

## 1. INTRODUCCIÓN

### LA OBRA Y EL POETA

El poeta hindú Tulsi Das compuso la gesta de Hanuman y de su ejército de monos. Años después, un rey lo encarceló en una torre de piedra. En la celda se puso a meditar y de la meditación surgió Hanuman con su ejército de monos y conquistaron la ciudad e irrumpieron en la torre y lo libertaron.

R.F.Burton, *Indica* (1887). (En *Cuentos breves y extraordinarios*, antologados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares)

Este trabajo se propone estudiar las producciones de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé a partir de las convergencias y divergencias que estas escrituras plantean con respecto a las líneas poéticas dominantes en la década del '60 en Argentina. Para ello, se supone que estas textualidades abren un espectro de operatorias escriturarias singulares en relación con la vertiente que emprende el procesamiento de las vanguardias históricas, especialmente la francesa, ya desde la década anterior, y la línea de la poesía social que se consolida en el período, tal como se consignará en el “estado de la cuestión”. En este sentido, hablar de convergencias y divergencias implica una contrastación: se trata de un acercamiento crítico a las poéticas que son objeto de este estudio, para observar la excedencia particular de esas escrituras respecto de las nociones generales que sirven como punto de partida.

En cuanto al corpus recortado, su conformación obedece al criterio cronológico propuesto, por lo que se excluyó la producción temprana de estos poetas, a la que *a priori* podemos vincular con la estética neorromántica que caracterizó las producciones del '40, aunque luego cuestionemos algunos postulados de este corte. Por otro lado, para los casos de Giannuzzi y Veiravé, se incluyeron poemarios que exceden los límites de la cronología, pues consideramos que en ellos se extienden e intensifican las operaciones en ciernes en los volúmenes anteriores, por lo que su estudio resultó

operativo a los fines de la hipótesis general de trabajo. El corpus está integrado del siguiente modo:

**César Fernández Moreno:** *Sentimientos* (1960); *Argentino hasta la muerte* (1963) y *Los aeropuertos* (1967).

**Joaquín Giannuzzi:** *Contemporáneo del mundo* (1962); *Las condiciones de la época* (1967); *Señales de una causa personal* (1977); *Principios de incertidumbre* (1980); *Violín obligado* (1984) y *Cabeza final* (1991).

**Alfredo Veiravé:** *Puntos luminosos* (1970); *El imperio milenario* (1973); *La máquina del mundo* (1976); *Historia natural* (1980); *Radar en la tormenta* (1985) y *Laboratorio central* (1991).

Creemos que el principal aporte de este trabajo surge de que no existe un estudio sistemático de estos poetas que los vincule con sus marcos de producción correspondientes.<sup>1</sup> En las respectivas introducciones de los capítulos dedicados a los poetas, se advertirá que, la mayoría de las veces, se cuenta con estudios aislados, muchas veces centrados en buscar notas precursoras que se consolidarían más tarde, uno de cuyos casos paradigmáticos es la lectura que los objetivistas proponen de la poética giannuzziana. Desde nuestra perspectiva, resulta imperativo otorgar un espacio, proponiendo categorías de lectura que emanen de su propia especificidad textual, adecuadas a estas escrituras a las que podemos llamar “atípicas” por la dificultad de ser abordadas desde los marcos salientes propuestos por la crítica hasta el momento. En efecto, las consideraciones de Freidemberg, aunque se destacan por ser sumamente abarcativas en estudios como los que realiza para la serie *Capítulo* de CEAL, se detienen a señalar esta especie de “vacío” al afirmar con respecto a estos poetas: “La década cuenta con algunos casos solitarios que, iniciados en los años cuarenta, han desarrollado trayectorias tan originales y sólidas como para escapar a cualquier

---

<sup>1</sup> Tenemos conocimiento de la existencia de la tesis de doctorado de Aldo Valesini dedicada a la poética de Veiravé y defendida en Valparaíso, pero no hemos tenido acceso a la misma por estar inédita.

clasificación y destacarse por sí mismas” (1982: 568). Ninguno de los tres poetas integró sistemáticamente las formaciones salientes del período, exceptuando la intervención de Fernández Moreno en el grupo *Zona de la poesía americana*, que se analizará en detalle más adelante, la cual se destacó, sin embargo, por la heterogeneidad de sus integrantes en cuanto a la diversidad de concepciones poéticas propuestas. Este rasgo contribuye a reforzar esta atomización y dispersión de la mirada de la crítica que destacamos.

A partir del problema que surge de la dificultad de clasificar estas tres poéticas, creemos que lo interesante será rescatar esas tensiones, cruces, desbordes, excesos que cuestionan las fronteras del paradigma binario de la poesía trascendentalista de vanguardia y la poesía social. Este enfoque permite considerar que estas escrituras plantean las condiciones de posibilidad de espacios intersticiales entre las dos ideologías sobre lo poético en la época porque en ellas convergen elementos de ambas, pero a su vez presentan rasgos que las exceden creando un nuevo espacio.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. Redefiniciones del género.

Creemos que no resulta casual que críticos reconocidos de poesía como Daniel Freidemberg y Diego García Helder comiencen sus últimos estudios sobre el género en la década del '60 apelando a los metatextos más relevantes del momento, tramando sus aserciones con ellos, para abordar la “redefinición del trabajo poético” ocurrida en esos convulsionados años, pues esta dimensión autorreferencial se vuelve insoslayable al momento de diseñar la configuración del campo poético argentino en el período. En efecto, a partir de las intervenciones críticas de los propios poetas –ya sea hablando de su poesía o de la de sus congéneres– es posible delinear las convergencias y divergencias entre los distintos grupos coexistentes, así como sus afanes por inscribirse o desvincularse de determinadas tradiciones del género; en síntesis, aspectos de fundamental importancia para definir las principales ideologías sobre su propio quehacer.

El estudio de las revistas representativas de la época, así como de las antologías o los análisis más cabales emprendidos por los poetas, entre los que se destacan *La realidad y los papeles* (1967) de César Fernández Moreno y *Veinte años de poesía argentina* (1969) de Francisco Urondo, nos permite adherir a la opinión de García Helder respecto de la emergencia, a mediados de los cincuenta, de “una revisión crítica de la literatura nacional teniendo en cuenta el contexto sociopolítico” que se canaliza tanto a través de empresas colectivas del tipo de las revistas, como mediante impulsos individuales (1999: 217-218).<sup>2</sup> Así, aunque ciertos factores sociales se conviertan en

---

<sup>2</sup> Como ejemplos de estas publicaciones, no se puede dejar de mencionar a *Contorno*, especialmente en lo concerniente a narrativa y ensayo, ni a *Zona de la poesía americana*, editada por poetas de distinta procedencia, como Bayley, Brascó, Casabellas, Urondo, Banasco, César Fernández Moreno y Jitrik. Un detalle exhaustivo sobre las revistas de poesía que se convirtieron en el vehículo privilegiado de las distintas voces que conformaron el complejo campo cultural de los '60 se encuentra en

referentes poéticos y alteren la ubicación del poeta con respecto al contexto poético, cabe aclarar que nos interesa particularmente la emergencia de dicha ideología estética a partir del discurso mismo: él da cuenta de un trabajo con el lenguaje que redundará en una transformación de los límites del género, especialmente en el caso de las poéticas que nos ocupan. De algún modo, esta cuestión reenvía a la tan transitada como problemática relación entre literatura y política. Si bien retomaremos este aspecto en el “marco teórico”, no queremos dejar de señalar que coincidimos con Beatriz Sarlo al definir los rasgos de la mirada crítica:

Así, mirar políticamente es poner en el centro del foco las disidencias, el rasgo oposicional del arte frente a los discursos (la ideología, la moral, la estética) establecidos. [...] Porque, de algún modo, mirar políticamente el arte supone descubrir las grietas en lo consolidado, las rupturas que pueden indicar el cambio tanto en las estéticas como en el sistema de relaciones entre el arte, la cultura en sus formas institucionales y prácticas, y la sociedad (1986: 3).

De este modo, nuestro enfoque tratará de desplegar una mirada dinámica en pos de aprehender las múltiples dimensiones que adquiere el discurso poético en esta pretensión de establecer vínculos con el contexto social. Para eso, resulta ineludible un somero planteo de las notas distintivas de una década como la del sesenta que, en los últimos años, ha concitado la atención pormenorizada de la crítica.

## **2.2. Campo cultural sesentista.**

Una forma de captar la década del sesenta en Argentina es a partir de la pregunta sobre cómo periodizar tan convulsionado período de nuestra historia, tanto desde el punto de vista político-social, como por la articulación del entramado cultural de los fenómenos estético-literarios. Al respecto, Elisa Calabrese señala que uno de los problemas resulta de cómo hacer jugar la literatura en un contexto donde las

---

“La poesía del cincuenta”, de Daniel Freidemberg (1982) y en el libro de Oscar Terán, *Nuestros años sesentas*.

transformaciones sociales y la hegemonía de lo político constituyen dominantes a tener en cuenta en las operaciones epistémicas (2002a: 143).

Quizás una de las causas de tal particularidad podamos hallarla en la fuerza del impulso que tiende a estrechar los lazos entre arte y praxis política: esta cuestión, si por un lado ha permitido caracterizar el período como de vanguardias estéticas y políticas, por otro, encuentra soporte teórico e ideológico en la noción sartreana de compromiso que había comenzado a difundirse en nuestro país desde mediados de los cincuenta. No resulta entonces casual que el minucioso estudio que Oscar Terán (1990: 17 y ss) expone en *Nuestros años sesentas* comience con una “Introducción por la filosofía” que presenta como protagonista excluyente a esta escuela filosófica y sus órganos difusores, entre los que se destaca *Contorno* (1953-1959) y, posteriormente, las revistas dirigidas por el escritor Abelardo Castillo, especialmente *El Grillo de Papel* (1959-1960) y *El Escarabajo de Oro* (1961-1974).<sup>3</sup>

En el impulso de este proceso de relectura crítica del contexto social, ocupa un lugar protagónico un actor cultural colectivo determinado, conocido como “nueva izquierda”, cuyos contornos Terán se encarga de trazar en el estudio mencionado.<sup>4</sup> Al respecto, nos interesa rescatar la transformación del “intelectual del compromiso” en “intelectual revolucionario”; en efecto, los estudios ya clásicos sobre la época coinciden en destacar el impacto de la Revolución Cubana del '59 en vastos sectores de

---

<sup>3</sup> Durante el proceso de investigación correspondiente a esta tesis, se publicó el minucioso estudio sobre las tres revistas dirigidas por Castillo –las dos mencionadas y *El Ornitorrinco*– realizado por el grupo *Historia y ficción* dirigido por la Dra. Calabrese, asentado en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas), del Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Cfr. Calabrese Elisa y De Llano, Aymará (eds.) (2006). *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín.

<sup>4</sup> Varias serán las consecuencias culturales relacionadas con la emergencia de este nuevo grupo, pero en lo que a la faz política se refiere, conviene señalar que esta formación se recorta en el interior de las corrientes marxistas, pero en oposición con el tronco de la izquierda tradicional, conformado básicamente por los partidos Comunista y Socialista. Terán sostiene que, como consecuencia de este cuestionamiento, se produjo un enriquecimiento de enfoques a partir de la ruptura con las reflexiones dominantes que emanaban del estalinismo, dejando lugar de ese modo a la emergencia de nuevas corrientes como la gramsciana, que derivó en el desarrollo de la noción de “intelectual orgánico”, enriqueciendo el pensamiento teórico del período (1990: 103).

intelectuales, con el consiguiente afianzamiento de un pensamiento latinoamericanista.<sup>5</sup> En este sentido, resulta por demás interesante el uso que hace Gilman del concepto de “comunidad imaginada” concebido por Benedict Anderson para describir cómo opera la idea de nación en el nivel del imaginario.<sup>6</sup> Desde ahí, esta crítica propone la noción de “comunidad intelectual latinoamericana”, dentro de la cual Cuba ocupa un lugar relevante como factor aglutinante, pues “la Isla fue la gran anfitriona del mundo letrado” debido a que allí no sólo tuvo lugar una intensa vida literaria, sino que fue sede de importantes encuentros tercermundistas y de congresos que congregaron a los más destacados intelectuales latinoamericanos (1999: 74-76).

Uno de los giros contestatarios que caracterizó a la “nueva izquierda” viene dado por la relectura del peronismo a partir del entrelazamiento de categorías nacional-populares, sartreanas y marxistas. “Pocas veces en nuestra historia, la revisión de un fenómeno político debe haber arrastrado una crisis de identidad tan desgarrada”, sostiene Terán (1986: 198 y ss.) al plantear los principales factores que desencadenaron una nueva redefinición tanto de lo nacional como de la función del intelectual. Para Carlos Altamirano, por su parte,

la resignificación del peronismo se encadenó a una actividad de resignificación más general que se imprimiría en el campo de la izquierda, corroyendo y, finalmente, desplazando hacia el pasado o hacia el reino del error, representaciones durante mucho tiempo dominantes en ese campo (2001: 55).

---

<sup>5</sup> Consideramos la definición de intelectuales como “productores y agentes de circulación de nociones comunes que conciernen al orden social” con la que trabaja Sigal (2002: 7). Su análisis es de los más específicos en lo relacionado con este concepto y sus vínculos con la historia de las instituciones en nuestro país. Por eso llega a identificar tres categorías de intelectual argentino: las élites nacionalistas, el cuerpo universitario y la *intelligentsia* contestataria (2002: 17). La última resulta dominante en el período en cuestión.

<sup>6</sup> Cfr. Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1993.

Esta relectura culminará de alguna manera convergiendo en la división entre lo que se conoció a partir de ese momento como “izquierda tradicional” frente a la “nueva izquierda”, principal artífice de esta revisión.<sup>7</sup>

En este mismo marco de actitudes críticas, resulta relevante también la reelaboración de la tradición literaria argentina canónica, ejemplificada paradigmáticamente por el rescate de la figura de Arlt emprendida por el grupo *Contorno*, como forma de oposición directa al modelo espiritualista-liberal erigido en los años previos de forma dominante por la revista *Sur*.

De modo más general, otras modificaciones significativas en el horizonte intelectual del período confluyen en la denominada modernización, que engloba procesos diversos como la presidencia de Kennedy y las políticas desarrollistas, la renovación del periodismo por el influencia del *New Journalism* norteamericano, el *boom* de la novela latinoamericana como fenómeno de mercado novedoso, el auge del Instituto Di Tella y el arte *pop*, el desarrollo de disciplinas científicas, como la sociología de cuño norteamericano, la lingüística y la antropología de corte estructuralistas, así como la liberación sexual y el *hippismo* (de Diego 2001: 23-24; Terán 1990: 71 y ss.).

Retomando el problema de las periodizaciones, nos interesa señalar y adscribir a la propuesta de Terán en cuanto, al ubicar los límites de la década entre 1955 y 1966, permite observar que el corte se justifica porque “la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas” (1990: 15), entre las cuales la poesía – agregamos– no estaba ausente. En tal sentido, coincidimos con de Diego cuando

---

<sup>7</sup> No queremos explayarnos sobre esta importante cuestión dado que su complejidad excedería los límites de nuestro enfoque. Basta entonces señalar de forma general que las reinterpretaciones del peronismo giran en torno de dos cuestiones principales: por un lado, la relativa a las condiciones de emergencia y consolidación del peronismo como movimiento; por otro, el interrogante que acuciaba a las formaciones de izquierda surge de los motivos que impulsaron el ingreso de la clase obrera industrial a la escena política al margen de un partido de orientación socialista, lo cual implicó de algún modo un rodeo con respecto a los presupuestos de la teoría marxista, redundando, más o menos directamente, en un cuestionamiento de los modos de accionar de los partidos de la “izquierda tradicional” (Altamirano 2001: 61-62).



propone hablar de “campo cultural” en lugar de la más amplia noción de Bourdieu de “campo intelectual”, pues nuestro enfoque se centra particularmente en las intervenciones de los artistas en tanto “trabajadores de la cultura” (2001: 24). En efecto, este crítico se encarga de destrabar esta imbricación que aparece como un presupuesto de la década: “El proceso que estamos describiendo lleva a una fatal y creciente *politización* de las intervenciones de los escritores, de donde no sólo serán intelectuales, sino –y sobre todo– *intelectuales políticos*” (2001: 28). Pero es interesante advertir que se trataba de una exigencia de la época y que la condición de escritor no equivale necesariamente a la de intelectual.<sup>8</sup> Poner de manifiesto la disyuntiva entre la obra en sí misma y las intervenciones del escritor es lo que le permite a Gilman afirmar que precisamente esta tensión constante entre “compromiso de la obra/ compromiso del autor” constituye uno de los rasgos distintivos del período (1999: 80). Nos interesa destacar este aspecto en cuanto, en las poéticas de los tres autores seleccionados, se retoma temáticamente esta tensión problematizada, es decir, se recorta como un marco desde el que estas escrituras inscriben sus diferencias, ya sea a modo de declaración argumentativa, en el caso de Fernández Moreno, o de constante reflexión metafísica que postula esta cuestión como un dilema del que el sujeto poeta no puede escapar y en torno del cual se debate hasta el final, en la escritura de Giannuzzi. La posición configurada en estas poéticas cobra el carácter de “opción” a la luz de las consideraciones de Gilman sobre esta noción de intelectual que se vuelve cada vez más restrictiva y exigente; así lo expone esta investigadora:

La incomodidad experimentada por los escritores para entrar en el nuevo traje, que parecía no estar hecho a su medida, consistía en que los requisitos para pasar a la categoría de intelectuales revolucionarios estaban asociados a la pérdida de confianza en las mediaciones inherentes a las prácticas simbólicas y por tanto en

---

<sup>8</sup> Andrea Giunta hace extensiva esta noción de compromiso sartreano a otras esferas del arte más allá de la literatura, principalmente, la de las artes plásticas (2001: 337-338), ampliando de ese modo una matriz explicativa que permite analizar fenómenos concomitantes como el renombrado “Tucumán Arde” en 1968.

todas las formas del compromiso basadas en las competencias profesionales específicas (1999: 83).<sup>9</sup>

Pues bien, esta “pérdida de confianza” no se advierte en ningún momento en estas escrituras; por el contrario, se observa una toma de partido a través de un proceso de cuestionamiento interno instalado en la experimentación con los materiales, que coagulan en distintas propuestas de redefinición del lenguaje poético.<sup>10</sup>

En lo que atañe a nuestro campo cultural, la mezcla de la práctica literaria y política se evidencia especialmente en las revistas, entre las que destacamos casos paradigmáticos como las dos dirigidas por Castillo, *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro*, así como *La Rosa Blindada* (1964-1966), a cargo de José Luis Mangieri.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Las observaciones de Terán se orientan en el mismo sentido, es decir, destacan lo restrictivos que comenzaron a parecer estos lineamientos cuando, a partir de las reflexiones de Sartre sobre el “intelectual revolucionario”, “los principios comenzaron a lucir como trincheras, la polarización doctrinaria se profundizó y no pocas veces el maniqueísmo fue penetrando el estilo de las intervenciones teóricas” (1990: 71). Tal es así, que la radicalización de la tendencia que proclama la supremacía de la política sobre la estética coagula en la posición “antiintelectualista”, la cual –según Gilman– será dominante en los setenta (2003: 165).

<sup>10</sup> Nos parece muy acertada y operativa la manera en que de Diego analiza las distintas modulaciones de las posiciones adoptadas para resolver el dilema disyuntivo entre vanguardia estética/vanguardia política en el campo cultural de la década (2001: 34-39). Sin embargo, enfatizamos que este enfoque se centrará en analizar cómo se desarrolla esta constelación de sentidos dentro de la escritura poética de los autores, pues, excepto para el caso de Fernández Moreno, que fue quien tuvo una mayor vinculación con formaciones en la época, no hay en estos autores un corpus de intervenciones en la esfera pública que justifique su análisis, más allá de declaraciones sueltas referidas al tema en determinadas entrevistas. No olvidemos que la mayoría de las reflexiones sobre el campo literario centran su mirada en la narrativa, especialmente en relación con el *boom* y el creciente éxito editorial, que redundan en una mayor exposición por parte del escritor, concretando una de las variantes que le permite unir arte y vida. De allí que los críticos destaquen la profusión de entrevistas que aumentaban la visibilidad pública de éstos. Este fenómeno no se registra en el campo de la poesía, como ya destaca Adolfo Prieto en sus precursoras reflexiones (1983: 899).

<sup>11</sup> La “Declaración de México” del grupo “Nueva solidaridad”, convocado por el poeta y director de la revista *Eco contemporáneo*, Miguel Grinberg, en 1964, da cuenta de esta insistencia en exceder los límites de lo meramente literario en las revistas como difusoras de la “revolución interior” que sustenta esta propuesta: “NS es una especie de comunidad paralela que acciona por confluencia y no por competencia. Las revistas no son otra cosa que signos externos de esa revolución interior, al igual que el resto de los sucesos en el campo político, científico y económico. Es importante decir que esta revolución es algo más que literaria: incluye la lucha de los negros estadounidenses por la igualdad de derechos civiles, la lucha de pueblos sometidos a centenarias cadenas coloniales por su libertad, la lucha de todos los pacifistas del mundo por el desarme y la justicia social, los nuevos planteamientos en el terreno de la psicología, y la lucha de todos los marxistas, cristianos, budistas, estudiantes y seres humanos de diverso origen y edad frente a sociedades cuyas presiones son más y más mecánicas, y cuyas demandas más y más deshumanizantes” (2004: 203-204). Cabe destacar que esta proclama, que sintetiza el ideario de los poetas que se nuclearon en pos de plasmar sus ideas comunes, fue firmada por escritores de renombre de distintos lugares de América, como Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Julio Cortázar, Nicanor Parra, Allen

Con respecto a la primera, resulta llamativo observar la coexistencia armoniosa de los textos literarios con reflexiones en torno de la Revolución Cubana, del peronismo, el caso Padilla, los procesos de descolonización entre los que se destacan las discusiones sobre Argelia, la lucha de los negros por sus derechos en Estados Unidos encabezada por los Panteras Negras, así como artículos y entrevistas a los más destacados intelectuales europeos (Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, Régis Debray, como los de mayor renombre), latinoamericanos (prácticamente todos los escritores del *boom*) y argentinos (Ernesto “Che” Guevara, Cortázar, David Viñas, entre otros).<sup>12</sup> En el caso de la segunda, la elección de las figuras de Raúl González Tuñón y Rodolfo Walsh como faros resulta más que elocuente. En cuanto al poeta, José Luis Mangieri, director de la revista, sostiene que representaba la “conjunción de ‘especificidad’ intelectual y práctica política militante.” (1999: 15). En lo concerniente a la figura de Walsh, su famosa reflexión “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”, vertida en una entrevista que le hiciera un joven Ricardo Piglia, suele citarse como síntesis ideológica de una fuerte tendencia de la década (1973: 9). Otra muestra de la conjunción de las dos dimensiones en esta revista, está dada por la publicación tanto de textos de poetas –*La rosa blindada* de Raúl González Tuñón, *La poesía del tiempo* de Carlos Brocato y *Gotán* de Juan Huelan– como de discursos de índole política, como los de Mao Tsé Tung, Ho Chi Minh, Ernesto “Che Guevara”, John William Cooke, entre otros.<sup>13</sup>

---

Ginsberg y Peter Orlovsky; estos últimos, como representantes de la *beat generation*, movimiento contestatario de poesía norteamericana que la revista dirigida por Grinberg se encargó de difundir.

<sup>12</sup> Nótese que, además de los debates de corte latinoamericanista, esta revista se hace eco y opina sobre los principales hitos de los sesenta en el nivel mundial, en el marco de lo que Jameson engloba también como movimientos de descolonización, aun dentro del propio territorio del “Primer mundo” (1997: 17-19).

<sup>13</sup> En su “estudio introductorio” a la compilación por él mismo realizada de artículos de *La Rosa Blindada*, Néstor Kohan subraya, como otra marca de la índole política de la revista, la filiación inicial de casi todos sus integrantes al PC, pues recordemos que por algunas disidencias, luego la mayoría de los miembros son expulsados del partido. También destaca la militancia política sindical de Mangieri y

El recorrido por las notas salientes de este contexto cultural surge, como ya dijimos, de su relación con las transformaciones operadas en el ámbito literario. En el marco específico de la lírica, estas transformaciones se traducirán en la redefinición del género propuesta principalmente por la vertiente social que tiene un papel significativo en la década y que, por su afán de entablar vínculos más directos con la realidad extratextual, evidencia con mayor claridad las vinculaciones con su contexto social. Indudablemente, lo que la década planteó a cada escritor es la disyuntiva ya referida entre literatura y política. En cada capítulo dedicado a los poetas, se verá la forma particular en que cada uno de ellos enfrentó este dilema.

### **2.3. Poesía en los sesenta.**

Conviene destacar que, más allá de la influencia del contexto, la crítica coincide en reconocer que las manifestaciones del campo poético no fueron homogéneas. Así lo advierte Juan Gelman en este sintético panorama:

Lo que comúnmente se llama “poesía del sesenta” es un fenómeno mucho más amplio de como lo pintan. El malentendido viene de reducir la poesía del sesenta a la poesía política. Esos son los términos y me parece mal. Lo importante de los años sesenta fue el momento político que se vivía. Pero eso y la política son dos cosas que hay que analizar en sus respectivos contextos. [...] Los productores de poesía política en los años sesenta estaban absolutamente en minoría. [...] Yo sospecho que cuando se reduce la poesía de los sesenta a esa única modalidad, los motivos, a favor o en contra, son políticos. [...] Pienso que, en términos retóricos, [en los años sesenta] se modificó el tratamiento de los temas. Entró en la poesía un cierto desenfado que ayudó a que los poetas se liberaran de determinados moldes. [...] Un grupo de poetas –más bien, una minoría– empezó a tener una visión un poco menos melancólica. No hablo de valores poéticos, sino de una cierta actitud (1995: 261-262).

Coincidimos con el poeta y con Jorge Fondebrider (2006: 15) en que es necesario revisar esa desproblematizada homologación entre discursos político y

---

Brocato, sus principales impulsores: “Esa notable inserción sindical de los miembros de la revista será una de sus notas distintivas como colectivo intelectual que sellará igualmente sus circuitos de consumo cultural (no es aleatorio, en ese sentido, que el primer número se haya presentado en el sindicato de prensa y no, por ejemplo, en la universidad)” (1999: 28-29).

poético. En efecto, casos como el de César Fernández Moreno ponen de manifiesto la necesidad de separar los cambios retóricos que condujeron al coloquialismo característico de la línea poética sesentista, del elemento político en el plano temático, que no ingresará en su discurso poético hasta mucho después de las innovaciones formales de *Argentino hasta la muerte* (por ejemplo, en “Escrito con un lápiz que encontré en la Habana”).

De manera general, la crítica especializada reconoce dos líneas dominantes que configuran este campo poético argentino a partir de las producciones de mediados del cincuenta y la década del sesenta, con sus prolongaciones en los setenta, aunque ambas se inscribirían en una genealogía cuya procedencia se sitúa en las vanguardias históricas, y que implica dos modos diferentes de leer la relación arte/vida: la tensión entre ambos términos puede volcarse, por un lado, hacia la permeabilidad del discurso poético a lo extratextual (más concretamente, a la “realidad” externa al poema) o, por el contrario, en un movimiento refractario a esta apertura, condensarse hacia el lugar de la palabra.<sup>14</sup>

Para citar sólo un ejemplo de la omnipresencia de estos postulados ya desde los escritos programáticos de la época, basta comparar la palabra de Enrique Molina con la de César Fernández Moreno:

Si identificamos la poesía y la vida, aquélla planteará al hombre un compromiso esencial, que desborda ampliamente el campo de lo literario para presentarse como una conducta fundamental. Una línea particularmente viva del pensamiento contemporáneo, desde Rimbaud y Lautréamont hasta Breton y el Surrealismo precisa constantemente este concepto y proyecta sobre el mismo una luz a la cual podemos confiar toda esperanza. Únicamente concebida como la fusión ardiente del sueño y de la acción, sosteniendo con una voluntad

---

<sup>14</sup> Andrea Giunta, aunque se centre en el plano estético más que en el literario, también parte de la forma de leer la relación arte/vida para analizar la politización de las manifestaciones artísticas de la época: “Esta decisión, que compromete contenidos y formas de inscripción del trabajo artístico, implica atentar contra el concepto de autonomía estética en un doble sentido: en lo que hace a su antinarratividad y, también, en lo relativo a su pertenencia a una esfera regida por sus propias instituciones y normas. Es éste el momento en que el arte reclama por su inserción en la vida: en un sentido, la aspiración máxima de la vanguardia” (2001: 338).

encarnizada una empresa de liberación total del espíritu, puede asumir la misión de “cambiar la vida” (Citado en Baumgart et al. 1980/1985: 219).

Los poetas de la existencia no consideran que su disciplina esté reducida a la sola expresión verbal bajo formas líricas. Por el contrario: la abandonan como ejercicio especializado y excluyente, la conciben como una actividad general del hombre. Buscan vivir integrando, si no todas las posibilidades humanas, por lo menos las formas artísticas con mayores posibilidades de comunicación. Aceptan que “la poesía es para todos”, y este *slogan* se espera en la adecuación recíproca de la poesía a todos y de todos a la poesía (1967a: 402-403).

Estas dos visiones presentan, si no una disputa explícita, sí, en cambio, la polarización del ámbito al que se tensa la mirada a la hora de concebir la relación entre la praxis vital y la praxis artística: así, mientras los postulados de Molina enfatizan el intento por hacer de la misma vida una instancia artística, de vivirla guiada por la pasión estética y su despliegue esencial, los de Fernández Moreno proponen el camino inverso, es decir, acercar el arte a la vida trasvasando los estrechos límites que implica el campo artístico a partir de su autonomía y entronamiento. En suma, dos modos diferentes de concebir la función de la poesía: uno declaradamente autónomo, mientras el otro intenta establecer relaciones con el contexto social, pero compartiendo la preocupación por la materia poética, es decir, el lenguaje; de ahí la vigencia y constante renovación de las operatorias vanguardistas. En este sentido, el modelo propuesto por Delfina Muschietti (1989: 129) diferencia entre una vertiente que exaspera la matriz autorreferencial y otra signada por una búsqueda de transformación que la acerque a los lectores y, al mismo tiempo, le permita sobrevivir en un ámbito latinoamericano dominado por la narrativa, especialmente a través de la hegemonía de la llamada “nueva novela”, caracterizada por el trabajo con la “contaminación” con otros discursos sociales.<sup>15</sup> Al respecto, resulta por demás alusivo el título del tomo 11 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*,

---

<sup>15</sup> El profundo artículo de Adolfo Prieto, “Los años sesenta”, que sienta –de alguna forma– las bases de los estudios literarios sobre el período, focaliza en las condiciones de la sociedad de consumo que propiciaron el éxito de mercado de las novelas del *boom*, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica.

dirigida por Noé Jitrik, *La narración gana la partida*, en cuanto este tipo de trama textual invade el territorio poético, hasta el momento reservado –desde la modernidad– exclusivamente para la lírica. Nos interesa enfatizar esta narrativización de la poesía que coagulará en un predominio del discurso coloquial en detrimento de otros tonos más tradicionalmente asociados al ámbito de la lírica en dos sentidos: 1. porque el discurso se dialogiza, atentando contra el dominio de un sujeto univocal propio de la fuerte tradición romántica, aspecto que será especialmente enfocado en lo concerniente a las innovaciones que introduce Fernández Moreno en lo que al espacio del poema refiere; 2. por el paulatino monopolio del verso libre, que instala un alejamiento de la rima y la métrica clásicas, pues el ritmo poético pasa a estar regido por otras exigencias, que serán analizadas en cada caso.

En términos de Calabrese (2001 y 2002a), la primera de estas líneas se inicia en los años cincuenta en torno de la famosa revista *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre,<sup>16</sup> emerge como consecuencia principalmente, del procesamiento de la vanguardia francesa (especialmente el surrealismo) y podría ser caracterizada como trascendentalismo poético, un aspecto de la ideología del arte que, representado en plenitud por los poetas llamados “malditos”, concibe a la poesía como un modo de vida y al poeta como vate, un ser singular, que se constituye en la poesía misma y que atisba un universo diferente del de la cotidianidad. La elección de la figura de Rimbaud como emblema de la revista da cuenta de esta actitud por la que el poeta importa más que el

---

<sup>16</sup> Además de su director, se destacan las intervenciones de Edgar Bayley, Jorge Móbili, Nicolás Espiro, Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Ramiro de Casabellas, y Wolf Roitman. Entre los poetas publicados resuenan los nombres, muchas veces exponentes de alineaciones heterogéneas, de Urondo, Pizarnik, Leónidas Lamborghini, Madariaga, Molina, Orozco, por nombrar sólo algunos. Más allá de las generalizaciones obligadas, nos interesa destacar que la complejidad del campo poético trasciende los límites del marco descrito, pues basta pensar en la extensa y dinámica trayectoria de figuras como las de Bayley, quien, pese a integrar un cuantioso número de comités de revistas de diversa índole, ofrece dificultad a la hora de encasillar su producción. Por sólo enfocar un fragmento de sus múltiples intervenciones, señalamos su fuerte vinculación con *Poesía Buenos Aires* y, tras su disolución, su protagonismo en el nacimiento y consolidación del grupo *Zona*, en donde se esboza una ideología poética bastante diferente al invencionismo por él mismo proclamado. Más adelante indagaremos sobre estos matices, aunque no específicamente en torno de este poeta, pues su tratamiento excedería el marco de nuestro enfoque.

poema (Freidember 19988/89: 24). Otra de las figuras representativas, René Char, remite a una concepción de “poesía de la poesía” de raigambre heideggeriana–blanchotiana, en donde el poema se concibe como espacio del habla sagrada del poeta. De este modo, esta tendencia exagera el concepto adorniano de autonomía en cuanto el espacio del poema crea sus propias reglas de funcionamiento, cortando los lazos con el mundo externo. Este efecto es el que Muschietti bautiza como “ilusión de puro texto” por la anulación en el discurso de las marcas macro-textuales de emisión y recepción. En este marco, las relaciones entre el sujeto y el lenguaje se estrechan hasta identificarse; “el Yo es el discurso y éste se vuelve puro Yo” (1989: 132-133). Yendo aún más lejos en el análisis, podemos afirmar que, tal como se explicita en los manifiestos surrealistas (1924 y 1930), se trata de proponer una realidad “alternativa”, con las reglas propias del arte, que se oponga al mundo real. Desde la mirada crítica heideggeriana –que se convertirá en el siglo XX en una de las improntas dominantes del discurso crítico sobre el género– esta ideología estética se configura como una vía de acceso al ser de las cosas, cuya morada –recordemos– yace en el lenguaje.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Obsérvese que son varias las analogías entre la concepción poética surrealista y la que Heidegger define a partir de las lecturas principalmente de Hölderlin y Rilke. Sin pretender plantear un estudio profundo del tema en esta instancia, queremos al menos señalar que ambas propuestas se sustentan en la abolición de las categorías dicotómicas a partir de las cuales interpretamos el mundo, para indagar, a partir del escape de dichos postulados, los confines del ser verdadero. Una cita del *Segundo manifiesto* basta para ilustrar el vínculo: “Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, de la coacción universal. [...] Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto” (1969: 162-163). Proponer una visión alternativa con respecto de estas dicotomías lógicas impuestas es el principal objetivo de las asociaciones insólitas que provienen de esferas alternativas a la razón, principalmente del inconsciente. Creemos que este afán por indagar otras esferas de lo real y por proclamar su supremacía se sustenta en una concepción análoga a la heideggeriana: “La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y sin embargo es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad” (1958: 111). Los principales manifiestos de *Poesía Buenos Aires* ponen de manifiesto el magnetismo que ejercieron estos postulados en sus páginas.



Los grupos vanguardistas con mayor protagonismo arremolinados en torno del proyecto *Poesía Buenos Aires* son los surrealistas e invencionistas.<sup>18</sup> Como rasgo en común presentan tanto su oposición a la estética neorromántica precedente, como la fuerte impronta de las vanguardias históricas. Recordemos aunque sea someramente que el rebrote romántico fue la actitud dominante de la llamada “generación del ’40”, que surge como reacción contra la vanguardia precedente. Además de su marcado tono elegíaco, Martín Prieto destaca los siguientes rasgos distintivos: “Los cuarentistas opusieron a lo que ellos llamaban la ‘retórica ultramarina’ de los vanguardistas una poesía de temática nacional, interiorismo al exteriorismo y, sobre todo, seriedad al humorismo, el sarcasmo y la polémica” (2006: 361). A estas marcas, se agregan las lecturas de Rilke y Neruda, que se convirtieron en los faros de esa formación.<sup>19</sup> Se trata, entre otras cosas, de un jalón más en uno de los debates salientes de la literatura argentina, el que divide las aguas entre nacionalistas y cosmopolitas. Prieto menciona, además, a sus representantes más emblemáticos, como Basilio Uribe, Vicente Barbieri, Daniel Devoto, Jorge Calvetti, José Marías Castiñeira de Dios, Alfonso Sola González y María Elena Walsh, entre otros, pero para nuestro estudio, más productiva resulta su

---

<sup>18</sup> Previamente, son numerosos los órganos de difusión que reúnen a los poetas representantes de estos movimientos. Entre los surrealistas, se destacan *Qué, A partir de cero* y *Letra y línea*, que nucleó, entre otros, a poetas significativos como Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Francisco Madariaga. Entre los invencionistas, mencionamos *Arturo*, revista aparecida en los ’40 bajo la dirección de Bayley. Para profundizar sobre la conformación de estos grupos, sus revistas e integrantes, cfr. Calbi, Mariano. “Prolongaciones de la vanguardia” En: Jitrik, Noé (director) *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo X, *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 235-255, y Freidemberg, Daniel. “La poesía del cincuenta.” En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo 5, “Los contemporáneos”. Buenos Aires: CEAL, 1982, pp. 553-576. Como antecedente medular de estos estudios, destacamos el minucioso y lúcido trabajo de Urondo en su *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, que brinda un panorama detallado de todos los grupos del periodo y sus órganos de difusión.

