primer diario que intervinieron. Se lo llevaron a uno que hacía gremiales, y al mismo Perrota.

¿Cómo fue la relación con Juan L. Ortiz? ¿Cuándo fue eso?

- Un día vino a Buenos Aires. El viejo venía ahí, todo inclinado, y dale con que le interesaba mucho "Eva Perón en la hoguera", porque lo había leído en La Opinión. Después salió diciendo en Clarín que (yo) era el único poeta que le importaba. El fervor era con ese poema.

En el concepto de "commedia" que Ud. usa para definir la primera trilogía (Las patas en las fuentes, La estatua de la libertad y Diez escenas del paciente), habría algo más que la comparación estructural con Dante...

- Porque en la comedia entra esto que a mí me interesa, no es una tragedia. Es una comedia porque entra todo: el estilo alto, el estilo bajo, el estilo medio, lo elegíaco, lo lírico, lo dramático, lo grotesco; esa es la comedia. Finalmente, termina bien. El otro finalmente ve la divinidad. Terminan bien, liberados por la locura. Se van hacia arriba, encuentran una especie de idiota en la casa de gobierno que dice: ese golpe...y salen por el agujero y se van.

El interés constante por el tango se integra a esa poética...

- Claro. Acá el gran poeta es Discépolo. Yo lo admiro a Manzi, pero Discépolo es el gran poeta, y no agreguemos "popular". Ni Ezra Pound, que tiene un símil con Cambalache, logra lo que logra él con Cambalache, crear una imagen desde el punto de

vista de un mundo burgués que se desgarraba en sus valores morales. Lo da como Pound no lo alcanza a dar. Encuentra unas relaciones tan grotescas, tan paródicas: la Biblia con el calefón, Carnera y San Martín. Es lo que va buscando Pound en aquella elegía, "Total que fueron a la guerra por una prostituta desdentada..." y va diciendo el ideal de su mundo que se derrumba, y que la gente peleó por afirmar toda esta podrición. Hay que admitir que tenemos genios. Y que no es solamente Borges....él se había anticipado a los objetivistas, y era argentino ¿qué le vas a hacer? Pero también Macedonio, y Arlt, Marechal, el mismo Martínez Estrada. Lo único original que tenemos es lo gauchesco. Es un genio que llamo genio rioplatense. Y que empieza con Hidalgo, los cielitos. Hace falta un gran arte político que termine de una vez con todos estos ensayos fallidos de ahora. Lo que decía Stendhal: que la política era una gran piedra de molino atada al cuello de la literatura; pero él flotó con esa piedra de molino al cuello. Hay gente que, o lo hace mal, o que intenta, o bien que al no poder hacerlo, se entretiene en otras cosas, porque ve que por ahí ya no va. Parece una redundancia, porque el gran arte siempre fue político, desde Homero. Sólo que lo sabían hacer.

Y en los lugares de la literatura argentina que Usted rescata, ahí está ese gran arte político...

- Claro. ¿Quién va a negar que todos esos eran gente que militaba en la política? Unos en un lado, otros en otro. Y no concebían la separación entre poema político y poema del otro, sino que solucionaban. Te daban las dos cosas ahí juntas, naturalmente. El problema del estilo -como dice Figlia- con el