<sup>19</sup> Evitamos deliberadamente el uso del concepto de generación porque consideramos que debe ser cuestionado como matriz configuradora de agrupaciones poéticas; en efecto, la crítica argentina ya ha asimilado conceptos como el mencionado de “formación” o el más general de “poéticas”, lo cual le permitiría ir eliminando la fecha de nacimiento de los poetas como factor aglutinante de determinadas escrituras; en efecto, las teorías que atienden especialmente a los textos como productores de significancia han puesto de manifiesto que este tipo de datos resulta irrelevante en relación con la producción semiótica de los mismos. A pesar del notable desarrollo de esta tendencia en la crítica argentina, observamos que aun en los trabajos más recientes sobre poesía, el criterio cronológico de agrupación resulta difícil de desterrar.

mirada cuando rescata poetas “puramente excéntricos” que comenzaron a publicar de acuerdo con los preceptos básicos de la concepción poética cuarentista, para luego proponer “una solución atrevida e individual” (2006: 363). Coincidimos con el crítico, pues dentro de la lista de estos escritores que instauran un giro en su producción incluye a César Fernández Moreno y a Joaquín Giannuzzi, quien fuera quizás más extrañamente incluido en este grupo generacional por la aparición de algunos poemas en antologías de la época.<sup>20</sup> En los capítulos respectivos, se analizará el giro estético que se produce a partir del abandono de los preceptos de este modo de poetizar, especialmente para los casos de Fernández Moreno y de Veiravé.

Retornando a los vínculos entre surrealismo e invencionismo, coincidimos con Ana Porrúa cuando sostiene que ambas líneas pueden unificarse a partir de la noción de imagen, pues los surrealistas:

retoman la configuración ya conocida del surrealismo bretoniano, la de la unión de elementos alejados en la realidad, bajo un proceso doble de extrañamiento, el de la incompatibilidad de los objetos y el de la descontextualización, o el planteo de un contexto azaroso. Los invencionistas, por su parte, recuperan las teorizaciones sobre el poema inventado del creacionista Vicente Huidobro, cuya concepción de la imagen coincide en muchos aspectos con el de los surrealistas, aunque rechaza la escritura automática, ya que el poeta “es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen.” (2001b: 211).<sup>21</sup>

En la misma línea, Martín Prieto hace hincapié en el “giro retórico” que instaura el invencionismo en la poesía argentina –con Bayley como teórico destacado– al reemplazar el poder de la metáfora por el de la imagen, pues aquella “es siempre referencial, en tanto remite a dos realidades exteriores al poema que éste viene a juntar”

---

<sup>20</sup> Cfr. Veiravé, Alfredo. “La poesía: generación del 40”. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Bs. As.: CEAL, N° 49, 1968, p.1157.

<sup>21</sup> Recuérdese que, más allá de recuperar el concepto de imagen del surrealismo, Aguirre, como portavoz de la revista, se opone a la escritura automática: “En cambio, la mayoría de nosotros rechazamos la idea surrealista de irresponsabilidad del poeta en la escritura, la idea de la escritura automática o la del poema como un acto mediúmnico, la idea del poeta como poseído irresponsable de una inspiración. Por el contrario, creímos que el poeta debe ser el amo, el señor, el responsable de sus palabras” (Citado en Freidemberg 1982: 555).

(2006: 373). Por el contrario, la imagen, al no referir a ninguna realidad externa al poema, se convierte en el emblema de la autonomía absoluta del poema. Cabe destacar que estas reflexiones se perfilan como deudoras de la distinción elaborada por Maurice Blanchot en el capítulo de *La part du feu* titulado “René Char”, no casualmente publicado en el número XI/XII de *Poesía Buenos Aires* en 1953. Allí, el poeta y pensador francés enfatiza el poder transformador de la imagen, capaz de despojar a la cosa de su valor de uso para crear, en la distancia con su “realidad terrestre”, una “presencia nueva”:

La imagen, en el poema, no es la designación de una cosa, sino la manera en que se cumple la posesión de esta cosa o su destrucción, el medio encontrado por el poeta para vivir con ella, sobre ella y contra ella, para llegar a su contacto sustancial y material y tocarla en una unidad de simpatía o en una unidad de aversión. [...] En esa presencia nueva, la cosa pierde su individualidad de objeto cerrado por el uso, tiende a metamorfosearse en una cosa distinta y en todas las cosas, de manera que la imagen inicial está, ella también, llevada a cambiar y, arrastrada en el ciclo de las metamorfosis, deviene sin cesar un poder, más complejo y más fuerte, de transformar el mundo en un todo mediante la apropiación del deseo (1979: 110-111).

Es principalmente por estas razones que, al aludir al uso de la imagen vanguardista en las textualidades que analizaremos, siempre suponemos la intermediación que el movimiento encabezado por Aguirre concreta de forma sistemática, del pensamiento de estas vanguardias. En efecto, más allá de diferencias y polémicas internas, *Poesía Buenos Aires* reviste el carácter de movimiento por su constante actitud indagatoria y su perduración, pues la publicación de sus treinta números se desarrolla en el transcurso de una década (1950-1960). Si bien más adelante profundizaremos sus rasgos a partir de las reflexiones de sus más destacados representantes, no queremos dejar de mencionar que Daniel Freidemberg también rescata el “poder de la imagen”, en este caso, de raigambre surrealista, como marca de este proceso de revalorización de las vanguardias emprendido por este grupo (1988/89: 22). Precisamente recordemos que nuestra hipótesis supone que de esta fuerza

revitalizadora de la imagen vanguardista se nutren las textualidades a abordar en los próximos capítulos, aunque las divergencias en cuanto a la ideología sobre lo poético reorienten sus efectos en otras direcciones de sentido.

La segunda de las líneas mencionadas –retomando la perspectiva de Calabrese– surgida en 1955, con *Saboteador arrepentido* de Leónidas Lamborghini –por citar un punto de inflexión– y prolongada hasta los '70, es conocida como la de los “sesentistas” y se instaura en polémica con la “índole gratuita y estetizante del arte” (2001: mimeo). Martín Prieto agrega a este hito fundador de una “retórica nueva”, la escritura de *Argentino hasta la muerte* en 1954, aunque se publique nueve años después (2006: 381). Alfredo Andrés, ya desde su célebre antología *el 60* de 1969, alude a *Violín y otras cuestiones* de Juan Gelman, publicado en 1956, como clave de cambio en el quehacer poético (1969: 7). En esta corriente, se trata de aproximar el texto a lo que se denominaba el contexto aludiendo con ello a lo histórico-social; para lograrlo, se intenta crear un imaginario que establezca una continuidad entre la escritura y un determinado modo de ver el mundo, haciendo emerger en el texto la “ilusión de puro extratexto” a través de la exposición evidente de materiales tradicionalmente ajenos al mismo (Muschietti 1989: 134). Ingresan, así, elementos procedentes de la cultura popular (por ejemplo, el tango) y las jergas urbanas que construyen un simulacro de oralidad; éstos se tornan “materiales impropios” a inscribir en el dominio de la poesía, enfatizando su índole “antiliteraria” al no estar legitimados por las tradiciones más prestigiosas (Dalmaroni 1993: 10).<sup>22</sup> Al respecto, Porrúa destaca que esta apertura a otros discursos “es, justamente, el rasgo que caracterizará a la poética sesentista. La permeabilidad del discurso poético es la clave común en los textos y genera una dicción y una sintaxis

---

<sup>22</sup> Utilizaremos el concepto de material propuesto por Adorno en sus reflexiones sobre la vanguardia: “Material [...] es todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que en palabras, colores, sonidos se les ofrece hasta llegar a las conexiones del tipo que sea, hasta llegar a las formas de proceder más desarrolladas respecto del todo: por eso las formas pueden tornarse en material, como pueden convertirse en todo lo que se les opone y sobre lo que tienen que decidir” (1983: 197).

particular” (2001b: 27). Nos interesará, por tanto, detenernos en las operaciones que den cuenta del cuestionamiento de la especificidad del lenguaje poético.

La poesía se niega a habitar ese espacio de autonomía que heredara de las vanguardias históricas, para convertirse en el de la desacralización a partir del pasaje y circulación de discursos cotidianos (Helder 1999: 214). Así, a pesar de la escasez de lectores que padeció el género en la época, se destaca la búsqueda de comunicatividad a través de la exploración de un lenguaje que permitiera instaurar una barrera con los cultores del poema incontaminado (Prieto 1983: 898-899). En esta apertura hacia nuevos horizontes para la práctica poética, la crítica suele reconocer el papel precursor de *Argentino hasta la muerte* (1963) (Prieto 1968: 57; Helder 1999: 222-223), de César Fernández Moreno, así como una original inflexión a partir de las innovaciones en el trabajo sobre la voz presente desde los primeros trabajos de Leónidas Lamborghini (Porrúa 2001b).<sup>23</sup> En el capítulo referido a César Fernández Moreno, daremos cuenta de una propuesta de redefinición de lenguaje poético latente en su escritura y que coagula en la consolidación de un rasgo al que la crítica atribuye el estatuto distintivo de la poesía social; nos referimos al coloquialismo, –o poesía conversacional en los términos del poeta – al que Freidemberg define como:

un ideal que la escritura de muchos poetas parece perseguir: que la diferencia entre un poema y la transcripción de un tramo de una conversación no esté en el vocabulario, en la temática o en los modos expresivos sino en una mayor destreza en la selección de los materiales y su administración, en función de una mayor elocuencia y de una cierta belleza en los resultados (1999: 189).

---

<sup>23</sup> Cabe destacar que Daniel García Helder se centra en el análisis de la construcción de lo cotidiano en esta vertiente sesentista singularizada por la búsqueda de coloquialismo y que ubica algunos poemarios que conforman el corpus de esta tesis –*Sentimientos*, de César Fernández Moreno, y *Contemporáneo del mundo*, de Joaquín Giannuzzi– en lo que da en llamar “un primer ciclo de coloquialismo” (1999: 215). Pero ya los propios poetas que se autodefinieron como adherentes a los principios del modo de poetizar más típico del ’60 coinciden en destacar este lugar precursor del poemario de Fernández Moreno; así, al mencionado reconocimiento de Alfredo Andrés, se suman las intervenciones de Daniel Barros en la ya citada antología *el 60*.

El planteo de la dicotomía entre los defensores del lenguaje incontaminado y los coloquialistas no implica desconocer que la polémica surge desde el seno mismo de la “neovanguardia”, pues la redefinición de lo poético se encarna en la poesía de escritores como Urondo y Lamborghini, asiduos colaboradores de *Poesía Buenos Aires*. Sin embargo, Freidemberg reconoce que la crítica más encarnizada y los efectos renovadores del coloquialismo se advierten con mayor claridad en la obra de poetas más jóvenes, como los nucleados alrededor del grupo “El pan duro”, en la revista *Barrilete* o en las revistas-editoriales *Nueva Expresión* y *La Rosa Blindada* (1999: 188).<sup>24</sup>

Freidemberg ubica la línea del “ala izquierda” de Florida, principalmente Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón, como precursora de esta poesía social, a los que añade a César Tiempo y José Portogalo; esta corriente emerge de esa impronta, coagula en los ‘50 en las páginas de *Ventana Buenos Aires* (dirigida por Mario Jorge de Lellis) y eclosiona en los ‘60 (1982: 553). Sin pretender hacer un catálogo exhaustivo del linaje de esta vertiente, no queremos dejar de mencionar el aporte significativo de producciones como las de Baldomero Fernández Moreno, Evaristo Carriego y los letristas de tango, muchos de las cuales se transformarán en hipotextos de los sesentistas.

Para describir este desplazamiento de la hegemonía invencionista y surrealista hacia la consolidación del coloquialismo, la descripción de García Helder se asimila más a la idea de relevo de una opción estética por otra, que a la de simultaneidad, pues lo define según la imposición de las siguientes características:

---

<sup>24</sup> Por la presencia de voces destacadas como la de Juan Gelman y Juana Bignozzi, el grupo “El pan duro” se erigió en uno de los más representativos de esta vertiente. Surgido en 1965, contó además con la participación de Héctor Negro, Julio Silvain y Rosario Mase (Freidemberg 1982: 555). Dentro de la línea coloquial, además de estos poetas, Freidemberg menciona a Eduardo Romano, Alberto Szpunberg, Ramón Plaza, Horacio Salas, Roberto Santoro, Humberto Constantini, Alfredo Andrés, entre otros (1999: 188). Cabe destacar que, más allá del trazado de estas características generales, resulta difícil hacer una lista de poetas representativos de la línea sesentista, pues no existió un órgano aglutinante como ocurrió en la década anterior con *Poesía Buenos Aires*. Por otro lado, como trataremos de demostrar, son raros los casos en los que estas marcas en las formas de poetizar se evidencian de forma “pura”.

el pasaje de la diacronía a la sincronía, de la lengua al habla, de lo atemporal a la historización, del inconsciente a la ciudad, de la invención al clisé, de la cita culta y libresca a los dichos populares y las letras de tango, de los motivos enaltecedores a las razones plebeyas, de los arcaísmos al lunfardo, de la entonación bárdica al fraseo rioplatense, del *tú*, el *ti* y el *contigo* al voseo y sus formas verbales que implican en sí un atentado al sistema acentual de la lengua poética y por consiguiente a su estilo elevado o protocolar (1999: 216).

De la mano de esta “contaminación” del discurso poético, surge otro de los problemas a abordar teóricamente: el de la pretensión referencial; basta pensar en el calificativo de “realista” que le adjudica Freidemberg a esta concepción poética (1982: 553 y 1999: 183). Si bien estas escrituras dan cuenta de una permeabilidad discursiva para con otros materiales (lo político, la consigna, el estereotipo, entre otros), guiadas por su tendencia hacia el contexto social, esto no implica una actitud inocente con respecto a la transparencia del lenguaje, que confiara ingenuamente en la representación. ¿Cómo se produce esta apertura que permite el paso del reino de la subjetividad a lo social a partir de la exploración de la dimensión referencial? Al respecto, Calabrese ofrece un aporte valioso que permite contextualizar la noción de referente en función de la época y del género poético al definirla como:

un modelo de realidad que el texto construye, así como las figuraciones del sujeto. Por ende, entiendo por “representación” una noción problemática que dista de ser la expresión transparente de algo exterior al lenguaje, habida cuenta de que ya en nuestra conciencia, constituimos representaciones de nosotros mismos y de la realidad (2002a: 145).

De este modo, a partir de las reflexiones de Roger Chartier en relación con el concepto de imaginario, este planteo apunta a señalar el proceso discursivo de construcción de la significación o, en términos de Julia Kristeva, la producción de sentido que no se reduce a representar lo real, pues transforma la materia de la lengua y, al mismo tiempo, forma parte del vasto proceso del movimiento material e histórico que lo engendra (1981: 10-11). Estos planteos teóricos apuntan a abrir el campo de reflexión

en torno de esta problemática con el objetivo de precisar las herramientas en un paso anterior al abordaje crítico de los textos. Cabe agregar que esta cuestión se ve agravada porque los poemas de las poéticas sesentistas, al caracterizarse por esa búsqueda de acercamiento entre referente y contexto social –que puede incluir lo cotidiano, la experiencia, etc– explora las posibilidades poéticas de lo coloquial y genera una “sensación de falta de artificios, cuando en realidad se trata de una poesía saturada de artificios” (Freidemberg 1999: 196).

Esta nueva concepción de lo poético se vincula fuertemente no sólo con la casi obligatoria redefinición impulsada por el *boom* o el creciente avance de los *mass media*, que contribuyen a reforzar el panorama de marginación de la lírica, sino fundamentalmente con la avasallante difusión de la teoría sartreana del compromiso (Dalmaroni: 1993 y 1998), de la que recordemos que la lírica queda excluida en las reflexiones desplegadas en *¿Qué es la literatura?* En efecto, esta desvinculación entre poesía y compromiso se sustenta en el carácter autónomo que Sartre da por sentado respecto del género, en contraposición con la función comunicacional con la que asocia a la prosa (1957: 41-52). Pero, como afirma Dalmaroni:

lejos de las previsiones de Sartre, [...] semejante dominio del género novelesco fue más bien un factor decisivo para las transformaciones que se producirían en aquélla [la poesía]. De algún modo, la poesía se *noveliza*, se hace más libre y más plástica y su lengua quiere incorporar las voces de la calle, de la política, del periodismo, de los medios masivos de comunicación (1993: 13).

Así, esta poesía se inscribe en los debates de época cuya dominante parecen ser las preguntas acerca de la función social de la literatura, sobre qué, cómo, para qué y para quién se escribe, inspiradas en el imperativo sartreano y en la emergencia de la figura del intelectual comprometido, de la mano con el afán de identificar la práctica poética con la praxis política y con los discursos sociales de procedencia referencial.



“La literatura puede cambiar al mundo” era uno de los lemas de estos escritores, según confiesa el propio Horacio Salas unos años después (1975: 9).

Uno de los espacios emblemáticos en donde la asociación entre poesía y comunicación tiene lugar es el las prácticas teóricas y poéticas emprendidas por los escritores del grupo *Zona de la poesía americana*, sobre cuyas ideas nos detendremos más adelante. Por ahora baste destacar que el punto de partida para las reflexiones en torno de la función de la poesía está dado por la provocativa pregunta que encabeza una extensa encuesta en el segundo número de la revista, publicada entre 1963 y 1964: “¿La poesía sirve para algo?” Indudablemente se trata de un eco del renombrado interrogante sartreano, “¿Para qué sirve la literatura?”, cuyo desplazamiento semántico en la enunciación del grupo *Zona* corre el eje de la pregunta del objeto (“para qué”) al sujeto (“La poesía”), poniéndolo de este modo en jaque más directamente, pues deja tácitamente implícita la posibilidad de la negativa, la cual no es contemplada en el enunciado sartreano. Además de la humorística respuesta de Miguel Brascó y de otros personajes que ocupan un amplio espectro que abarca desde el ambiente artístico hasta un carpintero, nos interesa considerar especialmente la reflexión de Bayley, uno de los miembros destacados del consejo editor, respecto de este tema en “La poesía es el principal alimento de la realidad” (1963: 9) y de Urondo en “La poesía argentina en los últimos años” (1963: 12-14).<sup>9</sup>

Si el acuerdo generalizado, como ya enfatizamos, es que la comunicación debe ser el principal objetivo de la poesía, Bayley se encarga de darle fundamento a esta afirmación; en efecto, el lema “Vivir es comunicarse” se repite de modo anafórico en el artículo. Y en ella se sustenta uno de los aspectos que para este poeta conforman el proceso poético. La comunicación es la acción que permite el contacto entre el hombre

---

<sup>9</sup> Artículo que luego formará parte del libro *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, que la editorial Galerna publica en 1968.

y el mundo, es decir, entre el hombre y lo otro distinto de él, abarcando con esto tanto lo interno como lo externo. A partir de este contacto, es que nace la poesía, de una actividad que desde el momento que implica un sujeto, no admite ser pasiva, y que desde el instante en que ese sujeto quiere entablar vínculos con lo que difiere de él, “propone una nueva experiencia, un conocimiento productivo” (1963: 9). De este modo, en esta redefinición, lejos queda el poeta “revelador” del absoluto, de realidades sólo asequibles a sus dotes personales que caracteriza la línea trascendentalista de la poesía de la década anterior; Bayley opone a este modelo un poeta “creador”, cuya importancia transgrede los límites de la mera circunscripción a la teoría invencionista que él mismo elabora y representa.<sup>10</sup>

La mirada de Francisco “Paco” Urondo resulta central en cuanto al privilegio que este poeta otorga a los lazos con el contexto, y por ende, porque permite abordar uno de los centros reflexivos que caracterizará al período, el de las relaciones entre poesía y política. Para Urondo, la experiencia humana también conforma la materia poética, de modo que se refuerza el fundamento que permitiría el ingreso de la realidad al poema, objeto que a su vez, modifica la propia realidad; de modo que comparte con sus compañeros el ideologema del poeta como creador o modificador de lo real. Pero interesa destacar que los parámetros de análisis que introduce, como el contexto social y político, son los que singularizan su perspectiva, pues el factor de divergencia se encuentra en lo que ambos poetas entienden por contexto o realidad, implicando para el caso de Bayley aquello perceptible por los sentidos –con un rescate de lo instintivo y lo inconsciente, aunque no lo diga en esos términos–, mientras en el segundo, se dirige paulatinamente hacia un contexto social, una realidad “tangible” que se vuelve cada vez más intolerable, un entorno al que se hace cada vez más imperativo modificar.

---

<sup>10</sup> Cfr. el desarrollo de esta contraposición en los principales filósofos que dedicaron un capítulo a la Estética en Kogan, Jacobo (1967). *Literatura y conocimiento*. Buenos Aires: CEAL, especialmente cuando opone las posturas miméticas con, por llamarlas de algún modo, las creacionistas (16 y ss.).

Precisamente, estos argumentos son los que orientan sus críticas contra los grupos surrealistas e invencionistas que dan vuelta la cara a la realidad social.

Luego del riguroso trazado del estado de la cuestión que realiza Urondo en este artículo, como es de esperar, toma partido por la poesía social y le profetiza el mejor destino (1963: 14); sin embargo, prueba de que su visión aún tiende a la integración más que al privilegio de la política por sobre la estética, es el rescate de la poesía de Bayley como ejemplo del equilibrio deseado. Así:

Hoy nuestra poesía a lo mejor sea menos pretenciosa o tenga menos validez metafísica, pero resulta más tangible, más concreta, más convincente y tal vez por su mayor solvencia. Pareciera que se alcanza o se tendiera a alcanzar, un equilibrio entre las posiciones estéticas e ideológicas; ambas no eran, no tenían por qué serlo, no suponían, posiciones excluyentes (1963: 14).

De modo que, si bien en algunas ocasiones eclosiona el tono belicoso de Urondo en artículos como “Contra los poetas” en donde arremete de lleno contra la figuración del poeta como vate (1963: contratapa), su forma de caracterizar la práctica poética se emparenta con una concepción amplia de las relaciones entre poesía y realidad, en donde se intenta comunicar las experiencias de los hombres (no de la “humanidad”, tantas veces preconizada en *Poesía Buenos Aires*), proponiendo así un modelo conciliatorio entre prácticas de vanguardia y dimensión social del discurso.

### **2.3.1. Fenómenos concomitantes en Latinoamérica**

Es en el modelo de poesía que evidencia un acercamiento con la narrativa donde Muschietti rescata la posibilidad de transformación del género a partir del trabajo con la “contaminación” de discursos más arriba mencionado, ofreciendo la posibilidad de configurar discursivamente una nueva visión de Latinoamérica como espacio en el que coagula esa preocupación por el contexto, junto con la voluntad de ofrecer un arte capaz de incidir en la transformación de la realidad (1989: 129). Nuevamente, esta actitud no

puede desvincularse del contexto de producción, ya que la entidad Latinoamérica, en su sentido imaginario, lejos de constituir un transparente referente geográfico-político, es la marca de los imaginarios utópicos de la época.<sup>25</sup> Latinoamérica no es solamente la nominación del subcontinente al que pertenecemos como país del Cono Sur, sino mucho más: es un hito que desplaza la instauración fundacional de nuestra cultura, inscribiéndola contestatariamente respecto de las generaciones de nuestros fundadores. En efecto, si la generación del '37, la de los exiliados fundadores, se había imaginado a sí misma como la de los cultos americanos vinculados a Europa y sus sucesores, los liberales del '80, se veían como los *dandys amateurs* que podían apreciar el refinamiento europeo; en los sesenta surge una generación de intelectuales de izquierda que se sitúa polémicamente respecto de estos comienzos, reivindicando un pensamiento nacional y popular en el cual la relectura del peronismo ocupa un lugar destacado, como ya precisamos.

En el marco de estas transformaciones culturales, no resulta casual que en distintos rincones de América Latina se registre el surgimiento de poéticas con características similares a las que nos venimos refiriendo, como las dadas en llamar antipoesía, coloquialismo, exteriorismo, entre las más destacadas (García Helder 1999: 217). Entre sus representantes más distintivos, Martín Prieto menciona a Nicanor Parra como el difusor de la antipoesía, en clara oposición a la preponderancia nerudiana en el ámbito poético, así como al nicaragüense Ernesto Cardenal, al uruguayo Mario Benedetti, al cubano Roberto Fernández Retamar, al ecuatoriano Jorge Enrique Adoum y a César Fernández Moreno como el exponente argentino de la corriente continental

---

<sup>25</sup> Al respecto, Gilman sostiene: “Si bien es cierto que la entidad *América Latina* es, en términos de homogeneidad cultural, más un horizonte problemático que un dato de la realidad, no es menos cierto que en el período a estudiar se configura, tal vez con la misma fuerza e igual voluntarismo que durante el período de la emancipación o el torbellino modernista, una idea (o la necesidad de una idea) de América Latina, en cuya conformación colaboraron también ciertas coyunturas de orden histórico político, matrices ideológicas y el peso de ciertas instituciones, como partidos, gobiernos, instituciones culturales y hasta mercantiles.” (2003: 27).

que él mismo daría en llamar “poesía existencial”, como veremos más adelante (2006: 381).

Horacio Salas, en su célebre estudio preliminar a la antología que realiza en *Generación poética del sesenta*, enumera un catálogo de los nombres más destacados de poetas de numerosos países de Latinoamérica que comparten esta especie de descubrimiento de un “nuevo lenguaje estético caracterizado por una total desconfianza hacia las formas tradicionales” (1975: 18). Esta actitud contestataria puede resumirse en los siguientes rasgos:

Un corte con las pautas formales tradicionales, especial atención al mensaje ideológico, mayor inclinación al lenguaje narrativo, aplicación frecuente de las técnicas del *collage* y utilización de la totalidad de los elementos brindados por el mundo contemporáneo a través de los medios de comunicación colectiva (1975: 24).

Los procedimientos que recorta Salas de manera general pueden desglosarse del siguiente modo para el caso de la antipoesía chilena, representada paradigmáticamente por Nicanor Parra, autor de los célebres *Poemas y antipoemas* (1954): incorporación de objetos no poéticos, mezcla de discursos de diversa procedencia, desaparición de la imagen, narrativización del discurso, coloquialismo como imitación de la lengua hablada –la “música de la conversación”, según la fórmula de Eliot–, entre otros. Estas características que evidencian la incorporación de materiales muy diversos al discurso poético no puede pensarse desvinculada de experiencias como las de la poesía de la *Beat Generation* norteamericana, cuya propuesta consiste en un juego con los códigos socioculturales de la sociedad industrial moderna.<sup>26</sup> Uno de los desplazamientos más

---

<sup>26</sup> Así ilustra este vínculo Ibáñez-Langlois: “En los antipoemas importan más las atmósferas que los asertos. Y sus atmósferas, precisamente, son climas enrarecidos por el azar, la gratuidad, la indeterminación. Éste es, creo, uno de los eslabones que junta a Parra con Ferlinghetti, con Allen Ginsberg, con la poesía beatnik norteamericana. También ha anticipado Parra, [...] elementos del arte y la literatura pop: el uso abundante de frases hechas, de títulos y noticias periodísticas, de tópicos, avisos publicitarios, de elementos apoéticos incorporados al poema con ligeras modificaciones” (1981: 64).

interesantes de esta poética con respecto al modelo anterior (la vanguardia y la línea dominante nerudiana) está dado por la concepción del sujeto; en efecto, frente al “pequeño dios” de Huidobro, Parra opone otro modelo:<sup>27</sup>

A mí me carga la palabra creador y a Huidobro no. No me gusta, porque el creador es un dios y yo prefiero al hombre de carne y hueso, tal como se da en la realidad concreta. En la antipoesía, él no está dotado de poderes sobrenaturales: yo me inspiro en las conversaciones, y no en las oraciones o las plegarias. El antipoema no es una plegaria. Es un parlamento dramático. Si una línea se puede usar en una conversación, cabe en un poema, es decir, entra en la cotidianidad (1990: 33-34).

Lejos de la grandilocuencia del discurso poético en su acepción tradicional (romanticismo, neomodernismo y, en este caso, vanguardia), las reflexiones del poeta chileno dan cuenta de una operación que también resulta evidente en Fernández Moreno y Giannuzzi: la equiparación entre el lenguaje común, del hombre de la calle, con el lenguaje poético, y con este enunciado queremos enfatizar que no se trata de una mera incorporación, sino de una estrategia que emana de una ideología que se opone al esencialismo del lenguaje poético, tal como se precisará en el “marco teórico”.

También hay una notable relación de semejanza con el “exteriorismo” del nicaragüense Ernesto Cardenal, según lo caracterizado por Alfredo Veiravé cuando habla de una misión de la poesía “comunicante”, narrativa, profusa en el despliegue de máscaras del sujeto (con notables similitudes con lo que su propia poética evidencia en *El imperio milenario*, por citar sólo un ejemplo) (1975: 66 y ss.). Así caracteriza el poeta entrerriano lo que denomina una “escritura directa” en su par de Nicaragua:

En una descripción general de su lenguaje poético en cuanto es apartamiento o elección dentro de la lengua, predominarán estas dos perspectivas: una, interior, de pureza originaria en un verso ininteligible para el lector contemporáneo e inmediato, lo cual lo llevará a desestimar la transformación metafórica de lo real-concreto de la imagen, y otra, exterior, situada en un contexto temporal en

---

<sup>27</sup> “Habría que delimitar aquí, sin embargo, a qué zona de la poesía de Pablo Neruda se opone Parra a partir de su práctica poética (no sólo en sus postulados teóricos). Lo que éste critica es el vanguardismo de *Residencia en la tierra*, y el lirismo neorromántico de algunas de sus obras como *Los versos del capitán* o *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*” (Porrúa 1987: 5).

cuanto se desplaza sobre el espacio que llamamos Mundo vivido (o revivido en función épica) (1975: 75).

De esta mirada crítica, destacamos nuevamente esa nota que venimos observando y que instaura un giro general respecto de los modos de poetizar precedentes, es decir, la direccionalidad de la escritura poética en pos de restaurar vínculos con el lector hablando su lenguaje, el de todos, ajeno a cualquier barrera que impida ese religamiento. De ahí la búsqueda de coloquialismo y la apelación a géneros más prosaicos, propios de ese “Mundo vivido” al que se refiere Veiravé, y que guarda relaciones con la operación que realiza Fernández Moreno cuando incorpora al poema otras formas discursivas ajenas al mundo sublime de la poesía, desafiando de ese modo los propios límites de la concepción general de lo que se entiende por poesía lírica desde la modernidad.

De la mano de esta alteración de la tradición lírica, una de cuyas marcas es la necesaria narrativización provocada por el acercamiento a un discurso más prosaico, se abandonan de forma general los metros fijos y la rima en ese intento por diferenciarse. Si para los casos de la antipoesía y el exteriorismo se habla de oposición con respecto a las vanguardias precedentes y, especialmente, a cierta producción subjetivista de Neruda, en la Argentina es el neorromanticismo el blanco de los ataques, al ser el movimiento donde se encarnaban paradigmáticamente los ideogramas del género en cuanto a lo que la estructura refiere, contra los que se erigen las poéticas coloquiales. Dentro de este marco, nos ceñimos a las observaciones de Octavio Paz cuando traza la genealogía del versolibrismo y fija en el simbolismo francés y la escritura baudeleriana uno de sus puntos más significativos (1974: 98-99), pues, más allá de evidentes diferencias en cuanto a concepciones de lo poético, hace hincapié en el cultivo del verso libre como una forma de rebelión en pos de ampliar los márgenes del género lírico a partir de la contaminación con otras esferas, como la de la prosa. En la misma línea se

inscriben los ensayos versolibrescos de la tradición anglosajona, especialmente a través de los representantes de la *New Poetry*, Eliot y Pound; en efecto, una manera de puntualizar la modernidad de estos poetas se afianza en su creencia en la imposibilidad de prever la forma de antemano, haciendo del contraste y la ruptura las bases constructivas del poema (Pujals Gesalí 1995: 22-24). También se advierte este uso del versolibrismo ligado a la idea de “libertad” que entraña la oposición a los ideogramas estéticos tradicionales, en la llamada, por Fernández Moreno, corriente “existencial” argentina. Así lo describe él mismo:

LIBERTAD EXTERIOR: La coincidencia en el verso libre viene a ser apenas una consecuencia técnica de aquella libertad de fondo. No se acude ya a las formas líricas tradicionales como apoyatura para un contenido poético inasible; se ha abandonado la distinción musical entre poesía y prosa, y se ha aceptado que la diferencia entre ambas disciplinas es más bien psicológica (1967a: 402).

Por otro lado, contra las concepciones más tradicionales del género que tienden a destacar su carácter subjetivo y, por ende, su imposibilidad de abrirse al mundo externo para imbricarse con otros universos de sentido, como el político, Gilman sostiene que, en el ámbito latinoamericano, “Entre 1969 y 1971, lo político-revolucionario pareció encarnarse mejor en la poesía que en la novela” (2003: 345).<sup>28</sup> En efecto, esta ligazón de la poesía con los fines del socialismo se evidencia en proyectos como los de Mario Benedetti, Ernesto Cardenal y Roberto Fernández Retamar, quien, a partir de su célebre sentencia sobre la conveniencia de “decir cosas, no palabras”, sintetiza la propuesta de acortar la distancia entre discurso y acción. Este “boom de la poesía” surge ajeno a los parámetros del mercado, en contraposición con el antecedente de la narrativa, tratando

---

<sup>28</sup> Esta estrecha ligazón se advierte en declaraciones como las del nicaragüense José Coronel Urtecho, protagonista, junto a Cardenal, entre otros, de esta corriente latinoamericana que se declara abierta a los cambios del contexto histórico, incluso anticipándolos: “Entonces comenzamos a buscar la realidad nicaragüense. Se fue formando ese idioma, esa temática, esa manera de enfrentarse a la realidad y lo que importaba era el enfrentamiento a la realidad, no el modo; el modo podía ser éste o el otro [...] De tal manera que se produjo esto: en el momento de la revolución, la lengua y la actitud de la poesía o de los poetas, está ya en capacidad de seguir a la revolución sin necesidad de venir a hacer un trabajo preparatorio ¿me explico lo que quiero decir? Quiero decir que la poesía estaba lista para la revolución” (1983: 58).



de enmendar así los errores en los que la novela latinoamericana había incurrido. Pero lo más interesante a destacar es que –según Gilman nuevamente– en sus postulados, esta poesía plantea “la contradicción entre dos máquinas en conflicto: la de escribir y el fusil” (2003: 345-346).

Desde una perspectiva más específica, Freidemberg señala que esta tendencia, en su versión argentina y uruguaya, presenta algunos rasgos distintivos con respecto al resto del subcontinente, variación afinada en las fuentes. Mientras para los demás latinoamericanos las lecturas influyentes provienen principalmente de los poetas anglosajones –Pound, Yeats, Auden, Williams, entre otros–, aquí las fuentes son principalmente César Vallejo, algunos integrantes de la vanguardia entre los que se destacan Borges y González Tuñón, y las letras de tango. Este dato resulta más que sugerente para nuestro análisis, debido a que la hipótesis de este crítico se sustenta en que el coloquialismo argentino –rioplatense podríamos decir para ser consecuentes con la perspectiva– se diferencia del “aspecto `prosístico`” de la poesía conversacional de los países como Chile, Nicaragua, Cuba o México a partir de “la abundancia de metáforas, imágenes y juegos verbales [...] que a menudo retoma cuatro décadas más tarde la fórmula de `escribir en sucesión de imágenes` con la que caracterizó Borges al ultraísmo” (1999: 190). Esta salvedad constituye uno de los pivotes de nuestro enfoque, pues precisamente intentaremos demostrar que este tratamiento de la imagen marca la disyunción de estas tres poéticas con el modelo de escritura propuesto por los poetas sociales del sesenta, especialmente en el caso de Fernández Moreno, por ser la poética en donde más claramente se evidencia el proyecto coloquialista.

### **2.3.2. Cuestionamiento del binarismo crítico.**

La polaridad de tendencias en los modos de poetizar resulta operativa para la mirada crítica, pero no deja de ser una operación de lectura, una opción analítica

plausible de ser puesta a prueba en el abordaje de las distintas textualidades. Tal es el caso de las obras de los tres poetas mencionados, que problematizan la generalización de esta periodización binaria por estar instaladas en un espacio de cruce e hibridaciones, por lo que se ponen a prueba, a lo largo del trabajo, los rasgos dominantes que permitirían inscribir sus proyectos de escritura en el campo diseñado. A los efectos de nuestra propuesta, resulta interesante destacar que Alfredo Andrés, en su temprana detección de los rasgos aglutinantes del modo de poetizar sesentista, subraya que “La elisión, la sugerencia, la alusión, no son monedas de uso cotidiano entre los poetas del 60, como tampoco lo es el humor”, pues estos recursos estarían opacados por la fuerte “tendencia al realismo” y las “preocupaciones socio-políticas” que determinan la elección de ciertas formas de enunciación directas, que eludirían el rodeo (1969: 17). Pues bien, éste es uno de los postulados más fuertes que impediría situar nuestra mirada crítica de las poéticas seleccionadas partiendo de este modelo, pues el trabajo con la imagen de raigambre vanguardista, aunque con distintas orientaciones y efectos, constituye una de las líneas dominantes de estas escrituras. De este modo, proponemos indagar cómo juega este cruce entre poesía pura y poesía social en el corpus textual recortado.

Esta postura implica continuar y profundizar la línea crítica desarrollada por estudiosos como Dalmaroni o Porrúa, quienes ponen en cuestión la disyunción tajante entre ambas líneas, bifurcadas por la ideología acerca de los modos de poetizar, debido a que han profundizado el estudio de la poesía gelmaniana. Al respecto, una de las hipótesis del libro de Dalmaroni, *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, parte de plantear el conflicto entre las poéticas vigentes para demostrar que la escritura del poeta en cuestión las desafía al provocar la mezcla ya desde su primer poemario de

1956, *Violín y otras cuestiones* (1993: 22; 83; 86).<sup>29</sup> La misma hipótesis de cruce entre ideologías literarias se advierte en el artículo “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”, donde el crítico sostiene que las figuraciones utópicas atribuidas a lo poético (“lugar donde todo es posible”) configuran una zona de contacto entre poesía pura y poesía social (1996: 113). Pero más rotundas resultan sus afirmaciones respecto de Gelman en artículos posteriores, pues aborda textualidades divergentes (Gelman, Leónidas y Osvaldo Lamborghini y Alejandra Pizarnik), encontrando en ellas un denominador común, su “abandono del vínculo obligatorio entre literatura y *realidad* política, y su reemplazo por la construcción de cierta politicidad de la poesía escrita ahora como descalabro de la sintaxis cultural” (2004: 49), enfatizando de este modo las divergencias de estas escrituras con respecto al modelo de poesía comprometida, en el sentido sartreano del término.

Por su parte, Porrúa en su tesis doctoral (1998) estudia minuciosamente las poéticas de Gelman y Leónidas Lamborghini desde una mirada que cruza las variables de la estética vanguardista y la poesía sesentista, para concluir:

Estas escrituras podrían pensarse como prácticas fronterizas entre dos tradiciones; no porque sean marginales o periféricas respecto de un centro, sino justamente porque borran –en algunas instancias– los centros y permiten la lectura de una poética desde la otra. La vanguardia puede ser leída desde la poética del '60 y esta última estará presionada, puesta en tensión, en muchos casos, por la poética vanguardista.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> En efecto, esta idea será retomada más adelante, pues el crítico reconoce un primer momento de filiación del poeta al PC y adscripción a la poética de tipo social durante su vinculación con el grupo “El pan duro”, pero enfatiza al mismo tiempo su disyunción con ésta a partir del desplazamiento –evidente ya desde *Violín*– que conlleva la configuración de “una voz *desalineada* respecto de un sujeto (de la enunciación, ‘yo lírico’) y también de cierta condición histórica que solemos reconocer como las formas modernas de la subjetividad” (2004: 51). Desde esta perspectiva, el desplazamiento emerge del cruce con la experimentación vanguardista.

<sup>30</sup> Esta afirmación forma parte de las conclusiones de su tesis doctoral, publicada hasta el momento de forma fragmentaria, pues la autora optó por publicar el libro dedicado a la poética de Lamborghini que se desprende de este estudio exhaustivo, *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, y artículos sobre Gelman en revistas especializadas. Su tesis fue defendida en la UBA en diciembre de 1998.

Para analizar esta confluencia en la poética de Gelman, propone la noción deleuziana de pliegue con el fin de demostrar que su poética evidencia formas “complejas” de resolver la contraposición polémica entre la poética sesentista y las “vanguardistas”, ya que incorpora “prácticas propias” de este tipo de textos, desplegando las dos poéticas en su escritura (2001a: 139).<sup>31</sup> De este modo, se pone en evidencia cómo un poeta al que la crítica le adjudica un lugar canónico y fundacional de la poética del '60, subvierte desde los procedimientos mismos de escritura el propio modo de enunciación que la caracteriza (1999: 37).<sup>32</sup>

En este sentido, estos acercamientos críticos exceden y superan la dicotomía, pues, operando con las características inmanentes de los textos, reconocen los focos de tensión, los movimientos de convergencia y divergencia de las poéticas. Así, ciertas categorías teóricas comienzan a mostrar su rigidez en la práctica, tales como poesía social o volcada meramente a su referencia y poesía trascendentalista, replegada sobre sí misma. Se trata así de dar cuenta de las modulaciones de una relación de cruce, tramada en una tensión, no ya entre dos poéticas, sino entre “líneas programático-textuales” (Muschietti 1989: 131) que sólo se darían “puras” en un nivel teórico.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Las formas complejas a las que alude son básicamente cruce y yuxtaposición y se evidencian tanto dentro de un mismo poema como entre poemarios. Asimismo, es interesante destacar la conclusión a la que permite arribar esta perspectiva, pues posibilita dar cuenta tanto del uso armónico como del simultáneo cuestionamiento de ambas poéticas en Gelman, especialmente a través de operatorias vanguardistas que exponen el pliegue, como la de “replegar la materia poética sobre sí misma” (2001a: 147).

<sup>32</sup> Un ejemplo de este tipo de lectura es el que efectúa Martín Prieto de *Cólera Buey*, subrayando que, en relación con la creciente politización de la sociedad que singulariza la década del sesenta, “el poeta argentino es el fiel [representante] que marca ese cambio social, no en términos de registro temático, sino en relación con ese vaivén entre la vida íntima y cotidiana y la militancia pública y política” (2006: 428).

<sup>33</sup> Tomamos ese concepto del ya célebre artículo de Muschietti, “Las poéticas de los 60”, pues creemos que resulta sumamente operativo para liberarse de moldes rígidos y poder advertir la confluencia, las intersecciones de estrategias en apariencia antitéticas. En tal sentido, nuestra disidencia con este planteo crítico surge de la ejemplificación o elaboración de catálogo de autores representativos de estas líneas, pues creemos que la propuesta permite precisamente dar cuenta de las modulaciones, de los matices para abordar cada texto y, aún, profundizar dentro de la poética de los autores, como lo evidencia, por ejemplo, el estudio de Dalmaroni sobre Pizarnik.

#### 2.4. Una herencia vanguardista: reflexiones metacríticas.

A partir de lo que venimos señalando, especialmente al destacar la conversión del artista en intelectual, se justifica que nuestra mirada deba atender también a un aspecto que no es el estrictamente textual, sino que presta atención, una vez efectuado el corte histórico, a los poetas como actores sociales y al campo intelectual del período, lo cual permitiría trazar una genealogía crítica de la disyunción planteada. Así, cuestionar esta dicotomía nos obliga a revisar ciertos “axiomas” de la época emergentes en el campo intelectual, pues se trata de una división postulada en forma tajante por los mismos escritores/críticos del momento, no ya en forma programática, sino descriptiva. Basta mencionar a Alfredo Andrés, en un artículo temprano de 1960 publicado en *El grillo de papel* n° 6, “Poesía argentina 1960”, en donde –más allá de la discusión en torno de los autores incluidos y posteriores autocríticas–, se propone definir un nuevo modo de poetizar en relación con ciertos “acontecimientos reales”:<sup>34</sup>

En resumidas cuentas, la afirmación sobre la validez de un poeta o de un grupo de ellos, proviene, en primer término, del *grado de captación* que los mencionados trabajadores tengan, en relación al *contorno social* que los circunda (su poder de *absorción y síntesis* de lo vitalmente específico del citado *contorno*), y desde luego, de la adecuación a esa captación, de medios expresivos determinados (1960: 18). (El subrayado es nuestro)

Al proponer estas características como distintivas de un modo de poetizar en emergencia, Andrés también delimita el campo que queda excluido de esta forma de concebir lo poético, planteando así una oposición binaria que se remonta “años atrás, antes incluso de Florida y Boedo” (1960: 18) y que, en el contexto de producción, se ubicaría polémicamente con respecto al modo de poetizar del grupo reunido en torno a *Poesía Buenos Aires*. Por otro lado, resulta interesante señalar el énfasis del crítico en

---

<sup>34</sup> En su famosa antología *El 60*, el mismo autor reconocerá que este artículo puede entrar “en el rubro de lo prescindible, excepto por presuntos valores testimoniales” (1969: 155). Asimismo, cabe destacar que los conceptos vertidos en el mismo fueron discutidos inmediatamente por el poeta Osvaldo Rossler en el número siguiente de la publicación de Castillo (1961: 13; 21).

destacar que la poesía de los sesentistas no deja de lado “la utilización de recursos formales engendrados en lo que es dable en llamar ‘la vanguardia’” (1960: 18).

No de menor valía para instaurar la genealogía de esta dicotomía es la visión de César Fernández Moreno, quien retoma este binarismo en diversas entrevistas y en su ensayo “Hacia una poesía existencial”, que forma parte del conocido e integral estudio de poesía argentina desarrollado en *La realidad y los papeles*. Aquí se encarga de contraponer la poesía del ‘40 y el ‘50 con una de tipo existencial, cuya fuerza innovadora es tal que arrastra a los más destacados miembros de generaciones anteriores hacia un posicionamiento como “escritores combatientes, integrales, actuantes como una fuerza social y también política en el sentido de llevar a la Argentina en alguna dirección conscientemente concebida y perseguida” (1967a: 400). Más allá de lo discutible de una postura demasiado “integracionista” que lo lleva a encontrar puntos de contacto entre escrituras tan heterogéneas como las de Bayley, Gelman, Urondo, Aguirre, entre otros, hay que destacar el acento en algunos rasgos que definen esta poesía que se convertirán en lugares comunes de la crítica para caracterizar la línea sesentista.<sup>35</sup> Las más importantes son:

-LO COTIDIANO COMO OBJETO POÉTICO: que se traduce en la búsqueda de un coloquialismo que conduce a incursionar y fusionar la materia poética con otros géneros discursivos como el periodismo, el ensayo, la narración.

-MOVILIDAD EN LA POESÍA ENTRE LOS DIVERSOS MEDIOS DE EXPRESIÓN: este postulado alude a la concepción misma de poesía, en su variante de apertura a la contaminación de materiales ajenos a la tradición, con la incorporación de las jergas urbanas, el tango, los lenguajes propios de los medios de comunicación y de otras artes, por citar algunos ejemplos.

---

<sup>35</sup> Jorge Fondebrider reconoce que el poeta suma a su “causa existencial” a algunos contemporáneos suyos “en más de una ocasión, por amistad antes que por rigor crítico” (1999: xix).

Este delineamiento de la poesía existencial le permite contraponer con otras vertientes “esenciales” que –al igual que en el caso de Andrés– se definen por la diferencia:

Si imaginamos al hombre en el centro de un arco cuyos extremos fueran la esencia y la existencia, en ese arco se inscribirían todas sus posibilidades posicionales: cuanto más se aproxime a la esencia más se alejará de la existencia, y viceversa. En los extremos se ubicarán dos arquetipos: el hombre puramente existencial y el hombre puramente esencial. Los que hablan de abstracciones (entre ellos la línea hiperartística) se aproximan al hombre esencial; los que hablan de concreciones (entre ellos la línea hipervital) se aproximan al hombre existencial (1967a: 398).

Dentro de la poesía esencial se destaca la línea hiperastística, que reúne las características usualmente asociadas a los cultores de la poesía incontaminada, dada su preferencia por el campo de las abstracciones ajenas al contexto social, que se convierte en factor privativo de los poetas existenciales.

#### **2.4.1. Dos revistas emblemáticas: *Poesía Buenos Aires* y *Zona de la poesía americana*.**

Hablar de metatextos irremediabilmente nos remite a una genealogía muy concreta: la vanguardista; basta pensar en la operatoria de autorreflexividad que Jitrik señala como distintiva de esta “actitud de ruptura” característica de los movimientos que se proponen “alterar ciertos códigos” (1987: 63-64), en el sentido de inscribir en sus metatextos una forma de “conciencia de sí de la escritura” (1987: 77).<sup>36</sup> O basta reparar en una de las características definitorias de la época: la importancia de las revistas, que operan como soportes donde los manifiestos estéticos encuentran una vía apta para la comunicación con un amplio espectro de público. En búsqueda de ejemplos emblemáticos de proyectos de reflexión y definición del género, nos centraremos

---

<sup>36</sup> Recordemos que Octavio Paz remonta esta búsqueda por hacer confluir teoría y práctica poéticas hasta el romanticismo (1974: 90).

solamente en las más relevantes para este estudio, como es el caso de *Poesía Buenos Aires* y *Zona de la poesía americana*, cuyos protocolos editoriales ya se consignaron más arriba. Con respecto a esta última, queremos enfatizar su protagonismo como bisagra de cambio que abrió camino a nuevas concepciones sobre el quehacer poético, efectuadas plenamente en la poesía dada en llamar sesentista.

Según Freidemberg, los escritos programáticos de *Poesía Buenos Aires* conforman una “actitud de corte vitalista que se agitará como consigna durante toda la existencia de la revista” (1988/89: 14), de la que el siguiente fragmento sirve de muestra:

El lirismo no deja de ser razonable, puesto que es la razón de nuestras vidas. He aquí que el poema es el principio sin fin de una intención diferente para vivir y permanecer. Que lo nuevo es el origen y la razón de las libertades, convergencias y destinos del hombre moderno, que lo aligera de angustia y lo capacita de asombro y de fe en el mundo continuo.

Que cada uno se conozca e imponga a sí mismo una distancia, una supercordura al encuentro de su pasmosa realidad asegurada.

Que la palabra participe de cada poro, del tiempo en la retina y en la reflexión del hombre, la más alta referencia del universo comprendido en la capacidad del anónimo.

Que es menester llevar la población al huerto a que compruebe por vocación el milagro que ha de inhibir su rechazo.

Que el poeta debe establecer su curva y atravesar el tiempo plasmando su transcurso.

Que el poeta es una especie ejemplar rescatada del caos y del mito para comprender el universo en sus propias condiciones (sin firmar, 1979: 26-27).<sup>37</sup>

Este texto titulado “Carta a todos nosotros” y redactado por Jorge Enrique Móbili, subdirector de la revista, el cual fue publicado a modo de carta de presentación en el primer número, contiene en embrión los ideologemas que nos interesa develar, tales como la preservación del espacio de la poesía autónomo, incontaminado. A pesar del intento de acercamiento vida/poesía, no se trata de ponerlas a la misma altura ni de lograr un intercambio, sino de “elevar” la vida al lugar de la poesía para enriquecerla.

---

<sup>37</sup> Las citas de esta revista corresponden a la antología *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento poesía Buenos Aires (1950-1960)* editada por Raúl Gustavo Aguirre en 1979 por Editorial Fraternal.



“Queremos a la humanidad a la altura de la poesía”, dirá Nicolás Espiro en el quinto número. El poeta, por lo tanto, aquel capaz de realizar esta elevación trascendente, diverge del mundo cotidiano, con el que, sin embargo, se propone establecer un vínculo comunicativo, en algún sentido. De ahí que debamos reconocer –como ya lo hizo Freidemberg en varias oportunidades– que la preocupación por la comunicación ocupa un lugar destacado en las reflexiones de este grupo de poetas.<sup>38</sup> Así lo evidencian las palabras de Raúl Gustavo Aguirre en su artículo “La violencia de las palabras”:

No haremos poesía en el espacio donde toda palabra es inútil. La poesía por la que trabajamos tendrá siempre una inexorable acción sobre las relaciones humanas. La poesía, a través de los que identifican con su vida ese hacer, ha de llegar también a los que no comprenden el escrito, ha de llegar en acto y en presencia. Y las criaturas sin fidelidad a sus ojos, los continuos saqueados, serán así defendidos. El poeta hará posible la comunicación, los bellos gestos, la continuación de la vida. (Viejo perro sin amo, habrá gustado el curso de vuestras palabras, acelerado por su presencia.) El más bello además matará al último de los canallas (1979: 41).

Si bien este imperativo de comunicabilidad pareciera proponer la realización simultánea de ambas direcciones de la relación arte/vida, el postulado sigue funcionando de forma unidireccional en cuanto no se perfila una forma de escapar a la tiranía de la sacralización de la figura de poeta, ese intérprete de la humanidad, ese mediador entre lo humano y lo trascendente, “el único capaz de comprender” (1979: 42).<sup>39</sup>

¿Cómo lograr esta comunión desde un lugar declaradamente “maldito” por su excelsitud y su consiguiente apartamiento? ¿Significa esto que la revista se mantuvo ajena a las discusiones que se iban apoderando del campo intelectual de la década en torno de la noción sartreana de compromiso, por ejemplo, y sus implicancias sobre la

---

<sup>38</sup> También resulta insoslayable al respecto el artículo de Mariano Calbi “Prolongaciones de la vanguardia”, ya que analiza con detenimiento las implicancias de la relación arte y vida, así como las filiaciones de estas concepciones sobre lo poético.

<sup>39</sup> Es interesante tomar en cuenta que uno de los intentos por abolir esta consagración de la figura de autor se materializa paradigmáticamente en la *Antología Interna* que el grupo de *Zona* publica en 1965 bajo su propio sello editorial, ya que la operatoria de agrupar los poemas de acuerdo con su temática y sin una inmediata referencia al autor diluye la importancia del nombre propio como dispositivo característico de esa figuración de sujeto (Cfr. la famosa conferencia “Qué es un autor”, de Foucault).

función de la literatura y del propio intelectual? Creemos que no; por el contrario, estas candentes preocupaciones emergen en la revista en clave de polémica oculta, la mayoría de las veces, como punto de partida de una justificación en la elección de la forma de concebir lo poético. De este modo, Espiro propone una defensa del trascendentalismo del arte que le permite prescindir de lo histórico y, por lo tanto, del contexto inmediato de producción en el artículo “Personalidad del arte”, publicado en el número VIII, en donde introduce un concepto que parece consustancial al de trascendencia, como es el de autonomía:

Pero: ¡convénceme! He aquí el único título de competencia que exijo al artista. He aquí el límite que separa al artista de oficio del artista por vocación. Y casi estaría tentado de agregar: no hagas de tu vocación un oficio; no lo hagas por los riesgos de confusión; no lo hagas por tu independencia (60).

Cabe destacar que estos postulados resultan avalados en las mismas páginas de *Poesía Buenos Aires* por las voces de destacados teóricos y artistas europeos del momento y que operaban como faros de este movimiento integrado por surrealistas, invencionistas y poetas madí, vinculados por el “espíritu renovador” del que hacen gala sus proclamas; tal es el ya mencionado caso de Maurice Blanchot, que en un artículo sobre la poética de René Char publicado en los números XI y XII brinda un sólido sustento teórico al concepto de trascendencia poética, y de René Menard, quien en “La responsabilidad de los poetas modernos” (Nº XIX y XX) arremete de lleno contra la noción de compromiso en función de una ideología cualquiera en tanto la poesía “no tiene necesidad de reclamar para sí otras verdades que la suya” (139).

Los hechos demostraron que –al menos para los años siguientes y a pesar de la consistencia de este proyecto– el camino propuesto no llegó a conformar a todas las voces del campo poético. De ahí la emergencia del grupo de poetas arremolinado alrededor de la revista *Zona de la poesía americana*, uno de cuyos destacados exponentes, César Fernández Moreno, podría ser catalogado como el teórico de la

comunicación poética, al menos en los términos en que efectivamente se concretaría esta comunión, en la poesía conversacional o coloquial, vertiente luego retomada por los sesentistas. En este caso, la búsqueda de comunicación se entiende en términos no ya de una “experiencia de un vínculo esencial entre los hombres” –como la conciben los cultores de *Poesía Buenos Aires*–, sino desde una perspectiva funcional, orientada hacia la ampliación de público para la poesía –“recuperar el don comunicativo” dirá Noé Jitrik en “Poesía argentina entre dos radicalismos”– y, de ese modo, capaz de incidir en lo social.<sup>40</sup>

Como corolario de estas divergencias ideológicas y sus consecuencias, aludiremos también a otra de las disyuntivas que se ha convertido en eje de acaloradas discusiones dentro del campo literario argentino desde sus orígenes como tal. Desde la generación del '37, pasando por la del '80 y la del Centenario, hasta la enfrentamiento entre la impronta nacionalista del '40 y el internacionalismo de la poética del '50, que adquiere otro giro en el '60 con una vuelta a la búsqueda de lo nacional evidente en las autorreflexiones de algunos autores, la relación entre literatura y cultura nacional ocupa un lugar destacado dentro del campo ensayístico argentino.

Comencemos por la hipótesis planteada por Noé Jitrik en “Poesía argentina entre dos radicalismos”, artículo publicado por primera vez en el N° 2 de *Zona*, el cual afirma que el epigonismo es consustancial a la poesía argentina. El título alude al peligro para el quehacer poético de recaer en “la abyección cipaya” o “la fiereza nacionalista” (1970: 201); de este modo, el texto se convierte en una especie de convocatoria a las nuevas generaciones poéticas para erigir la comunicación en la principal función de la poesía, ante el inminente fracaso de las generaciones anteriores, entre las que sin embargo, destaca el intento de los surrealistas e invencionistas liderados por Aguirre:

---

<sup>40</sup> En el metatexto “Una continua obsesión”, Aguirre define a la poesía como “la experiencia de ese vínculo” en alusión a su función de lograr la comunión entre los hombres (1979: 52).

La poesía no puede ser un instrumento solapado o sibilino de ocultamiento sino que, siendo expresión, debe afrontar, debe incluir y aun declarar a qué se alude, a quién le es dirigida, qué papel cree que juega en la vida de los demás quien la articula (1970: 219).<sup>41</sup>

En la misma línea se inscriben las reflexiones de César Fernández Moreno en cuanto a reconocer el vínculo lógico evidente entre la apertura de lo poético hacia elementos de la vida cotidiana y la consiguiente focalización en lo nacional, no ya en términos de búsqueda de color local, sino atendiendo a los rasgos particulares de la cultura nacional. Pero, por si estas palabras no resultaran suficientes, basta observar los “modelos” de figura de autor elegidos por el grupo *Zona* que ilustraron las portadas de sus cuatro números: Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Enrique Santos Discépolo, exponiendo de este modo esa búsqueda por resituar la procedencia de los faros poéticos que, en el caso de *Poesía Buenos Aires*, provenían en su mayoría de la vanguardia europea.<sup>42</sup>

Por fuera de este grupo y unos años más tarde, en su famosa antología *El 60*, Andrés, con mucha mayor vehemencia que sus predecesores, festeja el fin de un ciclo signado por:

El bloque de esteticismo que impuso ‘poesía buenos aires’ incluso a nivel de estilo, desde la impenitente frecuentación de los poetas franceses contemporáneos hasta características tipográficas exclusivas, pasando por una obsesiva despreocupación por todo lo que pudiera identificarse como argentino y latinoamericano (1969: 8).

---

<sup>41</sup> La desconfianza ante los elementos provenientes de la cultura europea constituyó, para Terán, una de las marcas distintivas de la “nueva izquierda”: “el ‘europeísmo’ resultó constituido como una categoría descalificadora de quienes resultaban partícipes de esa influencia que hubiera obnubilado la percepción de la propia especificidad nacional” (1990: 98).

<sup>42</sup> Basta mencionar a los autores omnipresentes en sus páginas, como René Char, René Menard, Arthur Rimbaud o Dylan Thomas, entre otros, con cuyos postulados sobre el quehacer poético el grupo en cuestión se sentía indudablemente identificado.

Aunque anterior, el metatexto editorial de Aguirre y Espiro publicado en el N° 6 “Apuntes para una SITUACIÓN DE POESÍA BUENOS AIRES” parece adelantarse a las acusaciones de Andrés:

Buenos Aires, ciudad de estructura oceánica, sólo puede producir –quíerese o no– una cultura universal.

Una manera de ver que limite esta cultura al elemento autóctono o al hispanoamericano sólo puede tener como resultado la sofocación de otras fuerzas vitales que sostienen su configuración espiritual. Producto de este localismo ficticio sería un arte igualmente estéril y amanerado (1979: 39).

Estas palabras permiten advertir que nuevamente la concepción misma de poesía es la que marca el posicionamiento del movimiento, en tanto “la identificación de la poesía y la vida es un proceso universal y trascendente” (1979: 39), de modo que el espacio que ocupa el género en esta concepción se ubica más allá de la idea de límite espacio-temporal.<sup>43</sup> Por eso el internacionalismo de *Poesía Buenos Aires* trasvasa el gesto de erigir modelos extranjeros; constituye una propuesta para vivir la experiencia poética en términos de la orientación hacia el absoluto, de acuerdo con lo enunciado por Blanchot en sus páginas:

La búsqueda de la totalidad, en todas sus formas, es la pretensión poética por excelencia, una pretensión en la cual está incluida, como su condición, la imposibilidad de su cumplimiento, de tal manera que, si alguna vez le ocurre cumplirse, es en tanto esto no se pueda y porque el poema pretenda comprender en su existencia su imposibilidad y su irrealización (1979: 107).

Se comprende entonces que este no-lugar, esta idea de “realidad” en términos de absoluto que caracterizó a este grupo, se constituya en el principal factor de divergencia con respecto a los jóvenes poetas que exponen una creciente voluntad de incidir en el contexto local, convirtiendo esa “realidad”, situada con coordenadas espacio-temporales

---

<sup>43</sup> Más allá de las vehementes acusaciones de Andrés, conviene recordar que además de destacarse por las traducciones de Paul Éluard, René Char, André Breton, Tristan Tzara, Francis Ponge, Pierre Reverdy, Fernando Pessoa, Cesare Pavese, Antonin Artaud, Arthur Rimbaud, Giuseppe Ungaretti, Wallace Stevens, entre otros, *Poesía Buenos Aires* publicó a autores argentinos a los que reconocía como sus predecesores: Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Baldomero Fernández Moreno y Juan L. Ortiz. Dentro de esta operación de rescate, Urondo destaca, por su parte, las omisiones de Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari (1968: 33). Entre los latinoamericanos, se destacan las presencias de César Vallejo y Vicente Huidobro.

concretas, en materia poética. De este modo, se observa que el abandono de la búsqueda de la trascendencia poética está acompañado del reclamo por una reinstauración de la tradición en el marco de la literatura nacional.

Más allá de la evidente actitud contestataria que las proclamas de *Zona* ofrece con respecto a los más fuertes postulados de *Poesía Buenos Aires*, coincidimos con Martín Prieto cuando propone que la actitud de quienes pertenecían al grupo *Zona* no es parricida, dado que se posiciona “como suma” pues intenta integrar distintas tendencias (2006: 388). Por eso, en un detenido estudio sobre esta revista, propusimos la hipótesis de que esta formación se erigió como una bisagra que marcó la emergencia de nuevos aires dentro del campo poético sesentista.<sup>44</sup> Para advertir esta conformación de un espacio intersticial, de tránsito, basta detenerse someramente en la figura de uno de los poetas más representativos de la época; nos referimos a Urondo, pues sus intervenciones son deudoras de ambas vertientes poéticas. En efecto, desde sus inicios publicó asiduamente en *Poesía Buenos Aires* y formó parte del consejo editorial de *Zona*, así como integró sus poemas a esa especie de autoría grupal que distingue a la *Antología interna* que publicara este grupo.<sup>45</sup> Al igual que en la mayoría de los textos analizados, en el suyo convergen la faz descriptiva y la programática al abordar tanto lo que se hizo en poesía, desde la ya lejana e inerte generación del '40, pasando por la gravitante irrupción de invencionistas y surrealistas, para confluir en la producción poética de los últimos años, la posterior al frondizismo –según las coordenadas políticas que elige para

---

<sup>44</sup> Cfr. Blanco, Mariela. “*Zona*: un espacio para la poesía en los '60”. En *Revista CELEHIS* “Revistas sobre revistas”, N° 18, Año 16, 2008, volumen 2, pp. 153-178. El trabajo resultó significativo para advertir que dentro de este espacio se gestaron algunas operaciones determinantes para la redefinición del trabajo poético que retomaron las futuras poéticas a desarrollarse; a saber: el coloquialismo como tendencia dominante entre las producciones del grupo *Zona*, la refuncionalización de algunos de los componentes del género, entre los que se destacan la función comunicativa y el concepto de experiencia, y el despliegue de ciertas operaciones tendientes a erigir una nueva tradición a través de la recuperación de determinados poetas y de la promoción de otros.

<sup>45</sup> En los ya clásicos fascículos de la serie *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, se lo relaciona con el grupo de la vanguardia invencionista-surrealista nucleado en torno a la revista dirigida por Aguirre. Cfr. tanto el fascículo 55 “Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía”, de 1967, a cargo de Josefina Delgado y Luis Gregorich, como “La poesía del cincuenta”, de Daniel Freidemberg, que integra el tomo 5 en la versión de 1982 de esta misma colección.

periodizar– que sería finalmente la llamada a alcanzar el tan ansiado equilibrio, la “integración entre posiciones estéticas e ideológicas” acorde con la necesidad existencial de comunicación que se respiraba en la época. Este concepto, como se observa a partir de sus reflexiones, trasciende la más inmediata acepción de transmisión de un mensaje, para comenzar a adquirir un más amplio alcance, el de modificar el mundo a través de la palabra (1968: 83-85). De ahí que unir arte y vida siga siendo uno de los imperativos programáticos más emblemáticos de los sesentistas, pero recordando que la orientación dominante es la que busca que la experiencia creadora sea permeable, por un lado, a los materiales “extratextuales” y que tenga, fundamentalmente, una gravitación cada vez mayor en el mundo que la contiene.

### 3. MARCO TEÓRICO

#### 3.1. Teorías sobre el sujeto poético

No es imposible (y sin duda es inofensivo), asimilar todos los géneros literarios a la novela. El cuento es un capítulo virtual, cuando no un resumen; la historia es una antigua variedad de la novela histórica; la fábula, una forma rudimental de la novela de tesis; el poema lírico, la novela de un solo personaje, que es el poeta. [...] Macaulay, en alguno de sus estudios, se maravilla de que las imaginaciones de un hombre lleguen a ser los íntimos recuerdos de miles de otros. Esa omnipresencia de un yo, esa continua difusión de un alma en las almas, es una de las operaciones del arte, acaso la esencial y la más difícil.

Jorge Luis Borges (*Textos Cautivos*)

A los fines de delinear los conceptos teóricos con los que trabajaremos, proponemos enfocar los lugares desde los que se ha abordado el género lírico, para luego exponer desde dónde se construye y sustenta nuestra perspectiva. Coincidimos con Monteleone cuando sostiene: “Acaso una de las preguntas sobre la poesía lírica sea la pregunta sobre el Yo” (2001: 63). Por eso, nuestro objetivo es definir esta instancia del discurso con la mayor amplitud posible, convirtiéndola así en el pivote que nos permita transitar otros aspectos menos conflictivos del género. Al abordar las tres distintas textualidades que conforman nuestro corpus de trabajo, hemos ido adecuando las herramientas de acuerdo con las características distintivas de cada poética, pero podemos afirmar que nuestro enfoque se vertebró a partir de dos grandes ejes: el análisis de la subjetividad y las relaciones que ella establece con el mundo imaginario, es decir, aquello a lo que se enfrenta o con lo que se imbrica. Esta perspectiva presupone que el acto poético puede ser un modo de conocimiento, instancia que exploraremos desde el concepto de experiencia. En cuanto al uso de nociones teóricas específicas, creímos más pertinente desarrollarlas en los capítulos dedicados a cada poética, pues de ese modo sus definiciones se ven en la trama de su funcionamiento particular, tal como ocurre, por ejemplo, en el caso de la irrupción de la marca autobiográfica.



Desde la impronta biográfica de la crítica tradicional hasta la disolución postulada por el posestructuralismo, el sujeto poético ha sido objeto de múltiples miradas. Sin embargo, las diversas perspectivas se especializan, de modo fragmentario, en determinadas posiciones (Scarano 2000: 19), tales como su relación con el lenguaje, su figuración/configuración textual y hasta su vínculo con lo social, algunas de las cuales proponemos recorrer someramente a continuación.

### 3.1.1. Perspectivas filosóficas sobre el sujeto.

En su “Introducción” a *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Peter Bürger se encarga de señalar la sentencia de muerte que ha recaído sobre el paradigma de la filosofía del sujeto a partir del giro hacia la filosofía del lenguaje (2001: 9). El filósofo rastrea este eclipsamiento del yo por el lenguaje ya en el psicoanálisis lacaniano, pero más interesante aún resulta su análisis de la muerte del sujeto como consecuencia de la sentencia nietzscheana sobre la muerte de Dios. Gianni Vattimo coincide con Bürger a la hora de ubicar el origen de este asesinato metafísico en Nietzsche a partir de la idea de cuestionamiento de la categoría fundante del pensamiento moderno a través de su postulación como algo “producido”, o, en palabras del propio Nietzsche “una fábula, una ficción, un juego de palabras” (1992: 29-30). Las implicancias estéticas de estos postulados son advertidas por el propio Vattimo al trazar un vínculo entre el descubrimiento del carácter constitutivamente escindido del sujeto con las experiencias alemanas de vanguardia (1992: 43), así como también creemos que podríamos analizar paralelismos con ciertas experiencias latinoamericanas.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Basta pensar en los procesos discursivos de “evaporación” que describe Mignolo para el caso del discurso poético de la vanguardia latinoamericana en “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” (1982).

Conviene no olvidar que el sujeto contra el que recaen estos golpes es el *ego* cartesiano, que se funda en su oposición a la categoría de objeto y en clara supremacía con respecto a ella. Resulta por demás obvio destacar aquí la influencia que este ataque a la metafísica tradicional produce en los filósofos posestructuralistas. Esta heredada crítica al sujeto y la consiguiente preponderancia del lenguaje propugnada no sólo por la importancia adquirida por la filosofía del lenguaje, sino fundamentalmente, por una no siempre reconocida impronta heideggeriana, confluyen en la teoría sobre la muerte del sujeto a la que la mayoría de los pensadores de esa corriente adhirieron.<sup>47</sup> El caso más renombrado es el de Roland Barthes, pero no menos importancia adquiere en el marco de la teoría poética el sujeto “cerológico” kristeveano o la absoluta disolución del sujeto postulada por Blanchot.<sup>48</sup> Se trata, como la propia Kristeva lo enuncia, de dejar sentada la muerte del sujeto, pero creemos que se hace necesario destacar una vez más el blanco del ataque: el sujeto cartesiano en el ámbito metafísico y, en el caso de la problemática que nos ocupa, del autor en tanto autoridad en la que recae la responsabilidad de cerrar el sentido del texto, problemática de la que se ocupó Foucault particularmente.<sup>49</sup>

Como ejemplo de esta corriente epistemológica, elegimos centrarnos en el no poco problemático caso de este arqueólogo del saber, en cuanto al espesor de su

---

<sup>47</sup> En “La poesía como ocaso del lenguaje”, Vattimo analiza las implicancias de las consideraciones heideggerianas sobre el lenguaje en filósofos posmodernos como Derrida, Lacan y Deleuze. El principal fundamento que permite trazar esta relación genealógica es la identificación entre ser y lenguaje que, de acuerdo con el posestructuralismo, conlleva la desaparición del sujeto como condición para la emergencia del ser del lenguaje, tal como lo enuncia Foucault en *El pensamiento del afuera* (1993: 16). Por otro lado, a partir del análisis de Vattimo sobre la concepción de poesía en Heidegger, el ser es a la muerte lo que el lenguaje es al silencio, en el sentido de decir originario. Desde esta perspectiva, pueden trazarse paralelismos entre el “ocaso del lenguaje” y el “ocaso de la subjetividad moderna” (1992: 82-83).

<sup>48</sup> Para advertir la relación entre el pensamiento de Heidegger y su resignificación a cargo de Blanchot, es interesante observar el último capítulo de *El espacio literario*, “La experiencia original”.

<sup>49</sup> Tomamos un fragmento de la teoría kristeveana como ejemplo de lo dicho: “En ese *otro* espacio en que las leyes del habla son conmovidas, se disuelve el sujeto y en el lugar del signo se instaura el choque de significantes que se anulan mutuamente. Una operación de negatividad generalizada, pero que no tiene nada que ver con la negatividad que constituye el juicio (*Aufhebung*) ni con la negación interna del juicio (la lógica 0-1) [...]. Un sujeto ‘cerológico’, un no-sujeto viene a asumir ese pensamiento que se anula.” (1981: 89, cursiva en el original).

pensamiento; en efecto, Laura Scarano señala que expone una perspectiva más flexible que la de otros filósofos posmodernos al proponer la categoría de autor como lugar originario de la escritura (2000: 32). Esto se constata en su famosa conferencia “¿Qué es un autor?” de 1969, en donde menciona los límites de la entronización del concepto de escritura, que no logra dar por tierra con la categoría de autor. Cabe aclarar que en este caso la distinción entre autor y sujeto, tal como lo venimos tratando, resulta de fundamental importancia, ya que Foucault se encarga de precisar insistentemente que su propuesta remite a una “función clasificatoria” (1985: 19), con lo cual se le restituye parcialmente un lugar al sujeto, pero alejado del clásico fundamento originario, recordándole las condiciones de su regreso como mera función del discurso (1969: 42). Según Bürger, este modo de concebir un sujeto no-sustancialista “se aproxima bastante al concepto sociológico de rol” (2001: 16); por eso Scarano saluda de forma optimista esta teoría “posicional”, porque sirve de piedra de toque para reinstalar al sujeto en sus propios contextos culturales (1997: 24) a través de las marcas que deja en el discurso (2000: 33-34). Sin embargo, coincidimos –al menos respecto del artículo señalado– con Bürger en que la perspectiva que prima deja de lado un concepto demasiado caro a la poesía, el de experiencia (2001: 17), latente en la concepción poética borgeana que oficia de acápite de este capítulo, por ejemplo. No es la dimensión histórica y “la existencia que dimana de ella” la que prima en la mirada foucaultiana, sino que se observa la primacía de un yo “sometido a prácticas discursivas y no-discursivas que posibilitan antes que nada su hacerse sujeto” (Bürger 2001: 15). Por otro lado, Foucault parece retomar (para el ámbito de la literatura) la primacía de lo verbal en detrimento del sujeto en un trabajo posterior como *El pensamiento del afuera*, donde despliega una verdadera ontología del lenguaje al más puro estilo heideggeriano-blanchotiano: “Nos encontramos, de repente, ante una hiancia que durante tiempo se nos había ocultado: el

ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto.” (1993: 16).