problema del tema político. No los veían separados. Pero hay gente que tiene miedo: serios, no se pueden reír. Y los gau-chescos sí que se reían. Pero esa risa está enchufada al horror. Este es el asunto. En un electrodo la risa, en el otro electrodo el horror. Eso es Martín Fierro, Estanislao, "La refalosa" en Ascasubi -lo hace como una danza, riéndose, y al tipo lo están despellejando-. Por "La refalosa" pasa toda la crueldad imbécil que veníamos sufriendo y que hemos seguido sufriendo. No hay otra. Más que el Matadero. Porque Ascasubi se hace el boludo, lo hace como una contradanza, ...toma la voz de los generales, los unitarios. Los unitarios tuvieron la ventaja de tener a Ascasubi a su favor, entonces sale "La refalosa", que es mejor que El matadero. El Matadero termina ahí, hay dos o tres líneas finales donde está el mensaje explícito que hay que sacar; pero sin eso, también entra. ¿De dónde salió esto, por favor: un poeta romántico...! Entonces uno rescata todo esto. Y ve las posibilidades de retomar ese espíritu. Pero hay gente que hace caer a los obreros de los andamios envueltos en seda, otro que se queja de la sirvientita. Llora llora urutaú. Y no me gusta eso. Creo que hay otra alternativa. A mi no me gusta y a ellos no les gusta lo que yo hago. Estamos a la par. Pero están estas dos alternativas... ¿Alguien hará la síntesis? En un Arlt parece darse la síntesis de Boedo y Florida. A medida que uno va evolucionando...cuando yo digo que me gusta más El licenciado Vidriera que el Quijote", o más El juguete rabioso que Los siete locos, entra la cuestión del gusto. Como cuando yo era chico, no me gustaba la cebolla, y ahora sí me gusta. Arlt le quería poner "La vida puerca" pero claro, ese era el título de Boedo. Eligió El

.juguete rabioso, que es la vida puerca... pero el título es el título.

3. CRONOLOGIAS

Juan Gelman

1930: Nace en el barrio de Villa Crespo, Buenos Aires, el 3 de mayo. Es el tercer hijo de un matrimonio de inmigrantes ucranianos. Su padre, José Gelman, obrero ferroviario y carpintero, había participado de la revolución rusa de 1905. Su madre, Paulina Burichson, hija de un rabino, había sido estudiante de medicina en Odesa.

1941: Empieza a escribir "a los once años". A esa edad publica su primer poema en la revista Rojo y Negro. Según recuerda, durante esos años de la infancia su hermano Boris le leía poemas de Pushkin en ruso.

1943-1947: Estudia en el Colegio Nacional de Buenos Aires. A la edad de quince años ingresa en la Juventud Comunista.

1948: Inicia estudios universitarios de química, que abandonará mientras decide dedicarse a la poesía. Trabaja como camionero, vendedor de autopartes, etc., hasta que comienza a ejercer el periodismo.

1954: Trabaja como redactor en Nuestra Palabra y en el diario La Hora, y como corresponsal de la agencia china Xin Hua.

1954-1955: Junto con Héctor Negro, Hugo Ditaranto, Julio César Silvain y otros compañeros más o menos próximos a la juventud comunista crea el grupo de poesía "El pan duro", al que más tarde se incorporaría Juana Bignozzi, con el fin de autopublicar sus libros de poesía mediante un sistema de venta de bonos anticipados y realización de recitales públicos de poesía en bibliotecas y clubes de barrio. En uno de esos recitales, en el teatro La Máscara, toma contacto con Raúl González Tuñón.

1956: El grupo "El pan duro" edita Violín y otras cuestiones de Juan Gelman, con prólogo de González Tuñón, bajo el sello editorial de Manuel Gleizer.

1958: Participa del grupo que edita la revista Nueva Expresión, junto a Juan Carlos Portantiero, Andrés Rivera, Roberto Hozni. Comienza a sumarse a las corrientes internas que -a partir de la Revolución Cubana- critican las políticas del PC argentino, actitud que en alguna medida incidirá en su alejamiento del grupo "El pan duro".

1959: El juego en que andamos.

1961: Velorio del solo.

1962: Gotán.

1964: Se aleja definitivamente del PC, "absolutamente convencido de su derechismo". Se suma a la redacción de La rosa blindada, dirigida por Carlos Alberto Brocato y José Luis Mangieri.

1965: Cólera buey.

1969: Traducciones III. Los poemas de Sidney West. Durante estos años su militancia política se ha ligado al peronismo revolucionario. Se desempeña como jefe de redacción de la revista Panorama. Escribe en Primera Plana, Los libros, y otras revistas.

1971: Cólera buey (1962-1968, edición aumentada con las Traducciones I y II). Fábulas. Dirige el suplemento cultural del diario La opinión.