Retomando la importancia de esta nueva *episteme* posmoderna que sin dudas instituyó un giro significativo con respecto a ciertos postulados de la Modernidad y tomando en cuenta que –como bien dice Scarano– “no se trata de cuestionar la ya admitida e indiscutible construcción discursiva de la subjetividad en los textos” (1997: 17), coincidimos también con esta crítica en que ha llegado la hora de “recuperar el lugar de esa enunciación con su complejo universo de saberes y poderes” (1997: 24) para poder restituir categorías teóricas que no entrañen una flagrante contradicción con el carácter exclusivamente verbal de la subjetividad, como la noción de poética o el análisis de los metatextos que tienden a diseñarlo, por sólo citar estos ejemplos.<sup>50</sup>

Por otro lado, consideramos que la forma de restituir el análisis de la dimensión social de la subjetividad parte de retomar el postulado de Adorno de que “la formación lírica es siempre al mismo tiempo expresión subjetiva de un antagonismo social” (1962: 62); en efecto, el sujeto escindido adorniano encuentra refugio en la lírica en cuanto lugar en donde puede recuperar el vínculo perdido con la naturaleza y, al mismo tiempo, por tratarse de un género paradójico en tanto en él confluyen la subjetividad individual y la objetividad introducida por la dimensión social del lenguaje. Si bien Adorno reconoce una “preeminencia del lenguaje en la lírica”, alerta sobre los peligros de que la absolutización del mismo atente contra el sujeto lírico, como observábamos más arriba con respecto a los herederos del pensamiento de Heidegger: “la lengua no habla sino

---

<sup>50</sup> “El término poética, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1. Toda teoría interna de la literatura, 2. la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: ‘la poética de Hugo’, 3. Los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio” (Ducrot, Todorov: 1986: 98). En este trabajo se opta por una mirada cruzada que permita –como reflexiona Calabrese– “por un lado, la consideración del sujeto en tanto persona empírica y proyecto de escritura, lo cual nos permitiría hablar de poéticas, por otro lado, asumir la escritura, su productividad y sus efectos como una instancia que no se agota en ese nivel, y que, sin duda, permite pensar la relación de los linajes textuales –entre otras cuestiones– más allá del sujeto, sus intencionalidades semióticas y sus ‘influencias.’” (2003: mimeo).

cuando deja de hablar como algo ajeno al sujeto y habla como voz propia de éste.” (1962: 61). De este modo, advertimos que para abordar al sujeto en su totalidad, es decir, contemplando también su dimensión social, esta propuesta se aleja de las tentativas de eclipsamiento; por el contrario, creemos que es necesario tomar en cuenta las relaciones que establece la subjetividad contenida en el poema con el mundo para poder asir a un sujeto poético en expansión no sólo porque encarna el todo, como coincide en proponer Adorno con “esa continua difusión de un alma en las almas” de la que nos hablara Borges, sino también porque su expansión tiende a abolir los límites entre el texto y su afuera, según veremos más adelante.

### **3.1.2. El sujeto desde la teoría de la enunciación.**

Para los fines prácticos de esta tesis, es preciso preguntar qué espacio pedirle que cubra a la categoría de sujeto en poesía. Sin dudas que estas peticiones atienden tanto a reconocer la crisis de la subjetividad moderna que se advierte desde la perspectiva filosófica, así como el carácter eminentemente verbal de un sujeto constituido básicamente a partir de prácticas discursivas. Sin embargo, esta propuesta de travesía por distintas teorías tiene indudablemente la misión de interrogarlas, en pos de sus respuestas y, al mismo tiempo, señalar sus grietas, con el objetivo de arribar a un marco parcial que nos permita transitar los textos poéticos de la posvanguardia argentina.

En primer término, creemos que se hace necesario retomar la teoría de la enunciación desde sus orígenes para recuperar esa doble dimensión de la subjetividad en el discurso a partir de su distinción entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. En términos de Benveniste, la realidad a la que se refiere *yo* es una “realidad de discurso” porque “sólo vale en la instancia en la que es producido”, pero, al mismo tiempo, “la forma *yo* no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que la

profiere” (1978: 173), de tal modo que cada vez que se enuncia *yo* el discurso contiene esta doble instancia de producción y producto conjugada. Si bien esta teoría nos permitiría recuperar parcialmente la dimensión de la enunciación del poema, es decir, la voz del autor, no es posible ignorar que existe una relación de asimetría entre ambas instancias. En esta orientación se inscriben las reflexiones de Käte Hamburger en su ya célebre *La lógica de la literatura*. Allí, sus contundentes conceptos contribuyen a exponer los fundamentos lógico-lingüísticos de esta atribución a partir de la cual el poema se identifica con un sujeto enunciativo. En efecto, la cuestión central es que en la lírica –sostiene Hamburger– “*el tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo*” (1995: 158, cursiva en el original), es decir que desde un enfoque lógico, el discurso lírico se identifica con su forma lingüística. Aclarada esta importante distinción entre sujeto enunciativo y sujeto personal, nos interesa destacar las lúcidas reflexiones de Calabrese a partir de las lecturas que han suscitado las reflexiones de Hamburger:

En un trabajo también clásico, no sólo por la distancia temporal, sino por su riqueza teórica, Walter D. Mignolo analiza el pensamiento de Hamburger. Mignolo destaca que el “yo” lírico de Hamburger es de índole lógica y no de naturaleza substancial, es decir, no subsumible al sujeto empírico autorial, pero al enfatizar que el lector tiende a confundirlos, hace posible lecturas posteriores que desplazan la teorización de Hamburger. En el mencionado artículo, Mignolo discute la tesis de Hamburger. Claro que su propósito era otro: se trataba de explorar las diferencias entre las figuraciones tradicionales del yo del poeta plasmadas en sus versos, y las figuraciones vanguardistas, donde la figura humana se transforma hasta perder las condiciones de posibilidad de cualquier sujeto empírico o se diluye hasta ser sólo una voz. Ahora bien, nada tiene que ver la *representación* poemática de una figura y su posible asimilación verosímil con alguien empíricamente real, con el estatuto de la enunciación de ese discurso, que en tanto tal, no depende de su “contenidos” (En prensa b).

Así, se advierten las razones para hablar de una lectura errónea, pues Hamburger especifica muy explícitamente el modo de reconocimiento de un yo lírico: si éste es discernible, se debe a que, pese a identificarse con su enunciado, tal proferir no funciona

–ni pretende hacerlo– en un *contexto de realidad*.<sup>51</sup> Establecido ese recaudo, se entiende de qué subjetividad habla Hamburger: se trata de un yo que se instauro en tanto que yo lírico, o sea como sujeto de este tipo de enunciación; en otras palabras: se trata de un *sujeto imaginario*. Una última cita de esta crítica alemana lo expondrá de modo rotundo: “El género lírico queda constituido por la voluntad expresa del sujeto enunciativo de proponerse como yo lírico, lo que quiere decir mediante el contexto en el que encontramos el poema.”(1995: 163). De este modo, nos interesa retomar este enfoque teórico para poder abordar la relación lírica entre sujeto y objeto, entendiéndola también como una dimensión imaginaria, pero que remite de algún modo al “contexto de realidad”, o lo que designamos como “mundo externo al poema”. Esta perspectiva permite “observar el proceso del que resulta el poema” (Hamburger 1995: 165); en efecto, las variantes que se extienden entre un polo y otro nos permitirán demostrar que en las poéticas tratadas no siempre el acento está puesto sobre el sujeto lírico, sino que el polo del objeto resulta muchas veces el foco privilegiado por la mirada. Tal es el caso de lo que ocurre en muchos poemas de Giannuzzi donde la conciencia se encuentra invadida por la irrupción del objeto, así como en los intentos por aprehender la compleja realidad del mundo externo evidentes en la poética de Veiravé a través de las “asociaciones interminables”; en síntesis, se trata de analizar aquello que en el “estado de la cuestión” se describió como apertura del poema al contexto, lo cual redundaba en su consiguiente narrativización y mayor grado de referencialidad discursiva. Obsérvese que este desplazamiento del discurso poético con respecto a los cánones de la lírica no está ausente de las reflexiones de Hamburger: “Y visto así, esta poesía de objeto se halla cerca del límite con la enunciación comunicativa.” (1995: 175).

De lo expuesto hasta aquí y hechas las precisiones necesarias, no puede sorprender, como una consecuencia de la señalada coextensión entre el yo y su

---

<sup>51</sup> El brillante artículo de Dominique Combe, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, constituye una excepción a estas lecturas erróneas.

enunciación, que en el imaginario lector, de modo espontáneo e inconsciente, pero también en el de cierto tipo de crítica, se produzca una identificación entre –en términos de Mignolo– el yo textual y el yo social del poeta: de aquí la expansión que tiene, desde diversas ideologías estéticas, el imaginario de una natural adecuación entre la poesía y la experiencia.<sup>52</sup> Para limitarnos a algunos ejemplos paradigmáticos en nuestro campo cultural, si Paco Urondo, en el segundo número de la revista *Zona de la poesía americana*, sostiene que la poesía argentina de esos años procura un lenguaje que surja de un ejercicio compartido de la realidad, ¿qué sería este “ejercicio compartido” sino una forma de experiencia en común? En cuanto a César Fernández Moreno, tal vez el teórico más influyente entre los poetas reunidos en *Zona* por el caudal de su obra crítica, a la sazón, ¿qué otra cosa es su postulación de una “poesía existencial”, sino la noción de una poesía fundada en la experiencia, tal como se advertirá en el capítulo dedicado a este poeta?

Dirimir claramente esta escisión constituye el objetivo de Walter Mignolo en “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, donde precisamente apela al concepto de figuración para introducir la gama de posibilidades que abre la infinidad de máscaras que puede adoptar el sujeto en la escritura poética, para lo cual propone distinguir entre “rol social” y “rol textual”. Tal como se adelanta en el título, el objetivo del artículo es el de caracterizar la figura del poeta en la lírica de vanguardia; la descripción de este fenómeno le permite a Mignolo introducir otra variante que, a nuestro entender, resulta sumamente productiva para ampliar aún más los límites del sujeto hacia la instancia de la enunciación, ya que la categoría permanecía demasiado ligada a la figuración de

---

<sup>52</sup> Un caso emblemático de la crítica es el de Sáinz de Rivarola en su conocido artículo “¿Quién habla en el poema?”, donde si bien reconoce que hay algunos casos en que puede hablarse de ficcionalización del sujeto porque la imposibilidad de correspondencia entre sujeto del enunciado y de la enunciación es imposible, sostiene de manera general que “sólo en ciertos casos resulta nítida la presencia de un ‘hablante’ desgajado del poeta.” (1989: 201).



poeta según la concepción cultural del género anterior a este movimiento.<sup>53</sup> Nos referimos al concepto de *voz* que propone para aprehender discursivamente el nuevo espacio que se genera tras la “evaporación” que sufre el sujeto en la vanguardia (1982: 134), diferencia que insta un quiebre con respecto a concepciones estéticas anteriores como la modernista, por ejemplo. Así, este punto de vista permite advertir la progresiva preponderancia de una *episteme* que privilegia el lenguaje por sobre el sujeto a partir de la vanguardia, de ello no se desprende la disolución de éste, sino su subsumición a una categoría más amplia que permite aprehender a ambos. De este modo, esta perspectiva hace hincapié en la distancia que existe entre un concepto restringido de sujeto ligado a la imagen de poeta y otro que amplía los límites de la categoría de sujeto textual, lo cual permite extender sus posibilidades a un ámbito más amplio, las poéticas de la posvanguardia en los casos que analizaremos en los correspondientes capítulos, en tanto se trata de sujetos poéticos que se proponen, precisamente, trasvasar los límites espacio-temporales que impone el “personaje-poeta”. Baste pensar en las operaciones de rescate que emprende Veiravé en *El imperio milenario*, a través de la recuperación de las voces de los pueblos vencidos de la preconquista, o en la mezcla de registros como marca distintiva del discurso de Fernández Moreno.

Al respecto y más allá de esta volatilización del sujeto como categoría crítica para abordar los efectos textuales de las distintas transformaciones del sujeto vanguardista, coincidimos con Enrique Foffani en que “esta borradura del sujeto no implica [...] una subjetividad descorporizada y esfumada en su materialidad, ya que en

---

<sup>53</sup> Mignolo alude con insistencia a que la identificación entre la imagen de poeta y la de autor obedece a la configuración de la institución literaria misma (1982: 133). En la misma línea, Scarano hace hincapié en varios de sus trabajos en la raíz romántica de este fenómeno (1994, 1997 y 2000), que se continúa en el modernismo y resulta cuestionado por los poetas de la posmodernidad; en el ámbito de la lírica española, esta crítica ubica el corte a partir de los poetas sociales de posguerra, que oficiarian de bisagra entre dos formaciones discursivas diferentes (1994: 21-22). La relación entre lírica y sociedad es de tal espesor para Adorno, que una de las dimensiones de ese vínculo se advierte en que la misma concepción que tengamos de lo poético obedece a una “exigencia social” (1962: 56).

el discurso lírico el yo nunca puede ser eliminado”, adhiriendo, de este modo, a los más fuertes postulados de la teoría de Käte Hamburger (1994: 135).

### 3.1.3. Poesía y dialogismo.

Dentro de este marco, resulta interesante mencionar el aporte de Ducrot a la hora de cuestionar la univocidad del sujeto hablante desde una perspectiva lingüística, cuyo principal mérito consiste en enriquecer la teoría de la enunciación con las reflexiones sobre el dialogismo de Mijail Bajtín (2001: 252). Esta operación de relectura bajtiniana se advierte también en David Lodge, quien luego de plantear la lírica como un género problemático para ser considerado desde esta mirada polifónica, llega a extender los alcances de la teoría del maestro ruso al poner de relieve que, en sus últimos escritos, el mismo Bajtín cuestiona los límites de la distinción monológico/dialógico. Lodge aprovecha esta ampliación del dialogismo y lo hace extensivo a la lírica, al punto de proponer que el sujeto poético se constituye como un conglomerado de voces en el que conviven múltiples registros y ecos de variadas voces (1987: 107). En la misma dirección se orienta la reflexión de Renate Lachmann, quien describe detalladamente los condicionamientos lingüísticos que el teórico ruso adjudicó al género, ajeno, desde sus consideraciones, a cualquier posibilidad de plasmar la pluridiscursividad y el plurilingüismo social:

La posición de Bajtín en el debate con la concepción del lenguaje de los formalistas y la mitología del lenguaje de los futuristas adquiere rasgos rígidos: “(...) el lenguaje de los géneros poéticos (se vuelve) con frecuencia autoritario, dogmático y conservador. Precisamente por eso en la poesía ha podido surgir la idea del ‘lenguaje poético’ especial, del ‘lenguaje de los dioses’, del ‘lenguaje sacerdotal’, entre otros.” Bajtín rechaza la dicotomía formalista-aristotélica de lenguaje poético y lenguaje práctico, de “sublime” y “trivial”, automatizado y sometido a extrañamiento [*verfremdet*]. Transversalmente a ella corre la suya propia de oficial/no oficial, lenguaje unitario/pluridiscursividad, monologicidad/dialogicidad; que no puede integrar la pretensión futurista-formalista del lenguaje poético nuevo (sin antecedente), revolucionador del lenguaje existente (1993: 48).

En este sentido, en clara polémica con esta restricción bajtiniana, Lachmann propone la ambigüedad y el doble sentido como impulsores del lenguaje contra la dominación del canon, contra el lenguaje unitario (1993: 47). Resulta interesante también su observación respecto de Bajtín cuando señala que éste hace oídos sordos del “carnaval de lenguaje de la poesía metalógica futurista del `zaum’”, ignorando así los brotes subversivos y anticanónicos de esa praxis de lenguaje (1993: 49). Nos interesa acá hacer extensiva esta observación de Lachmann a las poéticas que constituyen nuestro objeto de estudio; baste pensar en el coloquialismo al que, de forma general, adhieren los tres poetas y que, desde nuestra perspectiva, constituye un buen ejemplo de apertura del género a –en las propias palabras de Bajtín– la utilización de enunciados sociales ajenos, extraliterarios (1989: 104). Coincidimos con Lachmann en que, al parecer, el teórico del dialogismo está pensando en la poesía autónoma, cuyo único objetivo es producir un lenguaje “nuevo”, desvinculado del lenguaje cotidiano, de la comunicación. Más adelante se advertirá que precisamente esto es lo que se propone subvertir César Fernández Moreno con su teoría de la comunicación al desplegar procedimientos que permiten el proceso inverso, es decir, dotar de poeticidad al lenguaje cotidiano. Cabe destacar también que los reparos bajtinianos contra el lenguaje poético se inscriben en el contexto de su polémica con el formalismo ruso y la insistencia de esta teoría por llegar a determinar y clasificar los procedimientos de desautomatización y extrañamiento, marcas de la tan mentada como buscada especificidad del discurso poético.

Sin querer negar la rotundidad de algunas afirmaciones bajtinianas, no pretendemos dejar de mencionar que el propio teórico ruso advierte la porosidad de los límites entre ambos tipos de discursos. No olvidemos que resulta difícil hacer afirmaciones tajantes sobre su pensamiento por dos razones: primero, por el volumen de sus escritos y la extensión en el tiempo en que se desarrollaron sus reflexiones (más de

cuarenta años); segundo, porque ese dialogismo que describe como distintivo de la poética de Dostoievski es inherente también a su modo de pensar.

Hacemos estas salvedades para relativizar el tono de las críticas contra Bajtín, las cuales parecen tomar sus afirmaciones sobre la poesía como un ataque esencialista contra el género; en efecto, la propia Lachmann se encarga de aclarar el tipo de discurso poético sobre el que Bajtín reflexiona. Pero este tipo de inferencias, como la de Abuín González, nos parece demasiado tajantes: “Para Bajtín no existe, no es posible la dialogización interna en lírica, a diferencia de lo que sucede en la novela. En poesía, la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco.” (1998: 126).

Para rebatir estas palabras, citamos las tempranas previsiones bajtinianas en *Problemas de la poética de Dostoievski*:

En nuestra opinión, para la comprensión de la prosa literaria tiene una importancia excepcional el plano de análisis del discurso desde el punto de vista de su relación con la palabra ajena. El discurso poético en sentido restringido exige la unificación de todas las palabras, su reducción a un denominador común, [...]. Desde luego, también en la poesía son posibles obras que no reduzcan toda su materia verbal a un denominador común, pero tales fenómenos en el siglo XIX fueron raros. [...] La posibilidad de utilizar, en el plano de una misma obra, palabras de diversos tipos de discurso con una marcada expresividad y sin buscarles un denominador común es una de las particularidades más importantes de la prosa artística. En ello consiste la profunda diferencia del estilo de la prosa y del estilo de la poesía. Mas en la poesía una serie de problemas importantes no puede ser resuelta sin tomar en cuenta el plano señalado de análisis de la palabra, puesto que en la poesía los diversos tipos de palabras requieren un acabado estilístico diferente (1993: 279-280).

Nuevamente, se advierte la localización temporal de la poesía sobre la que Bajtín reflexiona y se destaca su inmediata relativización de las afirmaciones terminantes en torno a las diferencias entre prosa y poesía. Así resume Ángel Abuín González esta oposición: “Si la poesía se dialogiza, dice Bajtín, cae inevitablemente del lado de la prosa (se noveliza, si vale la paráfrasis), como ocurre en el *Eugenia Oneguin* de Pushkin

o en el *Don Juan* de Byron, ejemplos novelescos y nunca poéticos para Bajtín.” (1998: 125). Creemos que las posibilidades que ofrece el pensamiento del teórico del dialogismo son más profundas aún, pues no se muestra tan dicotómico debido a que su amplia mirada sobre el lenguaje y sobre los tipos discursivos le impide pensar que si un género adquiere los rasgos de otro, no por ello pierde lo que podría llamarse su esencia. Ése sí es un temor fundado para los que consideran que el género poético tiene rasgos distintivos que no son posibles de subvertir. La discusión no es menor, pues se trata de dirimir cuáles serían los límites de lo poético desde los textos, sin duda, pero también desde la mirada crítica imperante. Allí es donde se dirigen directamente las previsiones de Bajtín, de las cuales citamos otro fragmento:

La idea de un lenguaje especial, unitario y único, de la poesía, es un filosofema utópico, característico de la palabra poética: en su base están las condiciones reales y las pretensiones del estilo poético, que sólo satisface al lenguaje directo intencional, y desde cuyo punto de vista se consideran objetuales, y en ningún caso iguales a él, los otros lenguajes (el lenguaje hablado, el de los negocios, el de la prosa, etc.). La idea de un “lenguaje poético” especial expresa la misma concepción ptolomeica de un universo lingüístico estilístico (1989: 105).

Nosotros no adherimos, entonces, a quienes piensan que Bajtín niega al género las posibilidades de dialogizarse, pues este lúcido crítico simplemente vislumbró los cambios discursivos que indudablemente atentarían contra el predominio de un sujeto como único “denominador común”, es decir, como amo y señor del discurso, dador de la instancia de sentido del poema, al modo romántico. Ésta sí es el principal bastión genérico que se desmorona cuando la poesía se ve invadida por “otros lenguajes”, como él mismo reconoce. Los propios textos demostraron que la introducción de otras voces en el discurso implicó un mayor grado de prosaísmo, de narrativización, tal como se advierte claramente en el caso de los poetas que estudiamos aquí, pues la experiencia de un sujeto unívoco deja de estar en primer plano, se ve invadida, agrietada, por otras miradas que vuelven al discurso plurivocal y abierto. Pero nos interesa destacar que al

enfrentarse a esos discursos, más prosaicos tal vez, creemos que el lector no duda de que siguen siendo poesía.<sup>54</sup>

### 3.1.4. Subjetividades del límite.

Hablamos de subjetividades del límite en varios sentidos. Uno de ellos nos obliga a delimitar de modo muy preciso las herramientas teóricas por cuanto los sujetos textuales delineados en estas poéticas presentan características que no se avienen ni al modelo de sujeto romántico puro, es decir, de un sujeto biográfico como legitimador de la expresión poética, ni al descrito para la estética vanguardista, en donde se quiebra esa estrecha relación de correferencialidad, heredada del propio romanticismo, entre el sujeto del poema y el sujeto autor (Foffani 1994: 140). Estas poéticas explorarán el espacio intersticial entre estas dos posibilidades al proponer un sujeto poético figurado, a partir del cual resulta imposible, o por lo menos, muy difícil que remita a la situación enunciativa autoral, pero que, al mismo tiempo, explora y juega con las posibilidades de atribuir a esta figuración atributos autobiográficos.

Creemos que sólo a partir de esta “polifonía de la enunciación” es posible abordar los modos de figuración del sujeto, así como las marcas de una dimensión ideológica que reenvían al ámbito extratextual, es decir, proponer el estudio del sujeto como producto y como productor del discurso.

En otro sentido, hablamos de límites porque lo que se advierte en estas poéticas es la porosidad de las barreras entre el mundo imaginario o referido y el mundo externo o real, pero en un vaivén que implica tanto la apertura del sujeto al ámbito de lo social, como los movimientos de interiorización que han caracterizado canónicamente al

---

<sup>54</sup> Al respecto, nos parecieron sugerentes las consideraciones de Jitrik en *Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*, debido a que allí, el crítico discurre en torno de las variables que permiten establecer los límites del discurso poético; en otras palabras, se reformula la vieja pregunta de los formalistas rusos respecto de que rasgos caracterizan al género. En el transcurso del trabajo, se recogerán distintos pasajes de sus reflexiones.

género.<sup>55</sup> Tal operación se torna evidente en proyectos poéticos como el de Veiravé, en donde aunque la reflexión sobre el lenguaje ocupa un lugar protagónico, la misma no intenta desplazar al sujeto, sino que por el contrario, éste se configura como uno de los ejes que articula las constelaciones de sentido de su poética, erigiéndose así en un poeta “cazador de signos”, al mismo tiempo que cede su voz dando lugar a la emergencia de otros discursos, o bien recoge la experiencia de la dictadura y se contamina de lleno con la experiencia social. La misma orientación se advierte en el discurso giannuzziano, pues éste propone una subjetividad que entabla relaciones con los objetos del mundo, principal materia poética; ella adquieren múltiples modulaciones en sus poemarios, pero en esas vinculaciones mediadas por el complejo mundo de la percepción, el sujeto se erige en foco existencial, aunque atravesado por las “Condiciones de la época”, que se advierten a través de las claras referencias a coordenadas témporo-espaciales en los poemas. En un artículo en donde analiza las poéticas de la época, Foffani se detiene en las históricamente conflictivas relaciones entre poesía y política, pues la propia estructura del género parece presentar condiciones poco aptas para la emergencia de la experiencia social. Al respecto, sostiene que “la experiencia del sujeto no puede pensarse desligada de los hechos de la época.” (1998: 15), lo cual conduce a una transformación del género. Adscribimos entonces a la descripción que hace este crítico de los modos de la subjetividad en la poesía del período:

Tanto el sujeto que exhibe su cuerpo y su voz en lo real –en la ilusión de lo real– como el sujeto que los inhibe: nos referimos a los modos de aparición y repliegue de la subjetividad según las dos líneas características de la poesía de los sesenta, producen su representación de modo fragmentario. Si la vanguardia histórica antiliberal y antirrealista había diferenciado entre el sujeto construido a partir del texto y la persona empírica [...], la poesía de los sesenta continúa la ruptura con el individualismo y extrema, mediante una re-generación que no es espontánea [...] el mecanismo de remisión del cuerpo y la voz del sujeto. [...] No se trata de la construcción de una figura como la de Altazor o de una persona

---

<sup>55</sup> Remitimos al capítulo “Poética y referencialidad” de *Línea de flotación. Ensayos sobre inciesancia*, en donde Jitrik profundiza esta relación problemática.

poética o de una figuración de la persona, sino de referir esos cuerpos y esas voces a una subjetividad que no corte sus lazos con lo real (1998: 17).

Es importante destacar que una de las divergencias de las poéticas abordadas con la línea social de la poesía del sesenta es que esta politización no se evidencia en el nivel temático, sino en el del lenguaje.<sup>56</sup> En efecto, ya se advirtió en el “estado de la cuestión” sobre los peligros que entraña el dejarse llevar por la pretensión referencial de estos textos; por eso coincidimos con Dalmaroni en que “puede ser preferible la tesis de que la ideología se relaciona sobre todo con la manera en que una obra se las ve con el lenguaje, con las estrategias de la sintaxis, con el poder de significar que arrastran las palabras.” (1993: 15-16). Se trata de la misma precaución con la que Adorno aborda el problema en su célebre “Discurso sobre lírica y sociedad”, pues la dimensión social del poema no se vincula con su índole temática, sino que emerge del carácter social del lenguaje. En esta misma línea inmanentista se inscriben las reflexiones de Hans Enzensberger: “La estética literaria burguesa desconoce o disimula el hecho evidente de que la poesía es de esencia social.” (1987: 212).

Vale detenerse en las reflexiones de Adorno. Su argumentación se sostiene a partir de paradojas, entre las que destacamos la relación inversamente proporcional entre la búsqueda temática y la dimensión social del poema: “Y este sedimento será tanto más perfecto cuanto menos temática haga el poema la relación entre yo y sociedad” (1962: 59). Adoptamos esta perspectiva porque en las tres poéticas en cuestión no se advierte de manera evidente un vínculo referencial directo que nos permitiría hablar de irrupción del discurso político en el sentido de lo deseado por los poetas sociales (Dalmaroni 1993: 11); no encontramos, por ejemplo, panegíricos ni

---

<sup>56</sup> Es a partir de esta relación entre experiencia del sujeto y lenguaje que Foffani traza relaciones entre el discurso vallejoano y los poetas latinoamericanos de la década del sesenta: “las reflexiones estéticas de Vallejo, ya en la década del veinte, habían puesto en crisis las complejas relaciones de la poesía con la experiencia social y el movimiento de repliegue que el sujeto realiza desde ésta hacia la propia interioridad”. (1998: 15).



menciones directas de la revolución.<sup>57</sup> Sin embargo, el análisis textual nos enfrentó con procedimientos que remiten a una dimensión social en el discurso. Por eso nos inclinamos por abordar estas textualidades desde esta concepción adorniana del género, pues hallamos que en la constante búsqueda de la subjetividad –especialmente en Giannuzzi y Veiravé– de un ámbito incontaminado desde el cual configurar el espacio de la poesía, se puede leer la protesta contra una situación social que se experimenta como hostil. Es desde esta clave de enfrentamiento que Adorno caracteriza el género como autónomo, más allá de –para el caso de las textualidades que nos ocupan– su relación con el mundo externo; lo que interesa destacar es la concepción de la poesía como espacio heterónimo, alternativo al mundo de la cosificación:

cuando más duramente pesa la situación, tanto más inflexiblemente se le resiste la formación [lírica], negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio. Su distanciamiento de la mera existencia se convierte en criterio de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella, el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo (1962: 56).

Esta dimensión crítica con respecto a lo social y, al mismo tiempo, utópica la encontramos en el siempre constante afán veiraveano por trascender los límites del mundo y atisbar la presencia de lo poético; en Giannuzzi, en la búsqueda de los momentos epifánicos, de las eternidades atribuibles a ciertos objetos percibidos, en la lucha encarnizada por detener el transcurrir del tiempo. En el caso de Fernández Moreno, creemos que el gesto utópico consiste en la búsqueda de un lenguaje poético que sea al mismo tiempo comunicacional y en la dialogización del género.

De este modo, se diseña en estas poéticas un yo que se proyecta al reconocimiento de su situación en el mundo, que expande sus límites verbales, ya sea a través de la relación con los objetos, a través del procesamiento de materiales y discursos, o del juego con la inscripción del nombre propio; dejando, en definitiva,

---

<sup>57</sup> Sobre la historia del panegírico como uno de los subgéneros en donde la relación entre poesía y política resulta evidente, cfr. Enzensberger, Hans. “Poesía y política”.

huellas que trasvasan la dimensión del propio texto y nos proyectan a un espacio extratextual. A partir de lo apenas esbozado hasta aquí sobre estos poetas, nos gustaría adherir a los reclamos ya tempranamente proferidos por Altamirano y Sarlo en *Literatura/sociedad* (1983: 56), reafirmando que se hace cada vez más evidente la necesidad de precisar el utillaje teórico que permita recuperar la carnalidad de los sujetos inscriptos en sus poéticas, no ya a través de la homologación con la categoría de autor o poeta, o simplemente como un lugar vacío o protocolo, sino intentando no soslayar esos hilos de sangre y de sudor del “Poeta enroscado en la silla” (Giannuzzi).

La propuesta de trabajo que pasamos a esbozar se reconoce deudora de las teorizaciones en torno al género de Monteleone; en efecto, este crítico aborda esta problemática cuestión a través de un desvío válido de acuerdo con la configuración de la metafísica occidental, pues traslada la pregunta al polo del objeto para delinear desde allí, la subjetividad implícita en los modos de entablar vínculos con el mundo.<sup>58</sup> Creemos que esta línea permite ampliar los límites estrechos a los que ha sido confinada la categoría de sujeto, especialmente luego de que se evidenciara la imposibilidad de diluir la dicotomía en instancias superadoras, como la de ser y lenguaje.

Para poder restituir esta categoría que se ha mostrado inalienable proponemos, por último, hablar de subjetividad en un sentido amplio que nos permita aprehender al menos estos aspectos:

- a. **la instancia autobiográfica** como una impronta que se enmarca en el poema, sin dejar de atender a la problemática distancia entre sujeto real y textual (Scarano 2000 y 2007).

---

<sup>58</sup> Los conceptos teóricos de Monteleone en torno al sujeto imaginario del poema surgen tanto de la lectura de sus artículos críticos como de la asistencia a dos seminarios dictados por él en torno de los problemas en cuestión, uno en Buenos Aires en 2004 y otro en Mar del Plata en 2006.

- b. **la carnalidad** instaurada discursivamente por una subjetividad que intenta trascender el espacio del poema para instalar su cuerpo como un objeto más del y en el mundo a través de operaciones de exteriorización.
- c. **la percepción**: Como un movimiento dirigido en sentido contrario a lo anterior, es decir, se trata de las operaciones de interiorización de objetos externos, que son filtrados por la subjetividad en su ingreso al poema.
- d. **la polifonía**: remite a una voz que se desglosa en múltiples voces. Desde esta perspectiva, también podemos advertir que esta ampliación del concepto de sujeto lírico permite subvertir la univocidad del concepto, en cuanto en un corpus –o incluso en un solo poema– podemos encontrarnos con más de una representación o figuración posibles del sujeto. La dialogización del discurso lírico nos permitirá también abordar la dimensión social del género, pues el discurso se vuelve permeable a voces de distinta procedencia que pluralizan el mundo del poema, dando espacio a las voces disonantes del amplio espectro social. Esto resulta especialmente notorio en el caso de Fernández Moreno y creemos que allí radica el carácter fundante de su escritura, reconocida por un amplio sector de la crítica.<sup>59</sup>
- e. **la ideología** como una de las instancias más difíciles de aprehender, pero se trata de atender a esa dimensión social del género lírico a la que aludimos. Esta instancia comprende también ese espacio que trasciende al poema; nos referimos al contexto de enunciación, lo extratextual, el autor y su figura, aspectos que también entablan relaciones con el sujeto textual, imprimiendo sin dudas huellas en el espacio del poema.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Cfr., como ejemplo significativo, el *dossier* que *Diario de Poesía* le dedica en su número 20.

<sup>60</sup> Conviene aclarar que la propuesta de reposición de estas instancias, aunque incompleta, no entraña en ningún sentido la consideración de la intención autoral, pues –como explica Jitrik– “El ‘decir’ tiene que ver con la instancia comunicativa primaria: lo ‘dicho’ está ahí, es dirigido, es percibido y es

### 3.2. Relación sujeto/mundo. La experiencia.

En las primeras líneas de este capítulo nos referíamos a la importancia que tiene considerar esta práctica como un modo de conocimiento, vertiente cuyas raíces pueden rastrearse en el romanticismo alemán y que reconoce una sinuosa trayectoria en la lírica moderna (Raymond 1995). En este sentido, otro de los ejes de nuestra propuesta consiste en el desarrollo del concepto de experiencia como forma de explicar el vínculo sujeto/mundo. En tal sentido, retomamos las reflexiones de Hamburger, quien –como adelantábamos– se centra en el estudio del poema como fenómeno que entraña un polo subjetivo y otro objetivo. Desde este punto de vista, es resignificado el concepto de vivencia [*Erlebnis*] desde una perspectiva fenomenológica, aunque desprovisto de las connotaciones biografistas previas, heredadas de la tradicional estilística alemana del siglo XVIII.<sup>61</sup> Hamburger ilumina este concepto a partir de una mirada husserliana, ampliando así los límites de la propia enunciación lírica:

Relación que puede formularse así: el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto; lo que quiere decir, como en nuestra descripción de la estructura enunciativa, que no queda suspendida la relación sujeto-objeto. [...] *La vivencia puede ser “ficticia” en el sentido de inventada...* (1995: 186-187, cursiva en el original)

---

digerido. El ‘querer decir’ residiría en la intención, que puede ser transparente, movimiento de la voluntad; pero hay una dimensión supraindicial, sobre la que el psicoanálisis ha hecho su fortuna epistemológica y metodológica: la oposición ‘manifiesto’ y ‘latente’: descubierto, lo latente recubriría a su vez la intención y le daría un sentido más total. En el plano de la poesía esta operación funda una ‘crítica’ que no se conforma con lo inmediato.” (2002: 330). Es decir que no basta con lo dicho en el texto, sino que –tal como nos proponemos en este trabajo– es necesario advertir la relación de esto con los silencios, así como la complejidad de los distintos planos de la enunciación y sus relaciones con los del enunciado.

<sup>61</sup> Hamburger, al igual que Gadamer en *Verdad y método*, traza una genealogía del concepto de vivencia, enfatizando su proveniencia de la teoría psicológica de Dilthey sobre la literatura, para luego hacerse extensivo a un tipo de lírica surgido a finales del XVIII y consolidado en el romanticismo, adquiriendo en esta instancia los tintes psicológicos y biográficos a los que quedó irremediadamente ligado. Es destacable la disyuntiva que coinciden en señalar los traductores a la hora de elegir entre “experiencia” y “vivencia” para dar cuenta de la “*Erlebnis*”. Por otro lado, el concepto que aquí utilizaremos difiere del que constituye el eje de las reflexiones de Benjamín a partir de la poesía de Baudelaire y su relación con la experiencia moderna. En efecto, Jedlowsky señala que Benjamín alude al concepto de *Erfahrung*, que se diferencia del ya mencionado *Erlebnis* (2005: 148). En la misma línea se orientan las profundas reflexiones de Agamben en “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia.”

En las tres poéticas estudiadas se advierte este afán por dar cuenta de la “vivencia del objeto”, pues uno de los rasgos que tienen en común es el apego al mundo cotidiano, es decir, a plasmar las vivencias de la vida diaria. Para Noé Jitrik, esta apertura del poema a la materia que proviene de las vivencias se produce en el romanticismo (2002: 202). Sin embargo, y para poner estas escrituras en relación con las poéticas consolidadas en el período inmediatamente anterior, entre las que se destacan las vertientes neorromántica y trascendentalista del '50, no se privilegia la profusión emocional del sujeto, sino el relato de hábitos y conductas cotidianos que sirven como punto de partida para el despliegue del humor desacralizador en Fernández Moreno, para la indagación del mundo desde una mirada metafísica en el caso de Giannuzzi, como disparador de las asociaciones incesantes de elementos heterogéneos en Veiravé.

Haciéndose eco de estas palabras, Monteleone opta por invertir los polos de esta dicotomía sujeto/objeto para, desde una perspectiva también fenomenológica, proponer que la conciencia es tal en tanto imaginante, es decir, creadora de imágenes, a partir de lo cual se puede pensar “la cosa como correlato objetivo imaginario del sujeto poético” (2004b: 33), pues esta mirada imaginaria se manifiesta en los distintos modos de transposición del objeto al poema. Estas reflexiones resultan apropiadas para explicar cierta tendencia objetivista presente en el proyecto giannuzziano, en donde se advierte claramente esta estrecha relación entre sujeto y objeto a través de una mirada que los representa y determina al mismo tiempo.

También apelaremos al concepto de experiencia para abordar las mutuas imbricaciones entre materia real y materia verbal, es decir, la marca en estos discursos de la impronta referencial con la que se caracteriza la dominante de las poéticas sesentistas. Atendiendo a las convergencias y divergencias de estas escrituras con respecto a esa marca, pretendemos dar cuenta de sus modulaciones realistas a partir de

este concepto derivado del término alemán *Erlebnis*, despojado –insistimos– de los tintes confesionales y hasta biográficos propios de su origen romántico.<sup>62</sup> En efecto, no se trata de identificar los vínculos entre la experiencia del poema y la vivencia del autor, pues –como advierte Hamburger– aquéllas pertenecen al ámbito de lo imaginario, tal como ya lo resume una de las afirmaciones de Goethe sobre una novela, que da sustento al concepto: “No contiene ni una pizca que no haya sido vivida, pero tampoco ninguna tal y como se vivió.” (citado por Wellek 1999: 49) Como sostiene Scarano:

el escritor no se propone recuperar una experiencia exterior y previa al discurso, sino recrear las condiciones por las que una práctica intersubjetiva como la literatura puede construir un yo y su mundo, de acuerdo con patrones de referencia compartidos en una relación siempre compleja (2007: 26).

Más allá del carácter imaginario de las experiencias, creemos que este acercamiento nos permitirá advertir las modulaciones que adquiere en estas escrituras el precepto vanguardista de unir arte y vida. A grandes rasgos, los miembros del grupo *Zona* –a los que ya nos hemos referido en el “estado de la cuestión”– coinciden en concebir la experiencia como concepto mediador entre poesía y realidad (en cuanto aporta materiales para el poema y constituye *per se* una experiencia de conocimiento y de comunicación con el mundo), que atraviesa al sujeto poeta, el cual deja de ser un revelador y se convierte en un comunicador de experiencias de distinta procedencia.

Delfina Muschietti alude a dos de los rasgos del discurso poético que estamos enfocando. Por un lado, el estrecho vínculo entre experiencia-sujeto como marca distintiva del género: “La característica de *redundante señalización del yo* propia de todo poema: este efecto discursivo del poema tiene su base en el hecho de que la poesía orienta su discurso hacia el campo de experiencia (real o imaginaria) del sujeto emisor.” (1986: 19). Por otro, explica la doble direccionalidad de la experiencia tal como la estamos concibiendo:

---

<sup>62</sup> René Wellek destaca que no hay traducción equivalente del término alemán (1999: 48), que ha sido traducido como experiencia o vivencia en distintos trabajos, como ya señalamos.

La experiencia asignada al sujeto productor es doble, entonces: por un lado, remite a una experiencia previa al acto de constitución del poema; por el otro, se liga a la experiencia que marca la entrada en la convención semiótica, esto es, el acto de escritura/fundación de un posible [...]. Estos dos tipos de experiencia se interfieren mutuamente: la 1. sirve de material al posible textual; la 2., a su vez, transforma el material en hecho literario, sujeto a las leyes y características propias de la convención semiótico-literaria. El producto del acto (el poemamundo posible), a su vez, aportará desde su propia estructura y la producción de sentido liberada en el proceso de lectura, una nueva visión transformadora de las experiencias 1 y 2 (1986: 19-20).

En general, como puede advertirse a través de las poéticas promovidas por esta revistas y otras emblemáticas de la poesía social del período, ya no se trata de transmitir experiencias de la excelsitud, del absoluto, de la humanidad en sentido genérico, o de etapas idealizadas como la infancia, sino de apelar a la experiencia del hombre de todos los días. Así, estas poéticas procuran registrar la “experiencia común” o “cotidiana” para transformarla en materia poetizable, en un espectro múltiple que puede incluir desde la observación de un objeto, o el diálogo imaginario con un ser querido, hasta el registro de las sensaciones que despierta un hecho cualquiera: tanto puede ser un hecho estético –la escucha musical– como un acontecimiento callejero. Y de ahí el vínculo que pretenden instaurar con el plano de lo real; al respecto, Scarano propone una relación de semejanza entre esta experiencia de naturaleza verbal y la “vida propia”; señalando: “Pero esta semejanza no es de orden ontológico, sino que supone una convención mediadora, un verosímil compartido, una versión de la realidad.” (2007: 31).

Con respecto a la complejidad que adquiere el concepto en los sesenta, Foffani opina:

Si el gran teórico de la experiencia moderna fue Walter Benjamin, quien trató de definirla en la poesía de Baudelaire –una experiencia que había perdido en la ciudad su dimensión aurática–, en los sesenta es un concepto complejo porque, como siempre, por una parte, la experiencia del sujeto no puede pensarse desligada de los hechos de la época (aquí la noción de época engloba en una misma temporalidad a Latinoamérica y el mundo y sus relaciones dialécticas) y, de otra, no es posible excluir el repliegue hacia la interioridad de la subjetividad como un proceso ahistórico e ilegible desde las condiciones sociales (1998: 15).

De ahí la importancia de desplegar una mirada crítica atenta tanto a las transformaciones del género que ofrecen estas poéticas desde los distintos procedimientos que iremos caracterizando, que obligan muchas veces a la constante redefinición de sus márgenes, como a los procesos a través de los cuales los objetos son sometidos a condiciones de subjetivación, es decir, de interiorización, marca que históricamente –desde el romanticismo de forma predominante– ha sido leída como distintiva del género. Esta doble direccionalidad coincide con la amplitud crítica que exigen estas textualidades, pues allí se observa el dinamismo de una subjetividad en tensión que oscila entre el simulacro autobiográfico y la figuración de sujetos que instauran vínculos estrechos con el mundo externo real.



## 4. CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

### 4.1. Lecturas críticas precursoras.

Adolfo Prieto, en su ya célebre “Los años sesenta”, alude al inusitado éxito de público de *Argentino hasta la muerte*, por lo que podemos hablar de un fuerte impacto de recepción cuando se publica, lo cual resulta ya un rasgo atípico en lo que al género se refiere (1983: 900). Pero lo que nos interesa examinar aquí son las lecturas críticas previas que ha recibido la singular producción poética de César Fernández Moreno. Jorge Monteleone resume certeramente el panorama al afirmar que: “La renovada atención a la obra de César Fernández Moreno tuvo al menos dos momentos.” (2001: 145). En efecto, el primer redescubrimiento se suscitó a partir de la reedición de *Argentino hasta la muerte*, antología realizada y prologada por Eduardo Romano, uno de los críticos que más exhaustivamente ha estudiado su obra, publicada en 1982 en la serie de libros distribuidos junto a la famosa *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, a cargo del Centro Editor de América Latina.<sup>63</sup> A ésta se agregó la edición de la antología personal realizada por el propio poeta y editada por Ediciones de La Flor en el mismo año, bajo el título *Sentimientos completos*, prologada por él a través de esa especie de insoslayable clave de lectura que tituló “Jundamento”. Son tantas las operaciones críticas llevadas a cabo para esta edición, que deliberadamente elegimos hablar de “antología” y no de publicación de su obra completa hasta ese momento. Basta considerar la omisión deliberada de la serie completa conformada por sus tres primeros poemarios, así como la inclusión de una sola de las tres partes que conforman el volumen *Veinte años después* en su primera versión de 1953. Resulta además, sumamente llamativo que las otras dos partes, *Hombre entre dos hijas*, libro cuarto

---

<sup>63</sup> Aunque el título no lo diga, hablamos de antología porque el libro incluye, además de *Argentino hasta la muerte*, otros poemas posteriores, como “Southbound” y “Un argentino de vuelta”, de *Los aeropuertos* y “Hojeando un catálogo de viejos automóviles”, publicado en México y La Habana en 1977 y 1982, respectivamente, dentro del volumen *Buenos aires me vas a matar* (Fondebrider 1999, II: 271), y “Dos argentinos en el aire”, de *Contrapunto*.

(1944-1948), y *Hacia*, libro tercero (1941-1944), no hayan sido luego mencionados ni por el autor, ni siquiera por la crítica. Más adelante intentaremos dar una posible explicación de esta omisión.

Al año siguiente, el Centro Editor publica un trabajo crítico fundante; se trata del volumen *Sobre poesía popular argentina*, de Eduardo Romano, uno de cuyos capítulos, “Teoría y práctica poéticas de César Fernández Moreno”, constituye un serio y profundo análisis de la poética del autor, especialmente a partir de la indagación del fructífero cruce entre poesía y ensayo, línea que resultará continuada en el reciente artículo que le dedica Daniel García Helder en *Historia crítica de la literatura argentina* (Tomo 10), titulado “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”.

El segundo momento que señala Monteleone se abre hacia fines de los ochenta y principios de los noventa; en primer término, a partir de la publicación de la antología preparada por Romano “César Fernández Moreno, *Buenos aires me vas a matar y otros poemas*”, perteneciente a la serie *Los grandes poetas*, lanzada en forma de fascículo por el Centro Editor, en 1988. El segundo hito de esta etapa es la aparición del *dossier* que le dedica *Diario de Poesía* en 1991, con valiosa información y comentarios que sientan las bases para un trabajo crítico serio y sistemático de esta producción. Se trata de un material insoslayable que también facilita la edición de la *Obra Poética* “completa” elaborada por Jorge Fondebrider para la editorial Perfil y publicada en dos tomos en 1999.<sup>64</sup> Entrecorramos “completa” porque, a diferencia de *Sentimientos completos*, intenta al menos rescatar del olvido algunos poemas de la denominada primera etapa, la cual Fernández Moreno decide omitir en la operación de borrado que acomete, principalmente, a partir de la publicación de *Sentimientos completos*, pero, además, por

---

<sup>64</sup> Debido a la dificultad de fijar los textos, por la variedad de ediciones y el trabajo constante de reescritura que se explicará inmediatamente, se ha optado por citar los poemas de acuerdo con esta edición, a menos que se especifique lo contrario.

medio de las claves de lectura que él mismo siembra para su obra.<sup>65</sup> Por otra parte, esta edición, en su segundo volumen principalmente, *Querencia y otros libros*, recoge cuantioso material en su mayoría inédito, a excepción de los *Ambages*.

#### 4.2. Breve introducción crítica.

Hay una manera de la poesía en que las palabras  
tienden a juntarse como diamantes; hay otra manera  
en que tienden a juntarse como barro.

César Fernández Moreno

Quizás una de las marcas distintivas de esta poética es la gran variedad de tonos desplegada en cada poemario, de modo que resulta difícil hacer afirmaciones tajantes sobre ellos, a pesar de que pueden reconocerse algunas grandes líneas como la amorosa, la urbana, la de reflexión sobre el ser nacional y la existencial, centrada en el discurrir temporal en tanto pasaje entre la vida y la muerte. Dentro de esta especie de lógica de la amplitud tonal, la distinción más tajante que puede establecerse es la de los poemas “cortos” y “largos”, como él mismo los llama en “Jundamento”; en efecto, en general ambas modalidades se distinguen por su extensión, ya que no por los metros, pues, a partir de *Veinte años después* (1953), se instala la predilección por el verso libre y la total ausencia de signos de puntuación, incluyendo las mayúsculas, excepto para nombres propios. Es precisamente tomando como hito fundante este poemario que la crítica, con el propio poeta a la cabeza, coincide en señalar el corte entre el modo de poetizar de sus tres libros previos, que le valieran el mote de neorromántico y la inscripción dentro del grupo de la generación del '40, la cual, según sus palabras, él

---

<sup>65</sup> Esta operación fue tan efectiva que Fondebrider, al justificar la inclusión de algunos poemas del joven Fernández Moreno en la *Obra poética*, habla de textos “desde hace décadas fuera de circulación” (1999: xxix). Desde el punto de vista crítico, estos poemarios ofrecen un valioso material para la confrontación entre las tan mentadas etapas, pero, principalmente, por la dinámica contrapuntística inherente a la escritura de Fernández Moreno; en efecto, en más de una ocasión se oye el eco de los viejos versos entrelazados con los nuevos.

mismo se encargó de promover.<sup>66</sup> Si bien es evidente el abandono del tono elegíaco y de las formas métricas prefijadas, entre las que distingue el soneto, coincidimos con Calabrese cuando sostiene que:

En rigor, no me parece del todo justificado situar la poesía juvenil de César en la poética postromántica. Si tal afirmación podría afincarse en la costumbre vigente en una crítica que periodizaba un tanto mecánicamente, según el criterio de las generaciones poéticas, por el contrario, al tomar en cuenta el modo en que se establece el vínculo sujeto/mundo, más allá de la supervivencia de ciertos tópicos, podría observarse una mirada que tiende al horizonte de la cotidianidad que circunda al sujeto poético (En prensa a).

Avala este cuestionamiento de la división tajante el juego de la combinación de registros lingüísticos, que da cuenta de la desestabilización del monologismo propio del género en su ascendencia romántica, caracterizado por la búsqueda de expresión de los sentimientos que abaten al sujeto; en general, el tipo de poesía donde se busca encasillar este primer modo de poetizar, se singulariza por una voz monolítica en este sentido. Por el contrario, encontramos en algunos poemas de esta etapa ciertos esbozos de lo que se intensificará más adelante; por ejemplo, basta detenerse en un poema de *Gallo ciego*, “Expediente 82719 I 1940”, como precursor de la apertura del espacio poético a otros tipos discursivos. Se trata de un escrito del Encargado de Despacho de la Inspección de Veredas, Saturnino D. Videla, quien, por medio del mismo, lega al Señor Administrador del Corralón de Floresta un “carrito de dos ruedas”, donde ya el uso del diminutivo y la libertad del verso dan cuenta de una hibridación impropia si los leemos de acuerdo con los parámetros vigentes hasta el momento. Este efecto es aún más notorio en la segunda estrofa: “Ampliando esta nota, informo/ que el carro de referencia/ era más rojo y más verde/ que el diablo y la primavera;” (18), pues a través de la simple comparación, se rompe definitivamente la pretensión de austera referencialidad que aún distinguía al discurso jurídico de la estrofa anterior. Sobre el final, firma esta nota

---

<sup>66</sup> Los poemarios en cuestión son *Gallo ciego* (1940), *El alegre ciprés* (1941) y *La palma de la mano* (1942). Fernández Moreno recuerda su función de promotor de la generación del '40 en el capítulo X de *La realidad y los papeles*.

“Dante Videla, poeta”, con lo cual también comienza a resquebrajarse desde adentro la noción de poeta-vate tan cara a el modo de poetizar neorromántico. Algunas grietas de esta naturaleza también se encuentran en *El alegre ciprés*. Tomemos por caso el homenaje a la figura de Leopoldo Lugones en el poema que lleva su nombre, donde la simple comparación de la luna con un objeto ajeno al registro de la lírica, el corcho de una botella de champán, alcanza para desestabilizar la elevación elegíaca. En la misma línea, se inscribe la mirada irreverente con respecto a los temas de la poesía amorosa, en el “Romance para un hoyuelo” y “La mano y el seno”: “Tu corpiño es una honda,/ tus senos, carga de mármol:/ para que no se disparen,/ los detengo con la mano.” (67).<sup>67</sup> En resumen: es a partir de estos “desvíos”, que comienzan a ensayarse ciertos procedimientos que se afianzarán en la siguiente etapa, separada de ésta por veinte años de escritura, según lo que declara el autor, como el coloquialismo, cierta narratividad y el juego de contrastes de miradas, producto de la mezcla de registros, aun en el reducido espacio de un mismo poema.

Si *Veinte años después* es el poemario de transición entre una etapa y otra, especialmente porque allí se incluyen los versos tantas veces citados de “Debo confesar”: “el lenguaje se me ha dado vuelta/ apenas puedo usarlo al revés” (59), *Sentimientos* (1960) inicia el ciclo de producción que más lo caracteriza, pues ya en ese poemario se aventura de lleno a romper con los moldes y tradiciones reconocidos y reconocibles anteriormente, como se analizará más adelante. Por el momento, nos interesa destacar el abandono definitivo y hasta la burla sobre la concepción de poesía y, por consiguiente, de poeta, obediente a la modalidad trascendentalista, aunque eso no implique el abandono de los grandes temas heredados de la aún vigente tonalidad procedente de Rilke y el Neruda anterior al *Canto General*. El viraje en la perspectiva para abordar esos temas es la marca que sustenta el nacimiento de una nueva poética. La

---

<sup>67</sup> En *El alegre ciprés*. Buenos Aires: Fontefrida, 1941.

mirada irónica, burlona, lúdica, invade la antigua voz y, del juego de contrastación entre ambas, emerge el desplazamiento. El discurso se dialogiza, la métrica y la rima dejan lugar al juego conceptista barroco que, a través del políptoton, el calambur, la paradoja y la hipálage, entre otros recursos, dan cuenta del procesamiento irreverente de la tradición efectuado por una escritura que pretende ensanchar los límites del poema. Digamos, de paso, aunque estos textos no serán objeto de estudio aquí, que este regodeo en las estrategias barrocas alcanza su máximo grado de ludismo en los ambages, género cultivado por Fernández Morenos durante toda su carrera y que él mismo define en “Apuntes autocríticos”, prólogo a la edición de sus *Ambages completos*, como forma literaria breve en donde las cosas se dicen con todo tipo de rodeos, “insinuando por la ironía, por la ambigüedad, por la falacia, por el doble o múltiple sentido” (1999: 388). La predilección por este género también constituye una marca de su filiación vanguardista, pues además de la remisión a las famosas greguerías de Gómez de la Serna, varias veces reconocida por la crítica, puede pensarse en *Membretes* de Gironde y *Voces* de Antonio Porchia –el enigmático poeta que fuera ligado al surrealismo, principalmente por la mención que André Breton hizo de su obra– como otros precursores de estos escritos.

En *Argentino hasta la muerte*, a través del ingreso de los textos poético-ensayísticos de largo aliento, se advierte la equilibrada combinación de dos modalidades que se afianzan en este proyecto: una de tono más intimista, propia del poemario anterior, aunque no evade la desestabilización constata del discurso, y otra de corte argumentativo, en donde se instala un sujeto didáctico que guía al lector en el proceso interpretativo, pero atravesado por las múltiples voces del espectro social. Según lo confesado por el propio autor en el prólogo a la segunda edición, el título original del volumen era *Poemas o ensayos*. Así explica esta contaminación:

Confuso, llamo *ensayos* a estos poemas: cada uno, sea como sea, trata de definir algo que me atañe gravemente como hombre [...]. Pero también sigo llamándolos *poemas* porque, si persiguen una verdad, lo hacen todavía a lo largo del sentimiento. Sólo que en ellos caben más cosas racionales, aunque siempre con predominio del sentimiento; serían comparables a un ensayo donde, inversamente, se hubiera acentuado el normal ingrediente sentimental (1967b: 8).

Ambas líneas del poemario se encuentran orientadas por una mirada distanciada, irónica, que atenta contra toda certeza sobre lo ya dicho. Así, la comunicación dialógica puede establecerse entre poemas contiguos o dentro del mismo poema. Basta pensar, por ejemplo, en la convivencia de poemas con tintes metafísicos, especialmente en textos como “La soledad o muerte”, con otros en donde los elementos del mundo imaginario provienen del ámbito de lo cotidiano, como en “Un viaje en ascensor” o “La vida banal”.

*Los aeropuertos* también obedece al principio compositivo que combina poemas cortos de tono intimista con el prosaísmo ensayístico más marcado de “southbound” y “un argentino de vuelta”. La intertextualidad con diversas estructuras rítmicas de la canción popular evidencia cierta búsqueda por recuperar la musicalidad de la palabra poética, así como el tono infantil y los juegos fónicos. No por esto se abandona el regodeo en la descripción de ciertas conductas cotidianas que son como rituales, desde su repetición y su diferencia; por ejemplo, salir a caminar-desfilear en carnaval o vestirse para el encuentro amoroso.

La misma estructura discursiva de su poesía no permite, en el caso de este poeta, desvincular teoría y práctica poéticas. Los postulados propuestos en la amplia serie de artículos, ensayos, colaboraciones, estudios sobre otros autores o reseñas, publicadas en diversos medios como revistas literarias o libros, se concretan en su escritura en verso. Poesía y ensayo se entrelazan así tanto ideológicamente como formalmente, según podremos apreciar a través del análisis textual de sus poemas.

### 4.3. Las distintas ediciones.

Antes de comenzar a analizar las particularidades discursivas de esta poética, no podemos dejar de señalar, aunque sea someramente, los cambios de edición más salientes que afectan de modo considerable los contornos de este proyecto poético. En efecto, como ya hemos mencionado, *Argentino hasta la muerte* ha sido objeto de un inusitado éxito de público coincidente con su momento de producción, por lo que ha sido reeditado en numerosas ocasiones, convirtiendo este poemario en un objeto singular dentro del marco genérico. Una de las reediciones destacadas es la que el propio poeta emprende en el volumen titulado *Sentimientos completos*, cuyo adjetivo se justifica porque incluye, entre otros, el poemario *Sentimientos*, del cual se diferencia, y que incluye el prólogo-manifiesto “Jundamento”, fechado en 1981. A este poemario se agregan *Veinte años después*, *Argentino hasta la muerte* y *Los aeropuertos*. Esta operación de edición tiene como objetivo reforzar la antinomia que él mismo proclamara entre poesía de adolescencia y de madurez, constituyéndose ésta última en el único modo de poetizar validado en este momento por el poeta:

Inducida por todas las circunstancias evocadas, se vuelve muy tajante la división de mi tarea poética en dos partes: aquella primera de los años 1940, casi infantil, estructurada en lo exterior y desprovista en lo interior; y por lo menos una segunda, iniciada unos diez años después, y en la que, quisiera creer, esos adjetivos se van dando vuelta poco a poco. Esta última parte es la que, única pero integralmente, recojo en estos *Sentimientos completos* que, ampliados y corregidos hasta la exasperación, me parecen verdaderamente un libro inédito, mi libro, yo (1999: 32).

El cambio más saliente dentro de esta operación es la alteración del orden cronológico de producción entre *Sentimientos* y *Argentino...*, pues mientras el primero se publicó en 1960 y el segundo en 1963, en esta edición se encuentra cambiado tal orden cronológico. Cabe destacar los motivos de esta variante, fundamentados por él mismo:



En esta reedición *Argentino hasta la muerte* pasa a tomar plaza antes que *Sentimientos*, ya que ello convierte a la estructura autobiográfica, por no decir novelística hasta folletinesca que he querido dar a conocer o reconocer a la acción de este libro global (1999: 30).

El concepto de *work in progress* parece tomar cuerpo paradigmáticamente en esta forma de concebir la escritura. Y en este marco, las fechas de escritura consignadas en algunos poemas adquieren una importancia relativa, pues no hacen más que marcar “centros de gravedad temporal, el momento en que nació la forma primitiva del texto, a la que muchos ‘acrecentamientos’ se le han ido añadiendo después.” (Fernández Moreno 1999: 31). Nos enfrentamos, de este modo, a la propia descripción de una concepción de escritura que halla en Borges a uno de sus cultores privilegiados en la literatura argentina. La justificación de la reescritura como proceso de autorrección obedece, bajo la mirada de Fernández Moreno, a dos principios que son sustanciales al modo de poetizar por él propuesto en su faz ensayística: por un lado, el costado conversacional y, por otro, la faceta vivencial. Así lo expresa en el mismo prólogo:

Como se trata de poemas coloquiales (especialmente los largos), son quizás tan inestables como una conversación, cambian *solos* todo el tiempo. Si el estilo es conversacional, deben variar así nadie cuenta la misma cosa dos veces de la misma manera. [...]

Hay quizás otras razones más profundas para tal inestabilidad: corregir una poesía así de existencial, re-hacerla, equivale a intentar re-vivirla, es decir, intentar revivir, intentar resolver (1999: 31).

Detenernos tanto en estas palabras justificatorias tiene como objetivo poner de manifiesto una de las principales operaciones escriturales de Fernández Moreno. ¿Por qué es tan atrayente su argumentación, en general, ya sea que analice su obra, la de otros destacados poetas o que reflexione sobre la poesía en general?<sup>68</sup> La respuesta

---

<sup>68</sup> Entre los escritores a los que Fernández Moreno dedicó estudios críticos se encuentran su padre Baldomero, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, por mencionar los más destacados. Un detalle exhaustivo de los años de aparición de estos estudios, así como de todos sus escritos, se encuentra en la biobibliografía que propone Fondebrider como cierre de los dos tomos de la *Obra poética* de editorial Perfil.

podría estar dada por la homogeneidad de pensamiento que se va conformando. Con su escritura en prosa, el poeta construye un sólido sistema blindado, que casi no encuentra resquicio desde el cual ser rebatido. Toda ella converge hacia la proposición y legitimación de un paradigma que se concreta, con mayores o menores aciertos, en su poesía.<sup>69</sup> La puesta en práctica de esta operación comienza tempranamente, pues él mismo la reconoce al erigirse como el lanzador de toda una promoción poética, la del '40. Por otro lado, cualquier texto que tomemos dentro de su amplia producción en prosa, encuentra diseminadas las ideas-vectores que serán retomadas, intensificadas, revisadas por el poeta en volúmenes posteriores; tal es así, que sólo bastaría ver sus más conocidos textos críticos para advertir que pueden leerse como un recorrido: comparar *Introducción a Fernández Moreno* de 1956, *Introducción a la poesía* de 1962, y *La realidad y los papeles* de 1967, permite comprobar la persistencia conceptual de este ambicioso proyecto. Al respecto, no podemos dejar de mencionar algunas de las más destacadas influencias de notorios ensayistas, célebres por desplegar miradas críticas con pretensiones totalizadoras, de gran auge en el contexto de los '40 y '50; principalmente nos referimos, por un lado, a Ortega y Gasset, de quien toma el concepto de generación –ya presentado anteriormente por Julius Petersen– y de quien pueden apreciarse ciertos ideogemas de peso en el pensamiento del español, como el de “deshumanización del arte” atribuido a los procedimientos de la vanguardia, o ciertos ecos de *La rebelión de las masas*, que trataremos de mostrar en sus poemas

---

<sup>69</sup> Si bien coincidimos con la mayoría de los postulados de la precursora lectura de Romano respecto de las relaciones entre práctica poética y teoría en Fernández Moreno, creemos que sus conclusiones se ven, en algunas ocasiones, demasiado influenciadas por la efusión ideológica propia del contexto de producción. En efecto, aunque nos parezca acertada la afirmación de este crítico respecto de la rigidez teórica de algunos conceptos a los que el autor de “argentino...” echa mano en sus ensayos, –en especial el empleo del método mecánico de periodización por generaciones– también resulta un tanto categórico hablar de “identificación con la ideología liberal” (1983: 230) sin definir a qué se alude con tan amplia noción, atravesada por diferentes connotaciones, especialmente en el marco de la historia argentina, donde alcanza significaciones que llegan a ser nefastas. En otro sentido, García Helder analizó la poesía del poeta en relación con la caracterización de “poesía existencial” y también llegó a distinguir una brecha entre lo enunciado y lo realizado en la poesía (1991: 20).

ensayísticos, en donde se advierte el desprecio por las masas denominadas aluvionales; por otro lado, la marca fundacional del pensamiento de Martínez Estrada es notoria también en la serie autodenominada de “los cuatro argentinos” (“argentino hasta la muerte”, “un argentino en Europa”, “southbound” y “un argentino de vuelta”), especialmente, por el intento de explicar el presente a partir del pasado y, específicamente, por la mirada pesimista y causalista que focaliza en el origen “maldito” –la Conquista– el motivo de todos los males. En lo que atañe al análisis crítico de la poesía, es significativa la remisión a las herramientas de la estilística tradicional utilizadas por Amado Alonso en sus estudios sobre el barroco español.

Cabe destacar que los motivos que Fernández Moreno declara para introducir los cambios en la mencionada edición, se subsumen en la operatoria de estrechar los límites entre poesía y vida hasta el punto de su con-fusión total, lo cual se advierte en la impronta autobiográfica, por él mismo destacada como vector de reordenamiento constante de estos textos. De este modo, la defensa de la línea hipervital postulada en sus ensayos no sólo es una marca de escritura, sino que también se convierte en operación de autolectura.<sup>70</sup> Y, nuevamente es pertinente la remisión a la concepción borgesiana posmoderna *avant la lettre* de que ambas operaciones son dos caras del mismo proceso; basta como ejemplo el constante cambio de lugar al que somete al poema “La tierra se ha quedado negra y sola”. En efecto, este texto pasa de integrar el volumen *Veinte años después*, a abrir el poemario *Sentimientos*, para luego ser incluido, en la segunda edición de *Argentino hasta la muerte*, de 1967. Recordemos que se trata del poema que constituye una especie de acta de defunción poética de su padre y, por lo tanto, de su poesía epigonal, para hablar de una manera un tanto drástica, pero que el propio poeta se encarga de destacar en cada ocasión que puede, para dejar sentado que este texto se convierte, al mismo tiempo, en su acta de nacimiento poética (de ahí que

---

<sup>70</sup> Cfr. el “estado de la cuestión”, en donde ya fue enunciada esta distinción entre poesía hiperartística e hipervital.

desdeñe y borre los poemarios anteriores). Tal es la dimensión inaugural de este poema que, en *Sentimientos completos*, oficia nuevamente de carta de presentación encabezando, en este caso, *Veinte años después*, volumen en el que finalmente la crítica termina inscribiendo el cambio más radical en su escritura. Otra diferencia sustancial con respecto a ese texto es el cambio de puntuación: desde su primera aparición, a la remozada versión sin signos de puntuación, a la manera invencionista –como observa Romano (1982b: VIII)–, evidenciando, así, de forma tajantemente visible, el abandono de las formas clásicas de versificación en pos del verso libre.

También resulta ilustrativa de esta mirada en constante devenir de la escritura el hecho de que en la edición de *Veinte años después* de 1953, los tres libros que la integran –como señalamos más arriba– están ordenados desde el más reciente al más lejano respecto del momento de escritura. Este dato resulta significativo debido a que si realmente sostenemos que “La tierra...” es un abandono rotundo de la estética sencillista, los poemarios precedentes (cronológicamente hablando) dan cuenta aún de un fuerte apego a ella, especialmente *Hombre entre dos hijas*, eco de ese fuerte tono autobiográfico cotidiano que caracterizó la poesía de Baldomero.

Para resumir este tema, que exigiría un más profundo estudio filológico en torno al problema de la fijación de los textos, interesa señalar algunas modificaciones que sintetiza Romano, especialmente porque se evidencia que estos cambios no sólo obedecen a razones autobiográficas, sino que responden al imperativo de criterios estilísticos y hasta políticos:

[En la segunda edición de *Argentino hasta la muerte* el autor] Trata de alcanzar una mayor amalgama temática en los poemas extensos y de ahí que haya en ellos numerosos cambios en la ubicación de los versos o alteraciones en la disposición de los subconjuntos. Por eso reagrupa las diversas referencias a la burocracia o a la índole americana, antes algo dispersas; pero contrariamente, en “un argentino en europa” prefiere, a la mención de cada país en un solo conjunto, la oscilación: de París va a España, vuelve luego a Francia y pasa nuevamente a España, quizás para ser fiel al verdadero itinerario de su viaje. Transfiere observaciones

sobre el madrileño al español en general, elimina algún cultismo (“canícula”), incorpora alguna expresión lunfarda (“en cafúa”), enfatiza lo coloquial (“arreglárselas” sustituye a “arreglarse”), amplía el tratamiento del carácter hispánico en cuanto a las relaciones intersexuales, modalidades religiosa y políticas, singularidades de ciertas provincias o regiones. Claro que no siempre es posible advertir una total coherencia en dichas modificaciones; si algunas pareciera, como ya dije, alejarlo de ciertos prejuicios martínez-estradistas (suprime por ejemplo “pero no perón eviten a evita/ menos sarmiento y más pámpanos” o “yo que como buen argentino odiaba a los tangazos/ ahora quiero los tangos como buen español”), otras confirman tal adscripción: añade “a los europeos los defiende el tiempo/ ellos pueden ser tontos porque alfonso fue sabio/ pero nosotros estamos obligados a ser vivos.” (1982b: IX).

Entre los grandes cambios que atañen a *Argentino hasta la muerte*, no podemos dejar de mencionar el del título del célebre poema, que en su primera edición de 1963 recibe el nombre “y bueno soy argentino”, sin duda menos enfático que el verso de Guido y Spano que se terminará imponiendo a partir de la segunda edición de Sudamericana en 1967, en donde aparece, además, el epígrafe que explicita el intertexto: “Argentino hasta la muerte,/he nacido en Buenos Aires”.<sup>71</sup> Además de la reescritura casi total de muchos versos, se destaca la alteración del orden de los poemas, idéntica operación a la que efectúa entre *Veinte años después* y *Sentimientos completos*, dando cuenta de ese modo del carácter abarcador de la reescritura, que atiende tanto a la sintaxis de cada poema cuanto a la de los poemarios como totalidad. Es casi shockeante el efecto de comparar las distintas ediciones, pues a veces se tiene la impresión de cotejar libros distintos. Basta pensar en cómo cambia el efecto de lectura si “un argentino en europa” se ubica inmediatamente después de “argentino...”, como sucede en la edición de 1963, con respecto a una posición final en el poemario, como en *Sentimientos completos*. Recordemos que ciertos datos permiten trazar una continuidad entre ambos textos por la identidad de los sujetos, principalmente, y que la distancia

---

<sup>71</sup> Hasta el uso del epígrafe evidencia esta constante reescritura, pues si en la edición de 1967 consta de dos versos, en la de *Sentimientos completos* se amplía su extensión: “He nacido en Buenos Aires./ ¡Qué me importan los desaires/ con que me trata la suerte!/ Argentino hasta la muerte, he nacido en Buenos Aires.” Cabe destacar la muy profunda lectura que hace Adolfo Prieto en “La Argentina de ‘Argentino hasta la muerte’”, poniendo en relación tanto el poema de Guido y Spano con el de Fernández Moreno, como sus respectivos contextos de producción.

entre una y otra experiencia vertida en el poema se acrecienta si ambos se encuentran separados espacialmente, por sólo pensar en una de las tantas variantes que ofrece esta gramática distributiva de los poemas. También se transforman, por lo tanto, las secciones, que desaparecen en la edición del '67 y resurgen en *Sentimientos...*, pasando en este caso a contener nuevos poemas no incluidos anteriormente (“uniones y separaciones” en “Beatrices” y “un viaje en ascensor” en “espacio escrito”, por ejemplo).

Tal es la magnitud de los cambios que se da lugar a desplazamientos como el que se observa en “epicedio a un manifestante”. Más adelante analizaremos en profundidad su dimensión social, pero cabe ahora hacer notar el cambio entre ediciones que se produce en el segundo verso: el “desabrochado para gritar mejor la libertad” de la primera edición da lugar a “poca gente de pocos años gritando mucho” en la reedición, lo cual atempera el tono de denuncia frente a un contexto de opresión, que se diluye en el nuevo contexto de enunciación, en los años '80, luego de la revisión del peronismo hecha por la nueva izquierda en los '60. Así, sus motivos autobiográficos, de índole vital, se traducen en el acto de atemperar su primitivo antiperonismo con el correr de los años.

#### 4.4. Concepción de poesía

ustedes que harían si vieran descender un plato volador/  
correrían a contárselo a todos/ cualquier cosa que ve el poeta le  
parece un plato volador/ todas lo son

César Fernández Moreno

Consideramos que uno de los aspectos que hacen de esta escritura un hito insoslayable dentro de la literatura argentina es la concepción de lo poético en ella desplegada. Nos referimos a que en ella convergen, por un lado, un tono humorístico, que se observa a partir de la irreverencia en el tratamiento de los tópicos tradicionales, y, por otro, un afán por aunar poesía/vida, eje al que se pliegan otros rasgos que se

desprenden de esta fructífera interacción, como el tono conversacional, el rescate de la experiencia en tanto materia para el poema y, a modo de una intensificación de esta veta, el simulacro de autobiografismo cuando hay un despliegue de estrategias que tienden a la identificación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto imaginario del poema. Muchas de estas operatorias serán retomadas por los poetas del sesenta.<sup>72</sup>

#### 4.4.1. Miradas irreverentes. Construcciones y deconstrucciones.

su hacer [el del poeta] es lo único que puede oponer al tiempo  
César Fernández Moreno

Para hablar de desacralización de lo tradicionalmente englobado dentro del ámbito de lo poético como una de las operaciones nodales de su escritura, en primer término, debemos delinear los contornos del mencionado universo semiótico, para advertir, luego, su trasgresión. Para ello, nada mejor que apelar nuevamente al Fernández Moreno ensayista que, en su afán por definirlo todo, se dedicó también a describir estos aspectos. ¿A qué nos referimos entonces cuando hablamos de poesía tradicional? Para el poeta, esta concepción está estrechamente vinculada con la noción de poesía lírica, que en la modernidad se ha emplazado como la manifestación dominante, al punto de borrar a sus congéneres, entre las que se destaca la tradición épica, soslayada hasta el olvido.<sup>73</sup> En efecto, creemos que su propuesta se orienta a tratar de recuperar la identidad entre prosa y verso de acuerdo con la que se origina el género en la Antigüedad, tal como explica Barthes:

---

<sup>72</sup> Para afinar la perspectiva, nos interesa señalar un matiz significativo; García Helder –como ya adelantamos en la nota 23– habla de un primer ciclo de coloquialismo, entre 1955 y 1964, integrado, entre otros, por Fernández Moreno, Giannuzzi, Jitrik, los primeros poemarios de Gelman, Urondo y Leónidas Lamborghini. Luego, explica, en las postrimerías de la década, “estos tanteos” serían capitalizados y el coloquialismo se manifestaría en todo su alcance (1999: 215-216).