1973: Relaciones. Se desempeña como secretario de redacción de la revista Crisis.

1974: Se integra al equipo del diario Noticias.

1975: Militante del Movimineto Peronista Montonero, se aleja del país por una resolución política que luego se tornará en exilio forzado. Obra poética.

1976: Pasa clandestinamente por la Argentina. El 26 de agosto la dictadura militar secuestra a sus hijos Nora Eva, de diecinueve años de edad, y Marcelo, de veinte, y a la mujer de éste, María Claudia Iruretagoyena, de diecinueve, embarazada, quienes pasan a engrosar la lista de los detenidos-desaparecidos (Nora Eva aparecerá después, a diferencia de su hermano y cuñada). Su nieto habría nacido en un campo de concentración.

Según Horacio Verbitsky, fue Gelman quien obtuvo la primera declaración pública de repudio al Estado terrorista argentino por parte de varios jefes de gobierno y de la oposición de los principales países de Europa.

En adelante vivirá alternativamente en Roma, Madrid, Managua, París, Nueva York y México. Alterna su actividad política contra la dictadura militar con trabajos de traducción para la UNESCO.

1979: Junto con otros dirigentes y militantes, rompe públicamente con el Movimiento Peronista Montonero, en abierto desacuerdo con la creciente militarización del movimiento.

1980: Hechos y relaciones. Si dulcemente. Gotán es traducido al italiano y obtiene el premio "Mondello".

1982: Citas y comentarios; hacia el sur.

1983: bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota).

1985: La junta luz.

1986: Interrupciones II.

1987: Gana el premio "Boris Vian" por Com-posiciones y Eso. Colabora en el diario Página/12.

1988: El 7 de enero la Cámara Federal de la Capital Federal lo exime de prisión bajo caución juratoria. Regresa a la Argentina, luego de trece años de proscripción y persecución judicial. Interrupciones I. Anunciaciones.

1989: Carta a mi madre.

1990: A principios de año son hallados e inhumados los restos de su hijo.

1992: Compone un libro de sonetos, algunos de los cuales se publican en

medios periodísticos.

1993: Salarios del impío. Antología personal. Continúa colaborando periódicamente con Página/12. Reside en México.

Alejandra Pizarnik

1936: Flora Alejandra Pizarnik nace en Buenos Aires el 29 de abril. Sus padres, Elías Pizarnik y Rejzla Bromiker, son inmigrantes ucranianos. Desde pequeña aprende a leer y escribir en iddish.

1954-1960: Ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Estudia primero Filosofía y luego Letras. También estudiará periodismo, y pintura con Juan Batlle Planas. Comienza a relacionarse con Oliverio Girondo, Aldo Pellegrini, Olga Orozco, Raúl Gustavo Aguirre y "Poesía Buenos Aires", Roberto Juárez y Antonio Porchia.

Se conecta con el grupo de la revista y editorial Sur. Amistad con Enrique Pezzoni.

1955: La tierra más ajena.

1956: La última inocencia.

1958: Las aventuras perdidas.

1960-1964: Vive en París. Integra el comité de colaboradores extranjeros de la revista Les Lettres Nouvelles; trabaja para el periódico Cuadernos. Traduce poemas de Antonin Artaud, Henry Michaud, Aimé Césaire, Yves Bonnefoy y otros. Publica en numerosas revista de Europa y América Latina. Entabla amistad con Octavio Paz y con Julio Cortázar.

1962: Arbol de Diana

1965: Expone, junto a Manuel Mujica Láinez, sus pinturas y dibujos en la galería "El Taller".

1966: Gana el Primer Premio Municipal de Poesía por Los trabajos y las noches.

1968: Obtiene una Beca Guggenheim. Extracción de la piedra de locura.

1969: Viaje a New York y nuevamente a París.

1971: Obtiene una beca Fulbright. El infierno musical. La condesa sangrienta.

1972: Muere el 25 de septiembre, por una sobredosis de barbitúricos.