<sup>73</sup> Fernández Moreno caracteriza la poesía tradicional con precisión para luego definir la poesía de vanguardia como una reacción a la misma. Cfr. su *Introducción a la poesía*.

la poesía integró primero el *dictamen* (la oposición *prosa/poesía* es desdibujada durante mucho tiempo); más tarde las *artes poeticae* se hacen cargo del *rythmicum*, toman de la *Gramática* el verso latino y comienzan a apuntalar hacia la “literatura” de imaginación. Se inicia una recomposición estructural que, a fines del s. XV, opondrá la *Primera Retórica* (o retórica general) a la *Segunda Retórica* (o retórica poética), de la que surgirán las Artes poéticas, como las de Ronsard (1974: 29).

Y mencionamos precisamente esta línea, la de la épica porque, en su matriz narrativa y en su independencia de los patrones musicales, encuentra un punto de convergencia con esta forma de poetizar que Fernández Moreno intenta remozar, pero con características singulares.

A partir de esa mirada global y abarcadora que caracteriza al género ensayo, pero que, particularmente distingue un estilo propio (los poemas ensayísticos presentan las mismas características), Fernández Moreno postula tres exigencias que para él singularizan la poesía tradicional, representada por “todos los movimientos líricos de occidente hasta el filo del siglo XX, y que perdurarán, por momentos y sectores, hasta nuestros días” (1962: 31); se trata de la “exigencia estética”, la “exigencia lingüística” y la obediencia a las leyes de ritmo y rima. Ya nos hemos detenido en este último aspecto, por lo que nos centraremos en la subversión de las dos primeras.

Según la “exigencia estética”, el objetivo de la poesía es la belleza, es decir, agradar, lo cual condiciona el lenguaje, su material, que se encuentra de este modo restringido dentro de los límites de lo convencionalmente considerado poético a través de ese proceso de tradición selectiva que sagazmente describiera Raymond Williams. Así, nos enfrentamos a un repertorio de tópicos, así como a una serie de recursos retóricos (metáforas lexicalizadas, giros, entre otros) que conforman un caudal que establece contornos definidos para el poema. Hay ciertos subtipos discursivos dentro del género en donde estas limitantes se hacen particularmente evidentes. Pensamos especialmente en la poesía amorosa, que, con el correr de los siglos y habiendo sido



cultivada ininterrumpidamente, fue acumulando una serie de motivos, los cuales se hicieron cada vez más convencionales y –como no podemos dejar de apreciar luego del impacto de las vanguardias sobre nuestra mirada crítica, especialmente a través de la imposición del imperativo de “lo nuevo”– perdieron paulatinamente el factor sorpresa al repetirse casi sin variantes a lo largo de los siglos.<sup>74</sup> Nos interesa destacar esto porque creemos que es uno de los motivos por los cuales Fernández Moreno cultiva esta línea que se torna una de las constantes salientes de su producción, pues no se cansa de desautomatizar estos lugares comunes del subgénero en los distintos poemarios, dando cuenta de una singular dinámica de vaivén entre la tradición y la irreverencia que trataremos de ir caracterizando en su poesía.

Al respecto, es necesario detenernos en la famosa sección “Beatrices” que integra *Argentino*, pues ha alcanzado tal grado de difusión que ha sido traducida al francés y al inglés en el formato de corpus independiente.<sup>75</sup> Está integrada por cinco poemas, encabezados por un epígrafe de Paul Éluard, pues elige como objeto del poema precisamente las mujeres cantadas por este poeta como lugar desde el cual deconstruir la tradición del género; su misma apelación, al llamarlas “mujeres venidas al mundo para ser lenguaje”, ya nos permite atisbar el ataque a la retórica congelada del género, sin olvidar la remisión al modelo del estereotipo literario ideal por excelencia, es decir,

---

<sup>74</sup> Como toda generalización, ésta también requiere cierta matización. Es significativo el caso de la poesía barroca española y, por tomar un ejemplo paradigmático, el cultivo de esta línea por figuras descolantes como la de Francisco de Quevedo, quien presenta la particularidad de construir perfectas piezas amorosas al estilo tradicional (en este caso, el modelo es inmediato por la recuperación de la tradición grecolatina llevada a cabo por los poetas renacentistas precedentes, como Petrarca, Boscán y Garcilaso) e, inmediatamente, parodiar ese mismo estilo en sus piezas de corte satírico. Es interesante la comparación entre ambas vertientes porque puede comprobarse que utiliza los mismos procedimientos y hasta las mismas metáforas en ambas variantes, mientras que los discursos revisten orientaciones completamente opuestas. Por lo tanto, ya podemos afirmar que en este poeta se hallan desplegadas estrategias desacralizadoras respecto del discurso amoroso lexicalizado. Cfr. Blanco, Mariela. “Las metáforas lexicalizadas en la poesía amorosa y satírica de Quevedo”, 2002, inédito.

<sup>75</sup> Se publica en 1965 bajo el título *Beatrices*, traducido por Dénise Benzaken y Mario Trajtenberg (Fondebrider 1999, II: 626).

la Beatrice de Dante.<sup>76</sup> En este caso, la introducción del erotismo, a través de la exaltación de la carnalidad, tiene como objetivo introducir ese componente vital que se transforma en uno de los emblemas de su poética, lo cual se evidencia a partir del contraste entre las imágenes del amor de papel y del amor en el nivel sensorial:

decidme también qué sucedía en vosotras al recibir el  
portentoso  
toque verbal  
en qué medida os arrasaba el huracán de dulzura  
quizás las palabras así colocadas una línea, debajo de otra y  
a su vez  
encima de otra  
representaban para vosotras un estremecimiento análogo al  
de una levisima uña girando insidiosamente en  
torno  
de uno de vuestros pezones (82)

Obsérvese que la distribución espacial de los versos incrementa el contraste, que ya adelanta otro modo de figurar a la mujer en sus versos, en la búsqueda de una poesía amorosa que transgreda los límites del mundo exclusivamente lexicalizado de la lírica: “pero los poetas son palabreros/ no les pidan hechos sino palabras” (83). ¿Cómo traspasar el límite desde el dominio mismo del poema amoroso? Por un lado, mediante la estilización del lenguaje, pues el uso del vosotros resulta especialmente inusual en su poética. Por otro, a través de la inversión paródica de tópicos, como es el caso del amor eterno, emblema del romanticismo, operación evidente, por ejemplo, en el poema titulado “amores en buenos aires”: “pongo sitio a tu cintura/ escalo tu columna vertebral/ trato de arrancarte como uvas los besos/ [...] serás mi último amor eterno/ full time hasta que me aburra no importa/ te lo juro por la avenida de los Incas” (207).

Esta temática amorosa se manifiesta de modo privilegiado en el poemario *Sentimientos*, en donde pueden diferenciarse diversos tonos poéticos acordes con la variación cromática propuesta. Así, violeta, índigo, azul, verde, anaranjado, rojo y

---

<sup>76</sup> Susana Cella (1991) analiza estos poemas amorosos en relación con la estética del *dolce stil nuovo*.

blanco, son secciones que combinan este eje amoroso con alguna otra variante. Interesa también destacar los cambios en las formas estróficas en lo que a contrastes se refiere, ya que este poemario es el que ofrece más variaciones al respecto. Pero, como venimos notando, los juegos antitéticos se convierten en un principio estructurante dentro del propio poema; en efecto, más adelante profundizaremos respecto de los contrastes de registros lingüísticos, aunque en este caso nos interesa centrarnos en los recursos subversivos respecto del discurso amoroso. Tal es el caso de “Quién fuera uno”, que encabeza la serie de canciones de amor de la sección “Violeta”, compuesto por versos en su mayoría octosilábicos, con rimas internas, cuyo tono cancioneril se fractura abiertamente en los últimos versos a causa de la desobediencia métrica y el cambio de persona, pues de una primera que se lamenta de una aparente pérdida amorosa, pasamos a una tercera persona externa, quien a modo de un apuntador, deconstruye el tono elegíaco anterior introduciendo el humor a través del absurdo: “así decía el hombre único/ hablando desde la soledad/ a casi todas las mujeres” (183). Creemos, por lo tanto, que este final ilumina los versos precedentes en cuanto a la posibilidad de leer este poema como una parodia de los contrastes tan caros a la estética amorosa de raigambre neoplatónica. Obsérvense estos versos:

cómo cesar de quererte  
cómo seguir de quererte

déjame vivir a tu sombra  
abandóname en la pampa  
no me toques  
abrázame fuerte (183)

El grado de hiperbolización del recurso se advierte en los primeros versos, en donde la obstinación por el paralelismo redundante en una estructura asintáctica, poniendo de manifiesto, de esa forma, la tiranía de las formas fijas que el poeta abandonara en su segunda etapa. Luego, el contraste de las emociones del sujeto propone otra inversión,

pues generalmente la melindrosa es la amada y no el sujeto del enunciado, según puede verse en este caso. A este tono irreverente se suman poemas célebres como “Te quería” y “Serenata”, en donde se repite el derrumbe de la atmósfera amorosa en los versos finales: “esta serenata te cantarí/ pero tu departamento es interior/ así que me voy sin vos/ después de haberte golpeado” (240-241); pero lo que nos interesa destacar es que estas alusiones veladas, estas metáforas reelaboradas se convierten, de algún modo, en un tono propio que caracterizará incluso los poemas de tinte más serio. “Angustia de lejos”, ya desde el título, introduce el pesar por la separación de la amada, pero el objeto imaginario del poema, la mujer amada, sigue siendo desacralizada, lejana al modelo de mujer ideal neoplatónica, retomada por las estéticas barroca, romántica y modernista. Este verso, “de qué son los bombones de tus ojos”, se infiltra de modo interrogativo y atenta así contra la edulcorada metáfora afirmativa que lo subyace. Se trata de corporizar la imagen de la amada en el poema, de reinsertar el amor en el mundo cotidiano, proceso que se evidencia en “bei mir bist du Schön”, en donde hay un *in crescendo* del tono coloquial que parte de la imagen elaborada de raigambre vanguardista para apostrofar a la amada, hasta este remate que aterriza en el mundo más tangible de la cotidianeidad: “te gustaría un viaje preaéreo/ una isla portátil un gol argentino” (252).

Los estilos, los metros, las imágenes varían de una sección a otra y dentro de las mismas secciones, pero el objetivo que subyace siempre es éste. Por eso, la reorientación no implica el abandono de la metáfora; por el contrario, se trata de crear asociaciones nuevas que redunden en el concepto de imagen, al más puro estilo vanguardista, para recuperar ese vínculo con la vida que el lenguaje de la lírica parece haber congelado. De ahí que los besos entre los amados se conviertan en “cardumen de peces voladores” (213) o que la amada se refiera como “...una membrana deliciosa y porosa/ que deja pasar hacia mí/ las mejores partes del mundo” (214).

En este punto, conviene hacer una aclaración importante. A lo largo de esta tesis, aludiremos frecuentemente a este tipo de imágenes que surgen de la asociación de elementos insólitos a través del concepto de “imagen surrealista”, pues consideramos este movimiento como el más representativo por su proyección y su difusión, al menos para el caso que nos ocupa de la poesía argentina. Por lo tanto, tomamos el concepto de imagen, en su acepción general, de las consideraciones vertidas en el “estado de la cuestión” y, en un sentido más específico, desde su descripción en el *Manifiesto del Surrealismo* redactado Breton de 1924, donde propone –citando a Reverdy– que “La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.” (1969: 38), para agregar más adelante que este tipo de imágenes que derivan de la escritura automática tienen la facultad de revelar aspectos del mundo que de otro modo permanecerían ocultos (1969: 43). Se advierte entonces que la estética surrealista erige la asociación, desde sus comienzos, en el mecanismo esencial que la define. Como ya se advirtió en el “estado de la cuestión”, trabajamos con el concepto de imagen reprocesado por los movimientos de vanguardia argentinos del ‘50, es decir, la concepción de asociación insólita, pero al margen del concepto de escritura automática, lo cual implica una distancia significativa con las consideraciones bretonianas; recordemos que el fundador del movimiento sólo concibe la emergencia de la imagen a partir del “principio de la asociación de ideas” al margen de la razón, que sólo interviene *a posteriori* de su proceso de formación (1969: 58).

Retomando las limitaciones que Fernández Moreno encuentra en la poesía lírica y que luego se propone subvertir en su práctica escrituraria, describe el vínculo entre la exigencia musical y la poesía tradicional como una hipóstasis:

no pudo ya concebirse la poesía sino por referencia a la música, pues, como resulta tan difícil discernir la esencia de aquélla, quien va en su busca se aferra a lo más tangible e inmediato que muestran los poemas históricamente consagrados. A base de esta concepción musical de la poesía, se plantea la

oposición verso-prosa, donde el verso (en razón de su musicalidad) vale por poesía (1962: 35).

Al revisar los motivos históricos que condujeron a esta asociación, Fernández Moreno la cuestiona por considerarla una restricción para el lenguaje poético, ampliando, de este modo, el campo denotativo cubierto por el concepto de poesía. No resulta casual que estas reflexiones sean posteriores a la publicación de *Sentimientos*, poemario en el que ya se advierte un abandono definitivo del apego a los formatos tradicionales que caracterizó su denominada primera etapa, en donde la crítica coincide en señalar la emergencia de una voz propia, despojada de los ecos del lenguaje y las formas estróficas baldomerianos, como ya señalamos.

Si bien en *Veinte años después* se advierte el tono irreverente que venimos describiendo, del cual incluso rastreamos brotes en su etapa temprana, la enunciación de esta operación se concreta en la apertura de *Sentimientos* a partir de lo que podemos denominar la serie de poemas “contra”. En efecto, “contra el día”, “contra la noche”, “contra el mar”, “contra las cosas”, “contra el tiempo”, “contra la música”, “contra la gente” marcan un espectro de motivos y lugares tradicionalmente cantados por la lírica. La mayoría de esos poemas conforman la sección denominada “GRIS”, una de las diez que integran este volumen, cuya disposición aparece como completamente arbitraria, sin una asociación posible, como efecto de lectura, que ligue los colores al motivo, tema o contenido de los poemas; sin embargo, pueden leerse como atribuciones instantáneas dadas a los “sentimientos”: tan inmediatas y fugaces como ellos, cuya fijación se ofrece sólo en la escritura. Por este motivo, disentimos con Romano cuando afirma que la elección de los distintos colores en este libro “no otorga connotaciones particulares a cada sección” (1982b: V), pues entendemos que imprimen o tienen cohesión porque ofrecen distintas tonalidades musicales y hasta matices visuales.

Lejos del bucolismo y su canto festivo a la luz y la naturaleza, el sujeto de “contra el día” y “contra la noche” se posiciona igualmente contestatario frente a ambos momentos, que son también tópicos comunes de la poesía tradicional. Así lo demuestran estos versos: “otra vez los gallos con ese escándalo/ otra vez el día queriendo empezar/ segregando su luz insidiosa/ ah pero que no cuenten conmigo/ soy ajeno al impulso maniático del tiempo/ si quiere ser pirámide yo no seré su base” (171). Se trata de descolocar, de sacar de su lugar común estandarizado y casi sacralizado, ciertos temas, y refuncionalizarlos a partir del despliegue del humor, de un humor que podríamos llamar macedoniano, pues se distingue por una mirada subversiva que intenta desautomatizar los gestos de todos los días, como despertarse, nacer, acostarse, entre otros.<sup>77</sup> Lo interesante es que la operatoria no puede ser reducida a la adopción de determinado punto de vista, sino que las estrategias para lograr este efecto son sumamente sutiles dada la mezcla de registros lingüísticos, tal como se evidencia en “contra la noche”:

la noche viene a mí y a mí qué  
 a mí no me arreglan con oscuridad  
 ser invisible es débil parodia de no existir  
 la noche es una forma embozada del día  
 en todo caso su mera ausencia  
 dormirla es un despreciable oportunismo  
 vivirla una imitación de las estrellas  
 así que ya lo sabés crepúsculo  
 basta de mímica transicional  
 de ademanes resbaladizos de colusiones luminosas  
 tranquilo, tordillo (172)

En efecto, hay un muy fino equilibrio lingüístico entre el uso de la frase coloquial, especialmente la del primer verso que resulta sumamente efectista, el apóstrofe desafiante (“así que ya lo sabés crepúsculo”), el uso del eufemismo (“ser invisible es débil parodia de no existir”) y la metáfora elaborada (“la noche es una

---

<sup>77</sup> Además de su *Introducción a Macedonio Fernández* (1969), Fernández Moreno escribe el homenaje que le dedica la revista *Zona* en su tercer número.

forma embozada del día”), en donde incluso el léxico (“embozada”, “colusiones luminosas”, “tordillo”) remite a la línea cultista de la poesía, hibridada con la tradición nacional por el pelaje del caballo.

La sección en cuestión, “GRIS”, se caracteriza por cierto tono de hostilidad como producto de esta insistencia en posicionarse “contra”, y por los cantos fúnebres o epicedios en ella contenidos. Pero la oscuridad propia de la combinación resulta mitigada por cierta luz, la que emerge a través de ese tono coloquial y humorístico que se va intensificando.<sup>78</sup> “No se me da la gana inclinar la cerviz ante el mar”, manifiesta el sujeto en “contra el mar”, objeto del poema al que muestra su desdén apelando al diminutivo peyorativo “marcito”. Muy ilustrativa resulta también la hibridación del registro existencial con la irrisión que venimos describiendo en “contra el tiempo”, pues ¿cómo evadir este gran tema, uno de los grandes protagonistas de la literatura occidental, dando cuenta, al mismo tiempo, del desplazamiento que comporta esta particular concepción del poema? A veces, basta sólo una preposición para que la imagen corte abruptamente el registro dominante de lo metafísico: “el tiempo me desgarrar por sus dos puntas/ no acabaré de tragar esta espina/ durante la noche consigo desconcertarlo a sueños” (182). El uso de la preposición “a” es la que introduce la contraexpectación, en cuanto remite, paradigmáticamente, al ámbito de la pelea tangible (“a patadas”, “a piñas”). Continuando con la lectura paradigmática, obsérvese que muy distinto hubiera sido el efecto si se hubiera usado la preposición “con” en lugar de “a”. A partir de la instauración de la grieta del registro, creemos que emerge esa particularidad de la escritura de este autor que estamos persiguiendo, lo que él ha dado en llamar tono conversacional (cuyo más acabado desarrollo está en *La realidad y los papeles*), que, como decíamos, redunda en la ampliación de los límites de lo poético en

---

<sup>78</sup> Para dar cuenta de esta conjunción entre coloquialismo y humorismo, Martín Prieto y D. G. Helder hablan de cierta constante de la literatura argentina a la que llaman “rantifusa”, como sinónimo de atorrante, de la que Fernández Moreno sería un representante destacado, y que desembocaría en los poetas del sesenta (2006: 114).



cuanto cualquier tema parece poder ser abordado desde cualquier tono o registro. Así sintetiza Saimoilovich esta particularidad: “Su poética aparece ubicada en las antípodas del precepto de Valéry reivindicado por muchos de sus contemporáneos: reservar para la poesía lo que no puede ser expresado por ningún otro medio.” (1982: 30).

El punto extremo de este descentramiento se advierte en “contra la gente”, en donde el cambio de sección, “NEGRO” en este caso, comporta un cambio de tonalidad; en este apartado, es el tono insolente del sujeto que apostrofa (“pero señores qué manera de existir”, “déjenme solo estúpidos”) el que resulta subvertido en los versos finales por una sarcástica ironía, al develar la identidad del emisor –el sujeto poético– y que su despectiva superioridad se debe al derrumbe de su subjetividad: “claro que soy dios tengo miedo les conviene matarme” (229). Así, la reflexión sobre la condición existencial del hombre pasa a primer plano, por lo que el coloquialismo o el humor, al contrario de lo que ocurría en “GRIS”, se encuentra al servicio de intensificar el sentimiento de angustia y orfandad tan tematizado por el existencialismo francés.

Otra estrategia que da cuenta de esta resemantización de los elementos tradicionales del género es el uso de metros clásicos al servicio de temas triviales o banales, como él mismo los llama. Nuevamente en *Sentimientos* hallamos sobrados ejemplos de este uso. Tal es el caso de los epicedios, formas estróficas de origen griego, que constituyen un tipo de lamento fúnebre, pero que, en manos de Fernández Moreno, son la matriz que permite la emergencia de la dimensión política, a pesar de lo cual la escritura no deriva a la denuncia o al panfleto, ni pierde su índole poética. El propio autor, en “Jundamento” advierte que el aprendizaje más importante en los años transcurridos desde 1950, ha ocurrido en lo político y procura, desde la distancia temporal, establecer su génesis, que sitúa en “Argentino hasta la muerte”. Pero ya en el volumen que nos ocupa surge dicha dimensión, en especial respecto de situaciones extremas donde el sujeto se presenta como un observador que quiere compartir lo visto

y vivido, aunque sea desde la culpa de quien no ha sido protagonista. Uno de los “epicedios”, el dedicado “a un manifestante”, constituye un ejemplo privilegiado:

era una manifestación cortita por una avenida larguísima  
 poca gente de pocos años gritando mucho  
 vos eras uno cualquiera cualquier pañuelo en alto  
 [...]
 la manifestación pudo llegar hasta cierta esquina  
 se produjeron varios disparos  
 se produjo tu muerte...  
 [...]
 yo miraba detrás de un cristal  
 mejor dicho detrás de un cristal y una cortina  
 a mí me toca una ínfima parte de tu muerte  
 pero en materia de muerte la menor fracción equivale al  
 todo  
 es decir te debo la vida  
 para no pagarte cometo esta felonía  
 intento sobornarte con este versito” (175)<sup>79</sup>

Si ya este tono confesional introduce la dimensión social del acto de poetizar, más transgresiva resulta la apropiación de la voz ajena en “epicedio a un peón”; en efecto, se espera de este género que se construya como un canto en tercera persona, dirigida a un tú. El poema está conformado por tres estrofas, dos de ellas en primera persona, ubicando el registro en boca de un peón de campo que usa la lancha del patrón ausente para pasear en el río con dos amigos que han ido a visitarlo; y el dístico final, donde una voz en tercera persona sentencia drásticamente la muerte del protagonista en el fondo del río. La dimensión social de este poema emerge de la denuncia del poder de la propiedad privada en el mundo capitalista, en el cual el subalterno participa imaginariamente, y las relaciones de desigualdad que estas condiciones generan: “yo no debo usar las cosas del patrón porque son del patrón/ yo no puedo usar las cosas más porque no las tengo/ es justo que así sea” (177). Este último verso se repite como un

---

<sup>79</sup> Obsérvese el emplazamiento del sujeto detrás de los cristales, misma imagen a la que apela Giannuzzi en sus poemas para metaforizar una posición que, por una operación compleja de identificación con el sujeto de la enunciación, podemos analizar como una especie de justificación política de la actitud adoptada cual poetas al no cultivar, en ninguno de los dos casos, una poesía comprometida en sentido estricto.

estribillo, haciendo énfasis a partir de ese simple recurso y de la abundancia anafórica, del predominio del tono de denuncia al intentar remedar el punto de vista del desposeído. De no ser por estas estrategias que desplazan el discurso, podría tratarse simplemente de una especie de *exemplum* al servicio de una moraleja, otra matriz clásica de la literatura, cuyo ejemplo paradigmático en el ámbito hispánico está en *El Conde Lucanor*. Al respecto, es significativo que los personajes son estereotipos sociales al más puro estilo del realismo decimonónico: el peón y el patrón. En este sentido, coincidimos con Calabrese cuando sostiene que Fernández Moreno “siempre estuvo atento a esa mirada “realista” si queremos llamarla así, pese a las diferencias entre su poesía temprana y la posterior.” (En prensa a). Esta crítica explica que si bien el poema es un registro de la experiencia, su exposición constituye un desplegarse en bifurcación, pues no se trata del intento por decir “su” sentimiento, sino de un desdoblarse donde el mismo sujeto exhibe con acotada simplicidad una descripción de aquello que experimenta con una mirada “desde fuera”. Tal vez sea este orden de actitud perceptiva, exhibida en la aparente objetividad de la mirada, lo que Jitrik menciona como “la presencia de lo narrativo”, pues el sentido pone énfasis en lo experimentado, no en quién lo experimenta, aunque no quepan dudas de que se trata del mismo sujeto. Paradójicamente, como suele ocurrir con los narradores realistas, el efecto de lectura es fuerte, en tanto promueve la sensación de lo contundentemente vivido.

A la luz de estos poemas, se entiende perfectamente lo dicho en “Jundamento”, cuando Fernández Moreno sostiene que la dimensión comunicativa del poema es una especie de compensación para quienes no participaron de la acción política. Escribe Fernández Moreno:

Los que no hemos llegado a transformar nuestra acción poética en acción política, hemos comprendido que nuestra escritura debe ser por lo menos apta para ser leída por el sector más amplio de esa sociedad en que se origina (28).

Tal como se puso de manifiesto en el “estado de la cuestión” respecto de la actitud vinculada con lo político ya en ciernes en los escritos programáticos de *Zona*, Fernández Moreno nunca abandona los reparos contra la literatura comprometida, es decir, la subordinada a razones políticas. Y resulta interesante destacarlo una vez más para advertir que esta insistencia del poeta es producto de que él mismo advierte que se trata de uno de los peligros al buscar la dimensión comunicativa de la poesía. Por eso, en *Introducción a la poesía* se detiene a delinear el concepto de política que forma parte de la dimensión social de la poesía que es deseable recuperar. Rescatamos sus conceptos porque coinciden con la perspectiva de Adorno en su discurso sobre “Lírica y sociedad” ya analizado en el marco teórico, cuando alude a la dimensión utópica de la poesía, en el sentido de enfrentada al mundo cosificado. Coincidencia que se manifiesta en el siguiente pasaje:

Recuperar esa normal relación comporta, desde luego, recuperar una función: la tan manoseada función social de la literatura. Si consideramos la política, en su sentido más general, como “el anhelo de atraer la realidad hacia un estado más maduro” (Alfonso Reyes), es verdadera la necesidad de una militancia, de una dura adhesión del escritor a su propia vida y tiempo. Si bien el tránsito del hombre tal cual es al hombre tal como debería ser, corresponde a la política, la literatura colabora también en esa tarea de hacer que los hombres sean cada vez mejores. Ella se dirige a cada hombre y a todos los hombres, no tal como son [...] sino tal como debieran ser en el goce pleno de su condición humana (1962: 89).

Es clara la estrategia argumentativa de poner en plano de igualdad la política y la literatura, evitando, de ese modo, la subordinación de una al servicio de la otra. El concepto de autonomía literaria es sumamente complejo en su pensamiento; en efecto, al caracterizar a la vanguardia, abomina de esta actitud, pero cuando de política se trata, la autonomía es un derecho inalienable del decir poético. En síntesis, creemos que el

único fin al que considera posible darse es al de la comunicación (“Ella se dirige a cada hombre y a todos los hombres”). Más adelante, profundizaremos el análisis de las estrategias que permiten la emergencia de la dimensión social del poema.

Retomando la cuestión del uso de los metros clásicos, se destacan los poemas “epigrama a un café” y “elegía a una mosca”, en donde se advierte un desplazamiento respecto de la composición, puesta al servicio de un objeto del ámbito cotidiano, ajeno a los objetos del dominio lírico. Nos interesa subrayar que la elección de los objetos que acompañan y determinan la experiencia del sujeto va delineando una **poética de lo banal**, tal como se postula metapoéticamente en “La vida banal”, de *Argentino hasta la muerte*. Prueba más que contundente respecto de la imposibilidad de dissociar entre la escritura ensayística de la poética, Fernández Moreno elige el apelativo “banal” en detrimento de otros cuasi-sinónimos, como cotidiano o trivial. Mencionamos esta particular elección porque se encuentra planteada a partir del juego de palabras de estos primeros versos: “entonces sólo queda una solución la vida banal/ no digo la vida cotidiana digo la banal/ no siquiera la vida trivial tres carreteras son demasiado para/ esto que queda” (115). La negación del calificativo “cotidiana” o “trivial” remite a sus reflexiones críticas al referirse a la poesía de su padre en *Introducción a Fernández Moreno*, donde discute enfervorizadamente con los críticos que la redujeron al calificativo de “trivial”. Para esto, apela a la etimología de las palabras y concluye en que “cotidiana” reviste una menor carga peyorativa que la otra, razón por la que reserva este término para aludir a la escritura baldomeriana. Nos interesa destacar acá la definición que el poeta ofrece de lo cotidiano porque muestra múltiples puntos de contacto con la elección del campo que él también reserva para lo poético: “La elaboración literaria de lo cotidiano comporta entonces mostrar la vida de las gentes, describir lo que hacen, exhibir las cosas con el uso que el hombre hace de ellas” y luego “Poesía cotidiana es aquella que en una forma u otra tiene una vigencia diaria; poesía de

lo cotidiano es aquella que canta o se ocupa de lo que sucede diariamente” (1956: 117-118). De este modo, creemos que la elección del término “banal” en el poema se sustenta en una operación mayor, la de diferenciación de su escritura de la de su padre, para la que se reserva la denominación de cotidiana.

“La vida banal” es un poema extenso que encabeza una sección que damos en llamar metapoética dentro de *Argentino...*, denominada “tiempo escrito”, acompañado de “las palabras” y “soledad o muerte”. En él se enumeran en detalle múltiples maneras de pasar el tiempo en una de sus dimensiones, la del “tiempo de perder el tiempo”, que no es excluyente, sino que convive con otras esferas que dan lugar a lo metafísico, como nacer o morir. Pero tomar este punto de partida permite advertir una de las operatorias salientes de este proyecto poético, la de elegir gestos banales, digamos mejor, cotidianos en el sentido que él le otorga, de referir lo que atañe a los hombres diariamente, para luego trascender a otro plano, el de la reflexión del hombre en cuanto género, es decir, para acceder a una dimensión metafísica. En este caso, uno de los grandes e ineludibles temas que ha atravesado la poesía en toda su historia: el tiempo. Como muestra de lo que decimos, basta observar lo que subyace detrás de este aparentemente inocente juego de palabras: “si el tiempo es oro lo usaremos para engarzar banalidades” (115), en donde la combinación entre el refrán popular y la figura “engarzar banalidades” da cuenta de un uso particular de la imagen cuya trayectoria intentaremos seguir detenidamente. Comencemos hipotetizando que la dinámica propuesta a través de este tipo de imagen vanguardista se encuentra al servicio del mundo coloquial-cotidiano. La enumeración, procedimiento destacado de todos los poemas de largo aliento, da cuenta de que éste es el tiempo elegido para integrar el mundo representado en el poema; algunas de las imágenes asociadas a esta modalidad son: “[tiempo] de colmar y desagotar cada uno de nuestros órganos provistos de agujeros”, “tiempo de esperar en la esquina otra vez con la boca/ abierta/ que el semáforo se ponga verde primaveral

incitante”, “tiempo de hacer dibujitos en la contratapa de una revista/ hasta que el bolígrafo se desangre” (115).

El humor emerge como rasgo distintivo de esta aproximación al tiempo. Es muy evidente el homenaje macedoniano en el recurso de la nota al pie como estrategia para subvertir la eternidad, otro de los motivos privilegiados exacerbados por el arte que refiere el tiempo, búsqueda incesante de ciertas líneas poéticas fuertes, entre las que se destaca la que hemos dado en llamar trascendentalista al comienzo de este trabajo. La nota dice así:

El lector debe seguir repitiendo la palabra “manises” tantas veces como le sea necesario para comprender plenamente que comer manises es una ocupación con dinamismo propio y que sólo se detiene en la eternidad. Por mi parte, me vuelvo arriba, pues tengo otras cosas que decir (116).

Además de la descolocación que produce esta ruptura de la linealidad del relato por el diálogo con el lector, importa destacar otra vez la elección del término “manises”, el menos prestigioso socio-culturalmente, por lo que el remedo de oralidad a través del lenguaje coloquial se destaca como una de las constantes de la escritura, que se advierte también por la apelación del sujeto del enunciado a otros sujetos del discurso como “mire mozo no sé por qué decidirme”. Sin embargo, no se trata de una estilización univocal, pues la efervescencia discursiva que caracteriza los poemas largos de Fernández Moreno es precisamente la combinación de registros que redundan en la convivencia en el mismo plano de la llamada alta cultura y de la cultura popular, lo cual se observa en esta imagen dionisiaca, donde se mezclan lo erótico con el vino y donde el contraste lingüístico es notorio con respecto a otras estrofas: “[el vino] descorre todos los velos abre el alma en dos como un cauce/ para el río cabrilleante que desemboca en el mar/ de la risa.” (117). Hagamos notar, de paso, que para el pensamiento de Fernández Moreno existe una diferenciación muy clara entre cultura popular y cultura de masas, pues mientras la primera exhibe un desarrollo sostenido durante la historia, la

otra emerge en un momento preciso del siglo XX y se presenta como una amenaza para aquélla. De modo que la cultura de masas opera en su pensamiento como un concepto ligado a la sociedad capitalista de consumo y a los medios masivos de comunicación, que atenta contra la calidad de los productos estéticos, poniendo nuevamente en evidencia la influencia de Ortega y Gasset en su pensamiento, como se advierte en la página 451 de *La realidad y los papeles*. Por otra parte, otro de los objetivos de este constructo dado en llamar lenguaje coloquial tiene como meta reflejar el habla argentina en su singularidad, distinguiéndola de, por ejemplo, los modos de hablar peninsulares.<sup>80</sup>

El sutil paralelismo entre el tiempo y el vino confluye en la imagen del tiempo bebido, que se transforma en un imperativo y una invitación: “vamos a beberlo todos juntos/ hasta vomitarlo en la misma cara del amanecer” (120). Este tipo de imágenes, en donde se evidencia el cruce entre lo corporal en su faz más tangible, la secrecional, como en la apelación de unos versos anteriormente citados, con el tiempo abstracto, producen esas asociaciones asombrosas, producto de la superposición de elementos sin relación evidente, perseguidas por el ultraísmo, el surrealismo, el creacionismo, el invencionismo, resemantizadas en este caso para el cultivo de esta poética de lo cotidiano que desacraliza a través de las imágenes y de los registros lingüísticos, el tratamiento del tema del tiempo. En este punto, encontramos coincidencias no sólo con la antipoesía, sino también con la poesía que por aquellos años experimentaban poetas españoles como Ángel González, para la que el crítico Álvaro Salvador propone el concepto de “surrealismo doméstico” (2003: 87).<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Por eso la crítica advierte como un rasgo saliente del cambio entre etapas el paso del tú al vos como uno de los más significativos. Al respecto, García Helder alude a “las dificultades que acarrea la adopción del idioma argentino como medio de expresión”, que se contraponen al “español uniforme y amortizado” (1999: 223) del que se burla en su “carta desde España”, dirigida a sus poetas congéneres como excusa para canalizar estos devaneos lingüísticos. Por otro lado, este cambio constituye uno de los rasgos que diferencian su producción de la su padre, siempre más ligada al habla peninsular.

<sup>81</sup> En su análisis de la poesía de Nicanor Parra, Yamal advierte esta conjunción: “A través de la técnica surrealista hay una proyección de las zonas interiores del hombre [...] Pero él lo ha mezclado, en una visión grotesca, con lo cotidiano y el clisé cultural.” (1985: 60). Por otro lado, obsérvese la analogía



Una lectura metapoética del poema “madrigal”, no por casualidad otra forma estrófica de la Antigüedad, revela esta actitud de rebeldía con respecto a la sujeción a los moldes musicales: “una señora muy distinguida/ me ordenó pensar en ella durante la música” (232). Si bien estos primeros versos prefiguran la emergencia de un poema amoroso, las siguientes estrofas van tornando irrealizable esta posibilidad, corriendo el foco hacia la experiencia del sujeto, debatida entre las fuertes pero enfrentadas fuerzas del fluir musical y del pensamiento-sentimiento, entre los que se ve obligado a elegir. El sentimiento de angustia termina saliendo airoso de esta especie de alegoría que escenifica el divorcio entre la música y el decir poético. Su grado de obstinación en este punto es tal que llega, en sus ensayos, a negar casi cualquier posibilidad de correspondencia entre las artes, negando la ya clásica propuesta simbolista baudelaireana (1962: 88 y 98).

Más allá de este triunfo, esta advertencia no implica un completo abandono de las formas derivadas de la música; es sólo que los modelos elegidos en su proyecto poético provienen de otra tradición no prestigiosa como la de la lírica, la de la cultura popular. Así, la matriz del tango resulta una de las más determinantes en este modo de poetizar. No sólo por la estilización lingüística, sino por el ritmo perseguido y por la intertextualidad. El lunfardo se encuentra diseminado sin importar la temática de que se trate, desde el tema amoroso hasta la veta existencial. En cuanto al ritmo, algunos poemas cuyos títulos remiten explícitamente a ritmos musicales, evidencian ciertos rasgos pasibles de ser relacionados con su origen musical, como el poema “Tango”, que es uno de los pocos de esta etapa de madurez que presenta una versificación uniforme, pues los versos que lo componen son en su totalidad heptasílabos. Algo similar ocurre con “Bolero”, en donde se combinan hexasílabos y pentasílabos; “Rondó”, que se

---

entre estas metáforas de raigambre surrealista en Fernández Moreno que dan título a dos de sus poemas, “tragando la noche” y “bebiendo el día”, y asociaciones como las que propone Ángel González: “Meriendo algunas tardes/ no todas tienen pulpa comestible” (En “Meriendo algunas tardes”, de *Breves acotaciones para una biografía*, 1971).

distingue por el juego de rimas asonantes, anáforas y contrastes; y “cha cha cha” con versos de arte menor, paralelismos sintácticos y estructura especular. De hecho, “la música y la poesía se mantienen juntas, sin forzamiento, sólo en el cancionero popular y de masas”, sostiene Fernández Moreno un tanto arbitrariamente (1962: 99). Este ideario halla concreción, nuevamente, en su propuesta poética, pues ya aludimos a la deconstrucción a la que somete al discurso lírico amoroso, sin embargo, un espacio en donde esa mirada paródica subversiva se hace a un lado es precisamente en el cruce con los géneros populares. “Si yo tuviera un corazón”, de “Beatrices”, no sólo remite al tango por el título y el epígrafe discepoliano, sino también por el ritmo, la rima y las repeticiones de versos, así como por el tipo de metáforas en donde predomina el tono trágico que sucede a la desilusión amorosa: “ando fuera del tiempo/ como una barca por el aire” (89). Coincidimos con la lectura de Romano respecto de cierta actitud paródica que rebasa los límites de la estilización, debido a que en estos poemas “apela a resaltar las contradicciones en que suelen caer a veces esos textos”, por ejemplo al “desenmascarar mediante un giro inusitado, la jerga edulcorada del género (que se diga de ti/ una gota de miel/ que provenía/ de ningún panal en `bolero`)” (1983: 208).

Espacio de privilegio merece el homenaje al tango, que se erige en una de las dominantes más activas de esta poética, a través de diferentes vías: el uso del lunfardo se filtra en el poema con naturalidad, como en el caso de los poemas ensayísticos, aunque no sean los de una clara referencia al tango. En el plano lingüístico, la remisión al tango comporta también una expansión de los límites de lo tradicionalmente subordinado a la exigencia de belleza propia del lenguaje lírico, aspecto que interesa especialmente pues será el que más claramente resuene en la escritura de los sesentistas, de lo cual se infiere el papel fundador de esta poética para el tratamiento del material, al configurar un nuevo modo de decir que dominará en el período, para luego ser retomada

décadas más tarde.<sup>82</sup> Ya los poemas de Juan Gelman incluidos en la revista *Zona* N° 4 (“Tanguito”, “Sefiní”, “Joderse”, entre otros) constituyen una muestra acabada de este ingreso de la matriz discursiva del tango al poema, así como su célebre *Gotán* (1962).

Pero estos procedimientos no se limitan al uso de léxico popular, es decir una forma lingüística ajena a la tradición del género, sino que la polifonía y la carnavalización se manifiestan en la intromisión de otros tipos discursivos. Ya nos hemos referido al ensayo, marca registrada de este poeta en los poemas extensos de la serie de los argentinos que lo llevaron a la fama. La gama de discursos que se cuelan al espacio de lo poético es extensa: jurídico, argumentativo, publicitario, expresiones en otras lenguas (francés, inglés), léxico de jergas populares (lunfardo, cocoliche), que ya han sido ampliamente detectados por la crítica. Para sólo dar cuenta de los más ajenos, nos centraremos en uno de los casos más paradigmáticos y extremos, que nos obliga, como críticos, a reformular el concepto de lo poético desde varios flancos; nos referimos a “La carta del suicida”, cuyo discurso no es más que lo denotado por el título, es decir, las últimas palabras de despedida y disculpas de un sujeto en primera persona que explica su decisión. El discurso es desgarrador a pesar de su extrema referencialidad; a través de este concepto queremos destacar la ausencia aparente de la condición que, en la teoría poética, desde los formalistas rusos en especial, permitiera detectar una especificidad del lenguaje poético.<sup>83</sup> Se trata de una reflexión en apariencia

---

<sup>82</sup> De manera evidente, en los '80, entre los poetas de *Diario de Poesía*, que no por casualidad le dedican un *dossier*. En cuanto a los poetas del '90, tanto Martín Prieto como García Helder refieren a “una red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial”, dentro de la cual ubican la poesía de Fernández Moreno, que es retomada por gran parte de la poesía de esta década (2006: 114). Tamara Kamemzain, aunque dirige una dura crítica a la subjetividad manifiesta en “Argentino hasta la muerte”, reconoce el coloquialismo de su autor como precursor de la propuesta de Washington Cucurto (2006: 223-224).

<sup>83</sup> Para Jitrik, la referencialidad, junto a la distribución, es una de las variables que permitiría abordar la semiosis particular del discurso poético. Consideramos que esta propuesta resulta fructífera para analizar la diversidad de modulaciones de las distintas poéticas, entendiendo la referencialidad como apertura a la experiencia de lo real (2002: 204). Desde esta perspectiva, la poética de Fernández Moreno se encuadra dentro de aquellas que acentúan lo referencial, sin disimularlo ni adecuarlo a otros lenguajes, acercándose lo más posible a la prosa, pero sin perder –al mismo tiempo– fuerza poética (2002: 211).

despojada, sobria, austera; la angustia existencial absorbe la fuerza del poema y la canaliza en imágenes construidas, como decíamos, a partir de un lenguaje que se utiliza sólo en su aspecto comunicacional: “perdón padres por mi debilidad/ hermanos menores por mi fuerza/ [...] perdón cosas que rocé humillé/ ropas a quienes impuse mi forma” (236). En la misma línea de inclusión de un discurso ajeno al ámbito poético se inscribe “La sirvienta por horas”, que aclara en su nota al pie: “Transcripción literal de un mensaje dejado por María”, en el que puede leerse con el adjetivo “literal” la exposición sintética de la aparente ausencia de recursos que venimos señalando y que la crítica ha dado en llamar prosaísmo, término que soslayaremos en nuestro enfoque, puesto que precisamente queremos iluminar el proceso inverso, es decir, no cómo el poema se hace prosístico, sino cómo la palabra directa se cuela astutamente por los intersticios que le permite el poema, adquiriendo así una nueva dinámica que cuestiona esa otra exigencia, la “lingüística” que Fernández Moreno atribuía a la poesía tradicional.

A partir de esta construcción, la escritura de Fernández Moreno concreta, a nuestro entender, su proyecto enunciado en la prosa ensayística, pues uno de los principales objetivos que se propone al postular la emergencia de una poesía existencial es la de hacer poesía sin ir en detrimento de la función comunicativa del lenguaje. En el “estado de la cuestión” ya aludimos a este rasgo como uno de los que otorga relevancia a la revista *Zona*, hito fundador de una nueva concepción poética que se intensificará en los sesenta, pues creemos que esta discusión se vuelve significativa al dividir las aguas entre los teóricos que defienden la especificidad del lenguaje poético, definiéndolo como diferente en esencia al lenguaje común (Heidegger, Blanchot), y aquéllos que, como Fernández Moreno, ven que la materia de la poesía es el lenguaje, único y el mismo en todas sus manifestaciones. Esta perspectiva entiende que el fin del lenguaje es

---

Traemos a colación estas reflexiones que nos resultan sugerentes en la consideración de una poética que nos obliga constantemente a interrogarnos sobre los límites del género.

la comunicación y que una de las formas en las que ella puede vehiculizarse es a través de la poesía:

Entre los requisitos para que la poesía exista como obra de arte, dos son los primordiales: uno, que se exprese mediante el lenguaje [...]; el otro es la vocación de ese producto artístico para llegar a todos los hombres presentes y futuros. Supuestos tales requisitos, el lenguaje aparece como el vehículo ideal y único para la poesía: sólo él puede escribirse y él constituye la mejor vía de comunicación de hombre a hombre y a través del tiempo (1962: 76).

El olvido de esta función comunicativa del discurso poético es la principal crítica que Fernández Moreno asesta contra la vanguardia. Es que al privilegiar este imperativo comunicacional, se atenta contra uno de los principios distintivos de la vanguardia, el de la autonomía. En algunos movimientos característicos de las vanguardias –tomemos por caso el invencionismo– la dimensión representativa misma es denegada, en aras de la busca de un prístino encuentro con el mundo, experiencia que singularizaría la auténtica actividad estética, distinguiéndola de otras prácticas culturales. Para Fernández Moreno, por el contrario, es condición de posibilidad de la poesía su carácter representativo, es decir, las palabras siempre refieren a un mundo externo que ingresa así al poema. No existe, en este sentido, una problematización en torno de la relación entre las palabras y las cosas, tal como se evidencia en tantas vertientes poéticas del siglo XX., donde la poesía es el lugar de la diferencia. En efecto, como decíamos, para este poeta el lenguaje del que se nutre la poesía no es privativo de ella, viene de la vida y de ahí que el afán de aunar poesía/vida, otra de las proclamas de la vanguardia, se sienta natural, pues ambas comparten ese material, que no es autónomo, en tanto este término signifique exclusivo de la poesía. Así lo enuncia metapoéticamente en “Las palabras”:

cuando se llega al límite sólo hay un modo de hablar  
la metáfora decir que una cosa es otra  
en el límite todas las cosas son otras  
todo es todo la verdad radica en soplos

la poesía la dice no hay otra ciencia exacta  
 la dice en cierto modo con ciertas palabras  
 confunde esas palabras las calienta para impedir que la  
     vida se entumezca en ellas  
 hace convergir la vida en las palabras  
 bosques vecinos uniendo sus incendios (121-122)

De estos versos se infiere claramente la concepción de lenguaje poético propuesta, como una intensificación del lenguaje común, al situarse en un límite para alcanzar una verdad existencial de las cosas. En esta misma dirección se orienta la ausencia de signos de puntuación, estrategia que remeda la espontaneidad como rasgo propio de la oralidad. En este sentido, hay una clara diferenciación entre esta mirada y las propuestas que ven en la poesía el único camino para llegar a la verdad porque consideran al lenguaje como morada del ser, de modo que su existencia sólo se alcanza por una revelación dada gracias al lenguaje. Lejos de esta perspectiva de raigambre hölderlineana, teorizada por Heidegger y retomada por muchos exponentes del posestructuralismo francés, la mirada del poeta de estos versos no se eleva en ningún momento, es decir, no busca trascendencia, por el contrario, se asienta cómodamente en la vida cotidiana, y le alcanza con aguzar sus sentidos: “para ser poeta basta con saber oler y escribir” (122), en donde el olfato es una metonimia de los cinco sentidos. De este modo, este poeta es distinto al común de la gente, pero no alcanza ningún grado de excelsitud. Su mirada se singulariza no porque sea capaz de atisbar lo que otros no (una realidad detrás del mundo perceptible), sino simplemente porque esa mirada está regida por el asombro ante lo cotidiano; esta mirada se concentra en dar ella misma otra dimensión a las cosas de este mundo a través de la invención. “él pone poética la realidad/ la pone como es/ o tal vez al contrario la realidad es la que se pone poética”, sostiene el sujeto del poema y, en esta cavilación, se diferencia del poeta romántico y vanguardista, pues no es un des-crubridor de relaciones ocultas, sino alguien que da

sentido poético a las cosas del mundo cotidiano.<sup>84</sup> El poeta otorga poeticidad a las cosas comunes, acto que implica una *poiesis* en su sentido etimológico de hacer, de lo cual se infiere la concepción de poesía como construcción, como trabajo incesante que lleva hasta el límite las propias capacidades corporales, tangibles, lejos del concepto de creación de raigambre romántica, emparentada con la inspiración absoluta. Así sigue la reflexión sobre su labor:

está dispuesto a consumir un año en una e  
 a escribir con su sangre letreros luminosos  
 a escribir con bordes de monedas con lapiceras explosivas  
 con guantes con la zurda  
 aunque los dedos se le agarroten o se le derritan  
 a la madrugada levantándose o acostándose  
 con el deseo con el hartazgo  
 él estaba escribiendo  
 se quedó ciego y siguió escribiendo (124)

En este sentido, el concepto de poema propuesto por Fernández Moreno se presenta muy cercano al antipoema, así como la imitación de la lengua hablada que desemboca en el tono coloquial, la explotación del humor y el prosaísmo (Porrúa 1990-1991: 231-235).

Sí observamos una consonancia entre esta escritura y la vanguardia respecto de la actitud de irreverencia frente al material, es porque el lenguaje es visto así: “tienen cuerpo las palabras tocan y son tocadas/ son caramelos se las puede lamer chupar mamar” (121). La continuidad de esta actitud, que ya por su tono remite al impertinente prólogo de Gironde en la revista *Martín Fierro*, por citar uno de los más célebres textos programáticos, abre un camino que seguirá siendo explorado a fondo por los

---

<sup>84</sup> Sobre este línea poética, Jitrik ofrece el concepto de poetas “de lo cotidiano” y caracteriza con estas palabras los mecanismos de producción de lo poético, respondiendo de este modo a uno de los interrogantes en torno de esta poesía, ¿qué rasgos distintivos presenta este tipo de discursos para ser poéticos?: “es más bien una declaración de guerra en cuyo implícito texto puede leerse que los signos que procura la realidad, más que los que procura el código impuesto desde el modernismo, son poéticos y que el texto escrito no puede sino revelarlos.” (2002: 211).

sesentistas.<sup>85</sup> De hecho, la construcción de imágenes impertinentes muestra esta relación genealógica con la estética vanguardista, pero la exigencia comunicacional (no ya estética) emerge con tanta fuerza que imprime otra direccionalidad distinta a la otorgada por el surrealismo o el invencionismo.

Por eso las imágenes surrealistas se transforman en otra cosa en esta poética, es decir, siempre se encuentran al servicio de iluminar el objeto del poema a partir de una mirada tensada en dos direcciones opuestas:

1. Para emplazar el objeto imaginario dentro del mundo cotidiano, es decir, al servicio de esa poética de lo banal que intentamos caracterizar más arriba. “Tengo el cuerpo brotado de cosas”, dirá el sujeto del poema “Contra las cosas” para dar cuenta hiperbólicamente de algo tan sencillo como lo es la entidad tangible de las cosas, su materialidad misma. Como no podía ser de otra forma, esta dinámica propone a veces un matiz humorístico, como en el poema “Informe a la posteridad”, que se anuncia como un enunciado trascendente ya desde el título, asumiendo un *crescendo* en el sujeto *flâneur* que se interna por las calles de la ciudad en busca de su amada: “las gentes esperaban el trolebus en largas filas para que yo/ las examinara/ el amor de mi vida no figuraba/ y caminé caminé perforador de barrios” (222), aunque el clímax se vea roto en el remate: “infinitamente con mis tacos golpeaba golpeaba la tierra/ pero no me abrió”.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Recordemos que el resonante manifiesto de *Martín Fierro* es atribuido por la crítica a Oliverio Girondo, uno de los cuatro poetas estandartes de la revista *Zona*, y que, más particularmente en el proyecto prosístico de Fernández Moreno, se convierte en uno de los protagonistas de la historia de las letras argentinas al ser figura central en *La realidad y los papeles*.

<sup>86</sup> Creemos que se trata de la orientación inversa que el invencionismo intenta imprimirle a la relación entre imagen y cotidianeidad: en efecto, para caracterizar la eficacia de la imagen de esta estética, Martín Prieto destaca sagazmente sus limitaciones, pues esta imagen que es un nuevo objeto en el mundo “no es el absoluto del poema, sino su fuga. El poema sigue anclado en la referencia [...] Y la eficacia de la imagen está condicionada por su punto de apoyo, que es absolutamente referencial.” (2006: 374).



2. En sentido opuesto, se parte de un objeto del mundo cotidiano y se lo extraña a través de imágenes impertinentes, como en “Whisky and soda”, donde el referente se explicita en el mismo título y parece irse desdibujando en el cruce con las imágenes connotadoras de lo técnico que invade el mundo de todos los días y asfixia el plano afectivo: “bebo en la vasija de cuarzo traslúcido/ este líquido compuesto de alcohol/ mezclado con agua donde sube el gas en esferitas/ esgrimo este otro cilindro de madera con eje de grafito” (242). Incluso este extrañamiento alcanza al tratamiento del tipo discursivo (como observábamos con respecto a la irreverencia de las formas estróficas). Así, “Esquela” donde la tradicional forma breve a la que debe su nombre exhibe un disruptivo contraste entre los universos a los que pertenecen las imágenes.<sup>87</sup> El contraste entre las del principio y las del final es abismal; pasamos así de “te escribo desde el campo/ para recordarte que no/ algunas son violetas/ otras son rojas/ otras amarillas/ todas son florcitas”, conformando un núcleo semántico que refiere a los objetos de la naturaleza, a “yo pero encerrado/ en la esfera de iridio/ por dónde por dónde/ filtran estas palabras” (243), versos que parecen alejarse del plano referencial instalado en los primeros para dar paso a una imagen visionaria.

De este modo, la imagen vanguardista opera como un elemento de refracción que acerca o aleja la mirada en la construcción del objeto imaginario del poema. Al respecto, coincidimos con Monteleone cuando define “la cosa” no como referente o tema, sino “como correlato objetivo imaginario del sujeto poético” (2004a: 334), pues ambos polos de la relación se imbrican mutuamente. Por eso en el siguiente apartado nos detendremos en la configuración de la subjetividad en el poema.

---

<sup>87</sup> Romano lee este poema como una parodia del género, “sobre todo por la desconexión interestrófica, hipérbole de la parquedad propia de estos escritos” (1982: VI). Preferimos verla como una estilización porque de ese modo se advierte mejor lo que queremos destacar en nuestra lectura, es decir, el quiebre del registro, que es uno de los procedimientos sobre los que se erige esta poética.

Presentando una síntesis de lo expuesto, señalamos que prima en esta escritura el contraste como principio constructivo; así, hemos visto cómo a la desgarrada indagación sobre la condición existencial del hombre, se le yuxtapone la exploración del plano del absurdo, o dentro de los poemas amorosos “serios”, se filtra siempre el discurso paródico. El mismo proceso de síntesis de opuestos se observa en la combinación de la canción con el verso libre o el uso de la imagen vanguardista junto al simulacro de oralidad coloquial que distingue las manifestaciones procedentes del universo de la cultura popular.

#### 4.4.2. Sujeto y experiencia.

a Buenos Aires la fundaron dos veces  
a mí me fundaron dieciséis  
César Fernández Moreno

Si en el “estado de la cuestión” nos ocupábamos de la experiencia en relación con el grupo de la revista *Zona* y en el “marco teórico” procuramos rodearla de forma más general para que fuera operativa en el análisis textual, es porque la consideramos ineludible para esta poética. En efecto, creemos que es el eje vertebrante que permite aunar poesía y vida o, en otras palabras, analizar el ingreso de la materia vital al mundo imaginario del poema. Concluíamos así que este grupo se singulariza por pensar la experiencia como una instancia mediadora entre el poeta y la realidad (en cuanto aporta materiales para el poema y constituye *per se* una percepción productora de conocimiento y de comunicación con el mundo); la experiencia, entonces, atraviesa al sujeto; es así que la figura del yo lírico pierde su talante de buscador de absoluto y asume frecuentemente una ficción autobiográfica para investirse de los atributos que lo caracterizan en situación, es decir, como alguien más entre quienes padecemos o gozamos de una determinada localización histórica, cultural, social o política.

Estas reflexiones se relacionan directamente con las esbozadas por el Fernández Moreno ensayista; en este sentido, asume un estatuto explicativo el capítulo XVII de *La realidad y los papeles*, “Hacia una poesía existencial”, debido a que define muy concretamente las condiciones de posibilidad histórica de las que surge la poesía a la que denomina “existencial” y revela cómo se piensa el vínculo sujeto-poema-mundo. Si por un lado se delimitan las características particulares de tal poesía, por otro, la valoración estética a la que debe ser sometida depende de su inscripción en un contexto local e históricamente precisable. Así, se podría, siguiendo los términos del autor, resumir los rasgos a nuestro criterio definitorios de la índole de esta poesía, entendiendo por *libertad interior* la porosidad de los límites genéricos tradicionales del dominio al que ha sido confinada la lírica y que justifican su nombre, pues en sus palabras, “se diluyen las fronteras entre la lírica, la épica y la dramática; el ensayo y hasta la filosofía se aproximan al poema” (402); la *libertad exterior* como es esperable, se refiere a la independencia de las formas; mientras *lo cotidiano como objeto poético* se deja circunscribir –afirma Fernández Moreno– en un lema de la revista *Zona*, que expresa como desafío a lo sublime el desenfado lingüístico: “Preferimos el manoseo a la solemnidad”, tomando partido por lo que más tarde será el coloquialismo característico de los sesenta. Pero lo que aparece como más destacable en función de sus proyecciones posteriores, es lo que el poeta llama *expresión de la existencia con signo positivo*, pues implica el nudo de la valoración de la experiencia –no la inspiración, no la *tecné*– como fuente del poema. Si agregamos a estas particularidades las reflexiones iniciales que informan sobre los fundamentos que sustentan la cosmovisión estética de la cual parte la idea misma de poesía existencial, nos aproximaremos a una noción de experiencia en el sentido que Walter Benjamin le da, cuando alude al fin de la experiencia como condición de la subjetividad moderna. Con ello, el filósofo se refiere a que la experiencia interior subjetiva en la modernidad, la *Erlebnis*, implica un quiebre de la

*Erfahrung*, o sea de la posibilidad de explicar el mundo como lo hacían nuestros mayores, en tanto una continuidad de experiencia acumulada a través de las generaciones, que construyen un imaginario que conecta lo individual con lo social: “el asentamiento parcialmente inconsciente de acciones repetidas y de percepciones de un mundo familiar en lo profundo de la mente” (Jedlowski: 148-149).

Ya observamos en “Fundamento” que para Fernández Moreno la operación de escritura y reescritura (que es casi lo mismo en este proyecto) se encuentra ligada al acto de vivir, al punto de que califica *Sentimientos completos* como “mi libro, yo” (32). Sus poemas dan cuenta de que su punto de partida está dado por sensaciones, episodios o imaginaciones, sin importar su veracidad en la esfera vital. Pero sí interesa en cambio resaltar que esta línea a la que denomina hipervital (para diferenciarla de la hiperartística, en una muestra más de su modo de dicotómico de ordenar los pensamientos) ofrece el fundamento teórico necesario para la emergencia de lo autobiográfico. Al respecto, Monteleone, analizando la “poesía vital” que ya preconizara el propio Baldomero Fernández Moreno, sintetiza acertadamente esta confluencia del sujeto imaginario del enunciado poético y el sujeto de la enunciación, los cuales coinciden en la figura del hombre concreto, que adquiere así la función de legitimador del poema:

Esa figura se humaniza y se vuelve, a la vez, menos ampulosa y más falible. Su dimensión no difiere en gran medida de la de su lector contemporáneo y el pacto de lectura que con él establece supone, a menudo, el mutuo reconocimiento de un mundo común. [...] a esta especie de “contrato de lectura” que de hecho se establece con el lector (cuando acepta leer *de ese modo* el poema, en cierto ambiguo límite entre la referencia concreta y la ficción) se lo ha llamado *pacto autobiográfico*. [...] Esa marca autobiográfica induce una identificación entre el sujeto imaginario del poema y el modelo extra-literario. De tal modo que el poema es vivido como el enunciado de un sujeto “real” y el espacio imaginario del poema como el campo de experiencia de ese sujeto particular (2001: 132-133).

Si bien no hemos tomado como eje de este análisis lo que el mismo Monteleone llama “relaciones interfiliales” entre el padre poeta y el hijo mayor que asume el legado, no puede extrañar que, dentro del amplio espectro de elementos que retoma y reelabora de la poética de su padre, entre los que mencionamos la relación de la poesía con el ámbito de la cotidianeidad, el lenguaje coloquial, la ciudad como objeto privilegiado del poema, entre otros, éste sea otro postulado heredado y *aggiornado* por el autor de “argentino hasta la muerte”. En efecto, más allá de los constantes homenajes y operaciones de lectura que le dedica, entre los que se destacan su *Introducción a Fernández Moreno*, la insistente descripción de su modo de poetizar en sus libros sobre literatura, su afán por coronar a su padre como el responsable de la fundación poética de Buenos Aires (Calabrese: en prensa a), entre otros, la figura paterna de escritor es una de las obsesiones de César. Esta omnipresencia alcanza su apoteosis en el volumen inédito hasta el proyecto de edición de Perfil, *Conversaciones con el viejo*, compuesto a partir de fragmentos de Baldomero y suyos, ocupando la página par e impar respectivamente, de modo que hasta la estructura se piensa de manera contrapuntística. Las formas del diálogo son muy variadas, con matices entre el homenaje y la desacralización, extendiéndose desde la reescritura de algunos versos a partir de una actitud subversiva, hasta la contestación directa o más velada, en una estructura especular deformante en la que interesan tanto las estrategias de repetición como las de diferenciación. “Soy otro poeta”, enuncia el autor de “argentino...”, dando cuenta de la constante remisión a esa figura fantasmática de su padre, que muy ocurrentemente, García Helder compara con la de Virgilio al lado de Dante, por el acompañamiento dialógico que se plantea (1999: 220).

Ya hemos aludido a los cambios de lugar a los que ha sido sometido el poema “La tierra se ha quedado negra y sola”, por lo que no resulta descabellado afirmar que el poeta lo ha usado como carta de presentación de un nuevo modo de poetizar. Desde el

epígrafe de Baldomero, fragmento del que se extrae el título del poema, hasta la irrupción del primer “yo” que se declara huérfano, prefiguran esa coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el imaginario del poema. Este texto se detiene en la efusión sentimental, en la descripción de las experiencias compartidas con el padre y el ámbito de los deseos, tanto aquéllos cumplidos como los interrumpidos por la muerte. En sus últimos versos y en su modo de funcionamiento, este poema elegíaco se convierte en un metatexto que anuncia, sino el corte con la genealogía baldomeriana, sí la refuncionalización de algunas de sus premisas: “ahora me toca a mí nadie se me adelante/ en seguidita voy/ la muerte no es tan práctica/ no hay otra forma de achatar el tiempo” (40).

Coincidimos con Monteleone respecto de que la marca autobiográfica es ostensible en la serie de los cuatro argentinos, pero en este análisis intentaremos abordar al sujeto textual configurado desde una perspectiva más amplia, es decir, tomando en consideración la remisión social de ese sujeto poético que se complejiza por la hibridación genérica evidente con el ensayo, y que trasciende, así, el mero plano de la experiencia individual del sujeto. En este sentido, los consideramos poemas-ensayos de interpretación nacional y de ahí la dimensión social que se ubica en primer plano. Ésta es precisamente la dinámica propuesta en “argentino hasta la muerte”, que comienza a delinearse desde lo individual, para luego trascender al plano social a partir de un paralelismo casi imperceptible: “cuando empezó mi desarrollo se acabó el del país”, “porque yo hermanos igual que Buenos Aires/ no estaba aquí me trajeron de Europa” (71).<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Esta perspectiva coincide con la de Adolfo Prieto, quien resume esta implicancia social de lo autobiográfico en el poema: “Estos fragmentos, más allá de la tamización irónica y de la probable o improbable correspondencia con la biografía del poeta, contribuían al ilusionismo realista del relato, daban consistencia, historizaban al sujeto enunciadador. Pero en un segundo momento, una vez filiado el sujeto autobiográfico, los fragmentos narrativos salen de la órbita genealógica y elaboran sucesos o recuerdos de sucesos que tienen la particularidad de pertenecer tanto a la memoria de quien los evoca, como a la memoria colectiva de los argentinos contemporáneos de esos sucesos.” (1990: 33). A partir de esta fusión de la historia de la patria con la historia personal en el poema, Martín Prieto traza relaciones

Otra muestra de los vasos comunicantes entre práctica poética y teoría está dada por la trama descriptivo-explicativa del libro *Argentina*, difícil de catalogar en cuanto describe las costumbres de nuestro país, del campo y la ciudad, su geografía física y su demografía, algunos aspectos de su historia, tratados tangencialmente, sin profundidad, en un tono ameno, con abundancia de fotos y mapas, que perfila un lector amplio, que no conoce nada del país. En él, como en el poema, la descripción se conjuga con hipótesis explicativas regidas por la tesis del fracaso:

Algo ha fallado –y aún ‘algos’, como decía el Quijote–: la escala sobreabundante de nuestra naturaleza o insuficiente de nuestra cultura, las amputaciones a nuestra integración territorial, nuestra propia constitución psicológica o sociológica, la dependencia de sucesivos imperialismos políticos o económicos. Nos queda esta Argentina real, la que han formado y deformado nuestros conquistadores, nuestros próceres, nuestros políticos y nuestros militares. Esta Argentina que es también todas las relaciones en las que está implicada y que exceden sus límites geográficos; y eso es, acaso, lo más importante que por ahora es. A esta Argentina debemos atenernos, de ella debemos hablar, por ella debemos responder cuando se nos pregunta: ¿Qué es la Argentina?(1972: 29)

Por si quedara alguna duda acerca de su procedencia, basta leer la dedicatoria, como última línea del libro: “Y lo dedico a Ezequiel Martínez Estrada. No a su memoria, sino a él mismo.” (1972: 527).

Si bien este sujeto autobiográfico, que traza su genealogía familiar y poética al inscribir el nombre propio definiéndose como hijo del “gran poeta”, proclama en un punto la igualdad de clases a través de la construcción de una escena de la niñez en la que compartía la bicicleta con los niños de Chascomús, de los que no puede dejar de reconocer la diferencia (“yo no fumaba ni decía malas palabras...”), luego de la cual repite anafóricamente “todos éramos iguales”, creemos que el lugar de emplazamiento de la mirada del sujeto coincide con la del imaginario de la clase media argentina; ésa misma donde el sujeto se inscribe al autodefinirse como “argentino tipo”, y a la que en

---

con el gesto de los autobiógrafos de 1880, Mansilla, Cané, Lucio V. López, aunque percibe cierta distancia irónica con respecto a este hipotexto en “argentino...” (2006: 382).

“un argentino en europa” se alude como “argentino puro”.<sup>89</sup> Esta afirmación no pretende ignorar el evidente trabajo de voces que hay en el poema; en efecto, el monopolio de una única voz cantante está fracturado, pero no hay matices en lo que perspectivas sociales atañe.<sup>90</sup> No sólo el humor que construye una tipología avala esta lectura (“dos o tres argentinos no son abogados/ me refiero a los escribanos”), sino también la elección del objeto representado: “el médico está haciendo política/ el empleado está haciendo tiempo/ el abogado está haciendo versitos ¿no ven?” (75). También el emplazamiento espacial da cuenta de esta perspectiva: la ciudad, la calle Florida, la oficina, el café, el subte. A partir de estas identificaciones y del mundo representado en el poema, podemos inferir que este sujeto del poema se convierte en una especie de sinécdoque del argentino “tipo”, representativo de esa mirada esencialista que se obstina en la certidumbre de poder asir el ser argentino remontándose a su origen, que es el de la nación, y a la enumeración de unos cuantos rasgos culturales llevados al límite de la irrisión por el grado de generalización (“nosotros somos así vivos esencialmente”).

No nos detendremos en el análisis ideológico del ensayo porque ya lo ha hecho con mucho rigor Eduardo Romano en el ensayo “Teoría y práctica poéticas en César

---

<sup>89</sup> Desde esta perspectiva, creemos que la “serie de los argentinos”, pero especialmente “argentino hasta la muerte” admite ser leído en consonancia con una de las marcas del contexto cultural de época; nos referimos al proceso de resignificación del peronismo ya aludido en el “estado de la cuestión”, pues –como señala Altamirano– uno de los “asuntos obligados” sobre los que se centra la “literatura social y psicológica” que emana de la “nueva izquierda” tiene como protagonista excluyente a “la pequeña burguesía o clase(s) media(s) urbana(s)”. En efecto, este crítico advierte que no se trata de un tema novedoso dentro del campo literario argentino, pero que sí se torna insistente hacia 1955. Para destacar los alcances del mismo, cita como ejemplo *El medio pelo en la sociedad argentina* (1966) de Arturo Jauretche, pues constituye una muestra de que estas reflexiones no se limitan a la esfera de pensamiento de la izquierda (1997: 105-107). Creemos que este poema-ensayo puede ser leído en esta misma línea de propuesta de interpretación de algunos rasgos de esta clase social. En este sentido, una de las notas quizás más interesantes del texto es que lo hace desde una primera persona que se reconoce de esa extracción social, juego retórico propiciado por la matriz discursiva, en contraposición con la literatura de corte ensayístico del pensamiento crítico que caracterizara al período.

<sup>90</sup> El mismo poeta reconocerá más tarde esta miopía: “En cuanto a mi obra literaria, antes yo me dirigía a un pequeño grupo culto, principalmente de la ciudad de Buenos Aires. Ahora pienso que si lo que uno hace no tiene un eco más amplio, no resulta válido.” (Citado en Fondebrider 1999: 639). Por su parte, Martín Prieto advierte una “contradicción interna” en “argentino...” entre “ideología vieja/forma nueva” (2006: 382).



Fernández Moreno”. Además, coincidimos con su hipótesis de que el éxito de *Argentino hasta la muerte* no obedeció a la “manipulación de lugares comunes esencialistas”, con lo que refiere a la reescritura de ciertos ideogramas de *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, sino “a su cautivante estilo, que oscila entre la irreverencia juguetona, en un extremo, y la ironía ácida, sarcástica, por otro.” (1983: 215). Pues bien, la irreverencia emerge principalmente por el ingreso de jergas improcedentes, como en el caso de la futbolera en el trazado del linaje familiar: “ustedes han visto cuántos tatarabuelos tiene uno/ yo acuso siete españoles seis criollos tres franceses/ el partido termina así/ combinando hispanoargentino 13 franceses 3” (71). Esta mezcla del habla oral callejera, con vocablos cultistas y frases hechas constituye una muestra más del vínculo de esta poética con el tango, convirtiéndose así en centro de confluencia de jergas de diversa procedencia, tal como lo describe Romano (1983: 99). Siguiendo con el planteo de este crítico, el simulacro de habla popular entronca genealógicamente con otro género de peso en la tradición argentina, la gauchesca, especialmente en la elección de un “modelo de una manera de hablar desde los protagonistas populares y en torno a circunstancias planteadas siempre –o casi siempre– como escenas en que confluyen rasgos líricos, épicos (en el sentido de narrativos) y dramáticos” (Romano 1983: 100). Y si bien en los poemas “cortos” –como Fernández Moreno los llama– de *Sentimientos*, por tomar un ejemplo, ya se observa la narrativización en la construcción de las escenas, es en los poemas “largos” de corte ensayístico donde este rasgo, junto con la irrupción de voces que entablan un contrapunto dramático, se notan con mayor claridad. “Aquí me pongo a cantar”, reza el epígrafe de “un argentino de vuelta”, explicitando el velado homenaje que ya los poemas de la serie le rindieran al género y, especialmente, al texto de José Hernández.<sup>91</sup> El uso de los verbos “conté”, “contaré”, “dije”, “hablaba”

---

<sup>91</sup> El mismo título de “Jundamento” está tomado de unos versos de José Hernández, según se encarga de señalar el propio Fernández Moreno, al reconocer en este escrito la necesidad de adherir a esta poética que se transforma, así, en una especie de mandato: “...Acostúmbrese a cantar/ en cosas de

confirman el remedo de oralidad que como construcción lingüística persigue esta poética; en efecto, el coloquialismo es una muestra fundamental de ese estilo, que surge de la confluencia del simulacro de oralidad y de la profusión de jergas populares, de la calle, que se filtran siempre mediadas por ese sujeto que se autodefine a partir del latiguillo “y bueno soy argentino”. Son estos ecos los que permiten hablar de un discurso plurivocal en cuanto al ingreso del habla ajena que atenta contra el solipsismo del sujeto lírico en su concepción romántica; ese otro, ajeno al género, estaría dado por el mundo cotidiano y su dimensión social, con sus propias contradicciones:

*muchachos me estoy trabajando una mina fenomenal  
ojalá no venga a la cita  
tengo una pila de trabajo atrasado  
ojalá decreten feriado el viernes  
vos no te preocupés dejalo todo en mis manos  
mañana a las siete y diez te tengo listo el asunto sin falta (77)*

Y esa habla ajena está dada por el ingreso de lo que Calabrese define como “discursos otros”, para aludir a los materiales ajenos al ámbito de la sublimidad estética (2002b: 70); en este caso, se trata del tango en “southbound” que recoge el tono nostálgico y el mundo imaginario de “Anclao en París”, y en “un argentino de vuelta” en donde se filtran versos de “Tiempos viejos”:

*¿te acordás hermano qué tiempos aquellos?  
el puño del Brasil en el plexo del Congo  
América desgajada de África con animales y todo  
eran otros monos más monos los nuestros (363)*

Si bien mucho tiempo ha pasado entre este poema de 1966 y su antecesor, “argentino hasta la muerte”, fechado en 1954, no se ha suprimido el recurso de diferenciar la voz ajena a través del cambio tipográfico, ya sea que el verso no se modifique, como es el caso del primero, o que se reescriba paródicamente para aludir a

---

jundamento. Así nos ordenó otro payador, el común y gran padre de todos los poetas argentinos: José Hernández.”Más allá de los calificativos prodigados a Hernández, interesa resaltar su autodefinición como “payador” en el mismo plano que su precursor.

otra cosa, tal como se advierte en el cuarto verso, en donde “monos” reemplaza al “hombres” del original. Aunque “un argentino de vuelta” se propone como una continuación y hasta un homenaje de “argentino...” (versos, estribillos retomados, remisiones internas), el tono de la voz cantante se acerca mucho más a la estilización de la gauchesca en el poema de *Los aeropuertos*. Tampoco tiene el ritmo vertiginoso del primero, logrado gracias a las enumeraciones cortadas por el estribillo. Su gran extensión redundante en una mayor narrativización debido a que son numerosas las escenas por las que el sujeto transita; de hecho, el proyecto es más ambicioso aún, pues —a partir de la repetición de la fórmula de éxito del primer poema— la serie se cierra con una reflexión y un recorrido por la geografía de un vasto sector de la Argentina, intentando así subsanar algunas omisiones de su antecesor; en otras palabras, la variación se produce porque el sujeto se delinea como el guía de un viaje imaginario que recorre la casi entera geografía del país, oponiéndose así a ese sujeto inicial circunscrito al ámbito urbano porteño. La reflexión sobre la identidad, ahora subcontinental, se estructura a partir de la diferencia con América del Norte, al mejor estilo sarmientino o martiano, pero siguiendo las bases axiológicas de éste último. Quizás por eso no teme en este poema ampliar la búsqueda del ser argentino hacia la del ser hispánico, inscribiendo así esta operación en una tradición del pensamiento nacional que busca no ya denostar esa filiación cultural, al modo sarmientino y de la generación del '80, sino reconocer esta herencia con orgullo, subrayando la marca diferencial con respecto a la moderna amenaza imperialista del norte. Como una hipótesis, propondremos que quizás trata de atemperar la influencia de la ideología liberal que críticos como Romano (1983) le adjudican a nuestro entender, demasiado duramente, soslayando en su análisis algunos matices en su modo de operar, como el status otorgado a la cultura popular.

El poema se asimila a un relato explicativo que se remonta a la pre-historia, a la formación de los antiguos bloques continentales Gondwana y Laurentia, de donde

proviene América del Sur y América del Norte, respectivamente, pero en un registro inusual, coloquial, familiar, hasta con incorrecciones sintácticas que remedian nuevamente el habla popular a través de construcciones como “a la final”, que exageran mucho más que en su antecesor el simulacro de oralidad, tornándolo en un recurso, por momentos, demasiado repetitivo. El recorrido y la mixtura de discursos se extienden desde la historia y las explicaciones de Florentino Ameghino, para recaer en conclusiones sobre el estado del deporte nacional, pasando por la historia del caballo a la fundación de Buenos Aires. “La Biblia ¡contra un calefón!” parece ser el estilo constructivo de estos poemas, irreverencia que los salva de caer en el ensayismo pesimista, acompañada de los destellantes juegos lingüísticos que ya caracterizaron a “argentino...”, singularizados por la abundancia de políptoton (“comenzó en Palos hace cinco siglos/ puede acabar a palos dentro de diez minutos”; “nuestros límites tampoco son límites/ son cuestiones de límites”), paronomasias (“no es tan cómodo Comodoro”), retruécanos (“no hay que andarse con vueltas ni siquiera al mundo/ al mundo no hay vuelta que darle”), aliteraciones humorísticas por lo forzadas (“qué clase de argentino sos vos que no sos patagón/ y bueno soy argentinón”) y paradojas (sobre Buenos Aires: “vos siempre sos la misma vos cambiás demasiado”). Estos juegos fónicos y léxicos, fijados quizás por el barroco español, pero de procedencia esencialmente popular (ya se encuentran en los cancioneros) impregnan y distinguen esta poética, así como creemos que le otorgan cierta naturalidad en el manejo del lenguaje, consecuencia de esa búsqueda de espontaneidad del habla que mencionábamos, que entraña el peligro de olvidar que estamos frente a un artificio.

Es que nuevamente la mixtura de lo alto y lo bajo, de elementos de la cultura de *élite* y popular (Chopin junto a la cumbia) configuran un discurso carnavalizado, con una impronta sumamente abarcadora, que no le teme a la banalización de discursos

prestigiosos, entre los que podemos mencionar el de la historia, operación que se resume en la mirada socarrona que los compara con “una discusión de peluquería”.

Si bien abunda en este poema el uso de la primera del plural como búsqueda de una especie de colectivo de identificación con el lector, el sujeto de la enunciación nuevamente se emplaza en el enunciado, aunque sea a partir del sarcasmo que todo lo impregna: “poetitas como yo circulando con pipa entre zona y zona”, verso que, a su vez, resume a las claras su posición de observador siempre fuera de escena; razón por la cual esa primera del plural sí resulta muy artificiosa en este caso. También refuerzan la impronta del sujeto autobiográfico las remisiones a su propia escritura anterior, gesto varias veces reiterado en esta poética que se va desarrollando al ritmo de la diferencia y la repetición, proponiendo una dinámica original respecto de la construcción de la propia obra que avanza no por acumulación, sino por remisiones y constantes reconfiguraciones. Lo dicho se manifiesta de tal modo que incluso brinda otro elemento para cuestionar la tan mentada división por etapas; en efecto, el poema “alba”, de *Los aeropuertos*, tiene un acápite de su poema homónimo del juvenil *Gallo ciego*, y, a pesar del tono irreverente que distingue su segundo estilo, la identificación final de la subjetividad con la naturaleza trae reminiscencias neorrománticas que no parecen así tan olvidadas como se enuncia. Al respecto, conviene destacar otro rasgo vanguardista que se reelabora en esta poética, y es la fuerte presencia de una instancia autorreferencial a lo largo de su trayectoria: desde “La tierra se ha quedado negra y sola”; pasando por “argentino...”, en donde se dedica una larga estrofa a reflexionar sobre el propio lenguaje; hasta el elegíaco “yo debí”, reescritura de “La tierra...”, pues allí, a la ya tan reiterada filiación con la poética sencillista paterna, agrega nuevos eslabones a su genealogía literaria y tematiza las operaciones que singularizan su escritura, el autobiografismo y hasta su éxito de recepción:

y yo les enseñaba la poesía

el arte aprendido por mí  
 no sólo con el viejo también con  
     Antonio y con Pablo  
 y con Vallejo mi mejor tocayo  
 y sobre todo con mi valor  
 [...]

todo eso debí hacer  
 para sacar mi vida de abajo de las otras  
 vidas propias y ajenas que la cubrían  
 diciéndoles a todos lo que me pasaba  
 sin restricciones desnudo  
 hasta hacerme querer algunas veces (361)

El emplazamiento espacial también repone la marca autobiográfica; pues los dos poemas de “un argentino en europa” (primer y segundo viaje) y “southbound” proponen un sujeto en tránsito, que se desplaza por distintas geografías, que coincide cronológicamente con los viajes del poeta; primero por Europa (primer y segundo viaje), y luego por América.<sup>92</sup> Interesa destacar que en estos poemas de viajes se intensifican los procedimientos lúdicos respecto del lenguaje de los dos poemas ya descritos más arriba, así como la mirada irreverente que ya propiciara Borges – apostrofado en “un argentino en europa”– en su célebre “El escritor argentino y la tradición” respecto de la cultura europea (“yo le tengo idea a la Divina Comedia/ este Palazzo me importa un Pitti/ la Gioconda es un cuadro muy chico/[...] che Stravinsky tocate un tanguito” 136), por lo que en este caso, la mirada corrosiva que halla en la paradoja el recurso adecuando para dar cuenta de las contradicciones del mundo, nos parece más atribuible a un sujeto-personaje, más alejado de la identificación propuesta por el pacto autobiográfico. Avalan esta lectura la alternancia de persona gramatical entre la primera y la tercera: “ahora que va volando sobre europa/ el argentino puro va pensando en el aire” (140). De este modo, la máscara del sujeto poeta y del argentino puro, se mezclan, se alternan, imbrican sus visiones en estos viajes.

---

<sup>92</sup> En “southbound” se hallan los brotes incipientes de una mirada latinoamericanista que madurará en “Escrito con un lápiz que encontré en La Habana” (1981) y en sus escritos ensayísticos posteriores, en donde retoma el concepto bolivariano de “patria grande”.

El principio estructurante de la acumulación es una constante de la serie, y dentro de esas escenas un tanto recargadas, la reaparición del sujeto autobiográfico dinamiza con vitalismo al poema. En este giro hacia un tono más intimista, los poemas trazan un paralelismo entre el viaje y la vida que nos permite retomar el concepto de experiencia; “porque empezar un viaje es lo mismo que ser concebido/ terminarlo es morir” (152), enuncia el sujeto de “segundo viaje”. Y esta experiencia se torna corporal en “southbound” (“en verdad no viajé sobre mis pies/ sino rodando sobre mi estómago” 303), poema en el que nos interesa detenernos porque ofrece uno de los aspectos de la experiencia subjetiva que atraviesa esta escritura; nos referimos a la veta existencial que hasta ahora no había ingresado en los poemas de largo aliento. Con este calificativo no aludimos directamente a lo enunciado en sus ensayos con ese mismo apelativo de “poesía existencial”, sino a la reflexión poética sobre el paso del tiempo y la finitud del hombre, en términos generales, mientras que, en términos más particulares, pretendemos aludir a la estructura de sentir que impregnó el campo intelectual argentino del momento por la fuerte influencia del sartrismo, ya descrita en detalle en el “estado de la cuestión”, cuya marca se advierte en esta poética a partir del ingreso al mundo imaginario del sentimiento dominante de angustia del sujeto que se sabe finito y, al mismo tiempo, responsable y libre ante sus actos.<sup>93</sup> Quizás la imagen más lograda que sintetiza esta condición de soledad del hombre ante el avance desmedido de la industrialización esté dada por esta interrogación retórica: “qué hace un tipo solo en la noche/ quieto bajo un aviso que le enciende y apaga el pelo” (304).

---

<sup>93</sup> No nos referimos en este caso concretamente al concepto de compromiso sartreano, sino a la descripción del existencialismo como doctrina que propone Sartre en *El ser y la nada* y *El existencialismo es un humanismo*, pues es allí en donde se centra en detallar la imbricación de la conciencia con la responsabilidad y la libertad simultáneamente, que da lugar a una de las famosas paradojas existencialistas: “el hombre está condenado a ser libre”, es decir, no puede elegir ser libre o no, de donde se infiere su angustia constitutiva.

Es una de las líneas dominantes en *Sentimientos*, especialmente en las secciones “NEGRO” y “BLANCO”, que se intensifica en el tono intimista de *Los aeropuertos*. “situation”, el poema que encabeza la primera de las secciones, importa en cuanto emplazamiento del sujeto como centro de esta tonalidad existencial: “en général je transporte mon horizon/ un cercle portatif et dont je suis le centre” (227).<sup>94</sup> En efecto, esta poética ya nos ha propuesto un sujeto autobiográfico preocupado por sentar su linaje familiar, un sujeto poeta que expone los vaivenes de su propio quehacer, un sujeto que padece penas de amor y un sujeto irónico, irreverente con respecto a los grandes temas de la poesía, con la salvedad de que los registros correspondientes a cada voz, muchas veces se mezclan en el mismo texto. Ahora, la voz del poema parece anunciar la introspección, el repliegue en sus emociones. Poemas como “la angustia”, además de la elocuencia del título, dan cuenta de la yuxtaposición de registros que ya hemos descrito como característica de esta poética, evidenciando la filiación con la jerga, el tono y la temática de cierta línea del tango; nos referimos a la veta metafísica que cierta crítica reconoce como distintiva de la poética discepoleana, por nombrar a un representante excluyente.

con todo respeto sombrero en mano  
 les garanto que estoy desesperado  
 déjenme devorarme de una vez  
 terminar de morder esta sustancia fungosa  
 no me pechen más a vivir carajo  
 ya voy  
 ya voy entrando en el brete (231)

Mientras esta primera estrofa es un muestrario de léxico lunfardo, la tercera y última da cuenta de la mixtura a la que aludíamos por el ingreso de la imagen vanguardista: “y cuando la mañana vomita blanquizca sobre mí/ la angustia ha crecido

---

<sup>94</sup> Dentro del corpus recortado, tres son los poemas en francés que incluye Fernández Moreno, además de éste, “poème rêvé” y “la neige”, además de uno en inglés, “being careful”.



está endurecida debajo de mí/ [...] yo la aguanto en cuclillas/ adentro del huevo de angustia” (231).

En la misma línea que “el suicida”, “el hombre y su valija” constituye un canto desgarrador sobre el estrecho límite entre la existencia del hombre y su disolución, sensación que trasciende el plano de lo meramente enunciado; pues en ambos casos es el tono descriptivo conversacional del relato el que acrecienta este efecto: “el hombre/ quemó sus cartas regaló sus bienes/ guardó algunas cosas en su valijita/ y se fue” (234). Se trata de un tono desprovisto absolutamente de grandilocuencia y dramatismo; no hace falta apelar a lo elegíaco para dar cuenta de los miedos que asfixian el alma; por el contrario, la descripción de la desaparición de un hombre en un registro cotidiano produce un efecto de extrañamiento y perplejidad sumamente desestabilizador. Así lo muestra la aparente simpleza de estos versos, que sin embargo, tematizan la hiperconciencia del hombre de interferir en el mundo con cada uno de sus actos, de sus movimientos, del uso de su libertad, fuente de la angustia como condición existencial, brillantemente enunciada por Sartre: “basta ya de anhelar/ basta ya de intrigar en el mundo/ aquí lo devuelvo/ apenas rayado por mis movimientos/ pronto se le pasará” (236).

La influencia del existencialismo francés en *Los aeropuertos* está declarada en la elección de los paratextos que distinguen las dos secciones en las que se divide el poemario; “disentimientos” y “consentimientos”. Se trata de dos conceptos disyuntivos propuestos por Albert Camus en “Novela y rebeldía”, ensayo en donde el escritor distingue entre dos actitudes espirituales; la primera, la de consentimiento, “coincide, en líneas generales, con los siglos antiguos y los siglos clásicos”, mientras que la segunda, la de disentimiento, empezaría con los tiempos modernos y se caracterizaría por el desarrollo del género novelesco, casi por completo ausente en el período anterior, cuya esencia traduciría una actitud de rebeldía (1962: 979). La misma se encauza en la

creación de un “mundo novelesco” que “no es más que la corrección de este mundo”, propuesta que, de un modo indirecto, pensamos que coincide con la concepción adorniana de dimensión política de la literatura en la ya mencionada voluntad utópica, en su caracterización del espíritu lírico como reacción a la cosificación del mundo. Esta antítesis se prolonga en la estructuración del poemario, regida por dos actitudes contrarias, presentes en los textos que las inician; así “la condición humana” es la afirmación de la contradicción, es decir, el canto a la nada como rasgo de la existencia del hombre, que halla en la paradoja la figura retórica estructurante; mientras que “madrigal” y “la vida”, por ejemplo, ofrecen una actitud festiva, de confianza en el prójimo, también asentada sobre la lógica paradójica, dada por las antítesis, los oxímoron y las construcciones agramaticales, pero al servicio de la afirmación, como se evidencia en el enunciado agramatical que sirve de título en “hasta sí mañana”.

De este modo, la primera sección se distingue por un tono intimista, en donde el sujeto construye una atmósfera de familiaridad apta para expresar sus preocupaciones existenciales, entre las que se destaca el paso del tiempo, pero nuevamente observamos este tono desprovisto de carga dramática ya característico de *Sentimientos*. Por eso el desfile del carnaval, en donde el sujeto observa “...las princesas de mi juventud/ ebrias de puchero”, es el ámbito apto para reflexionar que “uno se conserva/ viviendo con la muerte” (291). El tono infantil que distingue muchos de los poemas de este apartado, de reminiscencia tuñonesca, con el predominio de escenas circenses o las variaciones de temas infantiles (como el arroz con leche), con una marcada predilección por el lunfardo y el diminutivo, al igual que la intensificación de los juegos de palabras, que alcanzan su máxima expresión en el poema anagramático “es igual”, contribuyen a reforzar esta mirada que se cierne sobre el pasado en un ámbito excluyentemente urbano, aunque siempre desprovista de nostalgia y dramatismo. Es que los remates contrastivos, anticlimáticos, shockeantes, se convierten en un principio constructivo que da cuenta de

la irreverencia que distingue al sujeto. Así como veíamos con respecto a los poemas amorosos, en este caso el sujeto no teme desafiar a la divinidad antes del encuentro amoroso: “atrévete algún dios a pedirme cuentas/ de las posibilidades que me diste o te quité/ como ser espetarte esta oración” (290); o culminar una reflexión metafísica sobre la vida con esta frase coloquial: “y es así/ no hay nada que hacerle” (335). Este corte es tan abrupto que produce muchas veces la yuxtaposición de dos miradas distintas sobre el mismo objeto dentro del espacio de un mismo poema.

El contrapunto, como ya señalamos, también rige la división de este poemario, en donde las dos partes instauran un diálogo interno. “paso de estación” propone las posibilidades del sujeto de transgredir los límites ya enunciados de la angustia existencial: “atornillado en este preciso lugar que la técnica me asigna/ me lanzo sin límites hacia los otros lugares y tiempos” (336), de modo que ya lejos del sujeto alienado por la técnica, nos desplazamos hacia esta apertura afirmativa que propone el goce de la vida y el instante, simbolizados por la mención de los poetas Omar Khayam y François Villon. El sujeto que observa el mundo cotidiano y encuentra en él la epifanía en “vida retirada” es muestra acabada de una mirada que sabe interiorizar la percepción de lo externo con una actitud existencial que rehúye cualquier altisonancia. El aparente despojamiento retórico se refuerza por el intertexto con el célebre poema de Fray Luis de León, y el desplazamiento paródico se advierte en el coloquialismo con el que se intercalan las imágenes visuales con las reflexiones de tono metafísico: “y la ropa inmortal secándose en el fondo/ donde salta un pollo picoteando el vacío/ y la abeja que entra en son de paz/ y la muerte libando sin maldad en mi corazón” (353). La alabanza de la aldea se ha desplazado al barrio, el gato y las moscas han reemplazado a las aves, el huerto y las flores, mientras que la ropa tendida es el telón de fondo de este escenario que enfrenta al sujeto con su condición mortal.

#### 4.4.3. *¿Poetizar o politizar?*

he logrado aparearme a dos [generaciones]: a la del 40 naturalmente, previa ruptura del cascarón de aquella intemporal generación paterna; a la del 50 más esforzadamente, sacando como otro yo de mí mismo. ¿A ésta que algunos empiezan a llamar ya del 60? No sé si podré hacerlo: por lo pronto, esta presunta generación rechaza todo planteo generacional, y además, me exige una definición política en términos que no sé si soy capaz de asumir, y todavía no sé si por debilidad o por fortaleza.

César Fernández Moreno

En el “estado de la cuestión” ya se ha insistido suficientemente en el replanteo de las relaciones entre literatura y política como una de las marcas del contexto de producción. Aquí, nos proponemos ver en qué sentido emerge lo ideológico en esta poética. Al respecto, Dalmaroni sintetiza este movimiento de apertura que la impulsa y que permite el ingreso de lo ideológico al poema, línea que se intensificará por el grupo de poetas sesentistas, del siguiente modo:

Es cierto que *Argentino hasta la muerte* no era una obra de cuya lectura pudiera inferirse una intención política revolucionaria. Pero no es menos cierto que la estética que inauguraba y el estilo argumental-ensayístico en que se sostenía iban a cobrar un carácter casi modular para muchos de los poetas que mencionábamos, acaso porque los procedimientos constructivos que estructuraban el modelo propiciaban mejor que otros la *exposición* intencional y autoconsciente de lo ideológico (1993: 15).

Creemos que “los procedimientos constructivos” a los que alude Dalmaroni se subsumen principalmente en una operatoria general, la de dialogización de la poesía. Sin embargo, como el mismo crítico se encarga de señalar, no es fácil dar cuenta de esa marca ideológica porque ésta no es tan evidente en la escritura, lo cual entraña el peligro de la tautología, es decir, de explicar los textos por su referencia directa a la realidad o los datos históricos que las propician, peligro que se agudiza cuanto más ostensible es el carácter ideológico que exhiben, como es el caso de la poesía social posterior. De hecho, creemos que conviene precisar las herramientas que utilizaremos al abordar esta problemática, ya que creemos necesario, por ejemplo, evitar hablar de actitud “realista” en el caso de esta poética, como lo hace Freidemberg para aludir, de forma general,

claro está, a “una apertura hacia el contexto en el que la escritura se produce y en el que se supone que actúa” (1999: 183), pues los medios por los cuales el contexto se incorpora al poema son harto complejos. Por otro lado, este término se encuentra demasiado connotado por la teoría del reflejo de Luckács y puede conducir a centrarse demasiado en el objeto representado, en detrimento de las estrategias discursivas desplegadas, que, como defiende la teoría adorniana, emplean un arsenal más poderoso. Por eso hemos dedicado un apartado en el “estado de la cuestión” a las relaciones conflictivas entre poesía y política, con sus vaivenes históricos y discusiones teóricas encarnizadas. De manera no menos problemática emerge este vínculo en los ensayos de Fernández Moreno; pues si bien su insistente distinción entre una línea hiperartística y otra hipervital como constantes de la poesía argentina pareciera la dicotomía pertinente para resolver también ese aspecto de la palabra, la defensa de la autonomía se convierte, en el sentido de no subordinación a fines políticos, en una bandera que defenderá sin grietas en la ensayística de este período.<sup>95</sup> “Creemos que [el poeta] no debe [...] admitir ninguna forma de esa utilidad que le llegue forzada, dogmática, prefijada por ninguna política”, sentencia en *La realidad y los papeles* (1967a: 447). Pero es en “¿Poetizar o politizar?”, ensayo que da nombre al volumen publicado en 1973, en donde el tono admonitorio contra la confluencia de estos términos es más encarnizado; en efecto, ya el título da cuenta de lo que parece ser una disyunción irreconciliable por los peligros que entraña para la poética el ser absorbido por su polo opuesto. ¿Cómo explicar esta obstinación, dentro de un ámbito de pertenencia, como el de la revista *Zona*, en el que el resto de los miembros, de una u otra forma (Urondo y Jitrik, tomemos por caso) saludan

---

<sup>95</sup> Romano (1983: 230-231) reconoce cierto viraje en las reflexiones de los últimos años de su vida, lo cual adquiere sentido en consonancia con el desplazamiento manifiesto en su poesía, que confluye en “Escrito con un lápiz que encontré en la Habana”, en donde se advierte la influencia de la acción revolucionaria de su desaparecido amigo Paco Urondo, a quien le rinde reiterados homenajes, invocándolo constantemente en este texto, tanto a través del apóstrofe, como por medio de la inclusión de sus voz proveniente de cartas, poemas o de la rememoración de diálogos compartidos. Ya en el prólogo a *¿Poetizar o politizar?* expresa el deseo de vivir esas acciones no como una disyunción, sino como conjunción. No profundizamos en esta inflexión debido a que excede los límites del corpus recortado.

con optimismo la reformulación en el modo de poetizar por la incorporación de lo político? ¿Cuál es, entonces, el punto desde el cual se conecta con esta manera de mirar lo poético de modo renovador a comienzos de los sesenta? En el ensayo mencionado, Fernández Moreno lo aclara abiertamente:

Consecuentemente con estas ideas, la opción entre poetizar o politizar puede resultar falsa. El escritor debe poetizar y politizar a la vez; quiéralo o no, así lo hace siempre, aunque los efectos de estas dos acciones se sientan en distintos tiempos. Aunque se pretenda poetizar con exclusividad, ello importa una forma, siquiera pasiva, de politizar. Por el contrario, si el poetizar se emprende con la expresa intención de politizar, ¿no implicará esta última actividad la anulación o por lo menos el debilitamiento de la primera? (1973: 245-246)

No ignora entonces que toda escritura, cualquiera sea su índole, conlleva una dimensión política. En este sentido, creemos que su búsqueda por reestablecer la comunicación como principal objetivo de lo poético constituye su gesto político más evidente, con respecto al menos a lo literario, lo cual redundaba en la ampliación del público. Un dato elocuente con respecto a la puesta en práctica de esta actitud lo brinda el que haya realizado un ciclo de charlas por radio titulado “La poesía es para todos”, en 1963, transmitido por LS1, Radio Municipal (Fondebrider 1999, II: 622). Su *Introducción a la poesía* también puede enmarcarse dentro de esta actitud, pues se trata de un ensayo de difusión, que se destaca por su tono didáctico, respecto de las características de un género que en el siglo XX fue restringido al conocimiento de unos pocos.

Se observa de este modo la complejidad del concepto de autonomía dentro de su pensamiento, pues si bien constituye una herramienta de defensa de la palabra poética, al mismo tiempo que un arma de ataque contra la línea hiperartística representada por la vanguardia creacionista, es clara su postulación de un imperativo comunicacional para la poesía. Como consecuencia de este vector ideológico motriz para su poética, el

**dialogismo** (en sus distintas formas) se erige en la modalidad dominante de la escritura. Ya no creemos que ni el coloquialismo ni la inmersión en la cotidianeidad sean lo que la singularizan, puesto que pueden rastrearse antecedentes claros y reconocibles de estas tendencias en la poesía argentina anterior (la gauchesca, el sencillismo de Baldomero, González Tuñón, Evaristo Carriego, el tango y el mismo Borges en algunos casos), sino las distintas formas de incorporar a un interlocutor en el poema.

Aunque parezca paradójico, las reflexiones del propio Bajtín, quien despojó al discurso poético de las posibilidades del discurso polifónico, serán el punto de partida que nos permita comprobar esta hipótesis. Ya se expuso en el “marco teórico” la superación de esta limitación bajtiniana por medio de las ampliaciones de David Lodge y Renate Lachman, pero antes de continuar, queremos hacer una salvedad con respecto al discurso del teórico ruso. En su *Teoría de la novela* sostiene: “Es característico que el poeta, si no acepta el lenguaje elevado dado, sueña más bien con la producción artificial de un lenguaje nuevo, específicamente poético, que con la utilización de dialectos sociales reales, disponibles” (1989: 105). Resulta evidente, tal como destacamos en el “marco teórico”, que Bajtín reflexionó sobre un tipo específico de poesía, la que comúnmente damos en llamar poesía pura o, más ampliamente, autónoma. Este tipo de discurso poético particular está precisamente en las antípodas de aquél que Fernández Moreno logra producir de modo original, pues, como ya notamos, su poética se sustenta en el uso del habla cotidiana que el discurso poético anterior (en el que piensa Bajtín) dejaría de lado. A través de la refuncionalización del discurso conversacional que el poeta concreta, se repone la dimensión social que el teórico de la polifonía añoraba en el lenguaje poético, con el consiguiente acercamiento al discurso prosístico que ya Bajtín vislumbrara como consecuencia de esta dialogización del género.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Los desplazamientos que sufrió la poesía por la contaminación con otros géneros se advierte de manera evidente en estas declaraciones de Bignozzi, en donde la narrativización se perfila como un condicionante del discurso: “Aquello que yo escribía estaba en el clima de lo narrativo y lo narrativo

Ya hemos aludido en apartados anteriores a las distintas formas de dialogismo que desarrolla esta escritura. Para sintetizar, destacamos:

-con la voz de su padre, que se inaugura en “La tierra...”, atravesando distintas modulaciones de la reescritura y el intertexto en toda su producción posterior, y hallando su punto de concreción más alto en *Conversaciones con el viejo*.

-con otros poetas, como apóstrofes con los que se les brinda un homenaje (desde Heráclito hasta César Vallejo), también con personas provenientes de su círculo familiar (“epicedio a Luisito”, “te acordás Momo”, “segunda canción a Inés”, el Claudio que se menciona en “La tierra...” y reaparece en “te acordás Claudio”), y otros más retóricos, como el “tú” de los poemas amorosos, al que precisamente por esta condición, se intenta dotar de carnalidad.

-con el lector, no tanto cuando éste aparece aludido en segunda persona, cuanto a partir de las múltiples formas de la intertextualidad que adopta esta poética como exigencia de un lector informado. Entre ellas, destacamos el humor, ya que éste surge en general como consecuencia de la parodia de otros discursos. Lo mismo ocurre con la operación de desacralización de los discursos, el poético de modo privilegiado, pero que incluyen también los otros géneros discursivos mencionados, como la gauchesca o el tango. Así, el discurso monológico de la poesía tradicional se expande y se vuelve pluridiscursivo, término que utiliza Lachman para dar cuenta de la absorción de estilos lingüísticos ajenos y el cruce de estilos genéricos (1993: 49), condición que, según nuestro criterio, promueve la índole polifónica destacada en esta escritura, no tan sólo por la pluralidad de voces que, como observáramos, resultan muchas veces eclipsadas por la mirada del sujeto autobiográfico-tipo de los ensayos. La convivencia de registros antitéticos en un mismo poema llega a tal extremo en algunos que podemos pensar en la

---

implicaba que vos hablaras de pasiones, que hablaras de sucesos, con una posición que podía ser en última instancia un poco falsa...” (1991: 3).



confusión de dos voces opuestas. El poeta, así, entabla un diálogo contrapuntístico con su lector.

-si la materia de la poesía es el lenguaje cotidiano, el dialogismo se advierte en la lucha contra el automatismo propio de este registro, a partir del despliegue de tropos que instalan el “doble sentido” y la “ambigüedad” a la que refiere Lachman (1993: 46-47); de allí la dinámica lograda en la equilibrada combinación entre el coloquialismo y la metáfora innovadora, la paradoja, la antítesis y el calambur, entre otras estrategias propias de la lógica de la contradicción. Es otra forma de marcar el contrapunto.

-otra de las modalidades de la reescritura, es sus constantes remisiones intratextuales a distintas etapas de su propia producción. De este modo, la autorreflexión adquiere una dimensión diacrónica.

Una digresión antes de continuar: si la autorreflexión y la práctica metatextual son una marca vanguardista, no lo es menos el concepto de autor y de lector. Para el primero, baste como gesto tanto la ya aludida antología de *Zona* como el desparpajo con que se apropia de voces de textos ajenos. En cuanto al lector, su concepción como participante activo en el hecho literario puede considerarse *avant la lettre* si tomamos en cuenta que *Rayuela*, consensuadamente considerado como una de las actas de nacimiento de ese lector en la literatura argentina, es de 1963; en efecto, este gesto es más que elocuente: en 1961 selecciona *Las cien mejores poesías de Fernández Moreno* para Eudeba, sin embargo, en el prólogo aclara que sólo eligió 99 poemas, a partir de lo cual “invitamos al lector: elija este poema final y péguelo en la página que para ello le dejamos en blanco” (citado en Fondebrider 1999, II: 620).

No resulta casual que sea en los poemas de índole ensayística en donde se registre el más alto grado de dialogismo y, en consecuencia, la más evidente apertura al ingreso del contexto social. Estas condiciones son las que redundan en el tan mentado proceso creciente de narrativización que sufre el género, como consecuencia de la

hibridación discursiva. En este caso, el cruce con el discurso histórico impone la trama narrativa a esta serie de poemas-ensayos que, más que por sucesión de hechos, hallan su estructura en la acumulación caleidoscópica, en la yuxtaposición de escenas, en el *collage* de voces:

*ma* de qué argentino me estás hablando  
 qué clase de argentino sos vos que no sos italiano  
 pa' ser bien argentino tenés que ser semita  
 momentito momentito que yo soy del Moreno  
 sí yo simulé educarme en ese colegio nacional  
*una dos y tres el Moreno otra vez (74)*

A partir del trabajo con estas voces ajenas emerge lo ideológico en el poema. Es en esta exploración de lo lingüístico, de la estilización de los múltiples discursos sociales, de los diversos modos de decir, donde creemos que este poeta logra dar con algunas marcas de la argentinidad, más que en cualquier intento esencialista de índole aforística que tantas veces transitó en los cuatro poemas de la serie de los argentinos, convirtiéndose en una especie de *slogan*, de marca registrada, de producto en serie.

En cuanto al ingreso del contexto social al poema, puede observarse que la actitud lúdica con el lenguaje constituye la clave de ordenamiento del material. Tomaremos como ejemplo paradigmático apenas unos pocos versos diseminados en esta serie con la constante de remitir a la figura de Perón o a elementos que la connotan: “no crean en lo general en el general”, “para un abogado no hay nada mejor que otro abogado” (308), “mejor abandonar los laureles que no supo conseguir” (309), “basta de perseguir a ese fugitivo/ ya me tiene hartos con tanta promesa/ que no se haga más el patagón/ es hora de que ponga los pies sobre esta tierra/ a ver si es cierto que los tiene tan grandes” (388). Unos pocos procedimientos, entre los que se destacan el políptoton, el corte y la variación sobre la frase hecha o la alusión indirecta o eufemismo bastan para confirmar que, en efecto y aunque podamos distinguir gradaciones, poetizar siempre implica politizar.

## 5. JOAQUÍN GIANNUZZI

entre nosotros y las cosas se establecen, no ya las puras relaciones de un pensamiento dominador y un objeto o un espacio totalmente extendidos ante él, sino la relación ambigua de un ser encarnado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que se lo ocultan tanto como se lo revelan, a través del aspecto humano que cada cosa adopta bajo una mirada humana

Merleau-Ponty

y a quién se le ocurriría sostener un mundo quebrado con un soneto bien educado.

J.O. Giannuzzi.

### 5.1. Lecturas en pugna.

La obra poética de Joaquín O. Gianuzzi se extiende en un amplio arco cronológico, desde *Nuestros días mortales*, de 1958, hasta *¿Hay alguien ahí?*, de 2003.<sup>97</sup> Como ya se aclaró en la “introducción”, si bien este desarrollo a lo largo de más de cuarenta años impediría, de por sí, ceñirlo en la periodización propuesta en el “estado de la cuestión”, ciertas constantes de su escritura justifican el enfoque; nos referimos concretamente al despliegue de un lenguaje directo, despojado, poco proclive a la imagen o a la mezcla de materiales. Esta productividad extendida a lo largo de las décadas suscitó una variedad de operaciones por parte de la crítica. Por un lado, que se lo incluyera dentro de la generación neorromántica; por otro, que Alfredo Andrés lo mencionara dentro de la nómina de poetas que para él representa la década del '60 (1969: 24); por último, que los poetas de la línea objetivista que protagonizó la década del '90 se atribuyera su “des-cubrimiento” y lo entronizara como uno de sus precursores.

En cuanto a su vinculación con la estética neorromántica, obedece a la inclusión de algunos de sus poemas en la antología *Poesía argentina*, preparada por David Martínez para la colección “El ciervo en el arroyo”. Además, creemos que esta filiación

---

<sup>97</sup> Recientemente se ha anunciado la publicación de un nuevo volumen que reúne poemas inéditos y otros publicados en medios culturales, titulado *Un arte callado* a cargo de Ediciones del Dock (Muleiro 2008: 37).

se afianza por sus relaciones con el grupo *Sur*, a través de la figura de Murena, como el poeta se encarga de destacar en más de una entrevista. Recordemos que *Sur* publicó su primer poemario, *Nuestros días mortales*, en 1958, con el que ganó el premio “Vicente Barbieri” otorgado por la S.A.D.E.. Más allá de estos datos, disentimos con la lectura de Martín Prieto cuando afirma con respecto a *Nuestros días mortales*: “Las especulaciones filosóficas y la presencia de un yo como vertebrador de los poemas, lo siguen colocando a Giannuzzi como un hombre del cuarenta” (1994: 17). Pensamos que estas marcas discursivas no son lo suficientemente distintivas como para hacer afirmaciones tajantes respecto de sus relaciones con la estética del '40. En este sentido, una de las particularidades de esta poética es su renuencia a ser fácilmente encasillada, pues, a primera vista, sólo su confesa filiación peronista problematiza, desde el plano ideológico, sus vínculos con este grupo. En la esfera discursiva, que es la que nos interesa, el mismo Prieto se encarga, más de una década después, de señalar las principales notas distintivas de la poesía neorromántica, según señalamos en el “estado de la cuestión”; uno de los aspectos de su reflexión a recuperar aquí es el predominio del interiorismo sobre el exteriorismo (2006: 361), pues sólo este rasgo bastaría para advertir la divergencia de la mirada giannuzziana, debido a que ella siempre parte de adentro hacia fuera, en una constante indagación del mundo externo.

Coincidimos con Calabrese en que “No hay musicalidad perceptible en los versos de Gianuzzi; hay el severo ritmo del pensamiento, la escueta descripción, la descarnada emergencia de la percepción.” (En prensa b). Estas marcas distintivas de su escritura nos permiten coincidir con García Helder cuando habla de un “primer ciclo de coloquialismo” (1999: 215), dentro del cual incluye a Fernández Moreno y a Giannuzzi, tal como ya se consignó en el capítulo dedicado al primero.

En cuanto a la publicación de sus obras, además de sus poemarios, son importantes la antología *Teólogo en la ventana y otros poemas*, en la colección “Los

grandes poetas” de CEAL, de 1988, con selección y prólogo de Jorge Fondebrider y en 1990 y 1995, las publicadas por Ediciones del Dock a cargo del autor, mientras que en 1998, un volumen homónimo pasa a integrar la colección “Poetas argentinos contemporáneos” editada por el Fondo Nacional de las Artes. Pero el proyecto más totalizador es el de la *Obra poética* editada por Emecé en 2000, que reúne los ochos poemarios publicados hasta el momento (excepto *¿Hay alguien ahí?* y la obra póstuma recientemente anunciada. Cfr. Nota 97).<sup>98</sup>

Si bien fue siempre estimado por sus pares, la atención crítica que lo instala como uno de los grandes nombres de la poesía argentina se produce cuando, superado el hiato cultural que la dictadura militar ocasionó entre diferentes promociones de escritores, es revisitado por los poetas nucleados en *Diario de poesía*, la revista de novedoso formato que aparece en 1986, dirigida por Daniel Samoilovich. En efecto, ya en el n° 2 aparece una entrevista al poeta a cargo de Fondebrider. Por otro lado, los responsables de la revista coinciden en que fue Daniel Freidemberg quien descubrió sus poemarios en la mesa de saldos y contagió rápidamente su fascinación al resto del grupo. Pero el gesto más significativo es la publicación del *dossier* dedicado al autor en su N° 30, del invierno de 1994. Ya desde el anuncio en tapa, el epígrafe que acompaña la foto pone de manifiesto “la relativa indiferencia que manifiestan en torno a este notable autor los medios masivos de comunicación y la crítica universitaria” (García Helder 1994: 1); de modo que, por medio de este gesto, la revista se erige como responsable de otorgar a la poética de Giannuzzi el lugar que esta obra merecería. Es la manifestación concreta de este grupo de poetas, responsables de la revista y arremolinados en su mayoría bajo la línea que ellos mismos dieron en llamar “objetivista”: Saúl Saimoilovich, Daniel Freidemberg, Diego García Helder, Martín

---

<sup>98</sup> Todas las citas de los poemas se extraen de esta edición.

Prieto y Jorge Fondebrider, autores de las distintas aproximaciones que integran ese mosaico de voces que componen el *dossier* en cuestión.

En directa polémica con esta operación, el breve pero agudo artículo de Osvaldo Picardo, “Una lectura errónea: J.O. Giannuzzi”, cuestiona la perspectiva desde la que allí se abordó la poética giannuzziana. Según Picardo, esta mirada está fuertemente condicionada por “la voluntad de fundar otra poética.” (2004: 9), razón por la cual se lo reduce a cultor de un objetivismo, cuyas consecuencias florecerían en la poesía de los noventa, con lo cual se lo relega a la posición de mero precursor y, más grave aún, se ignora su “espasmo emocional” (la frase es de Giannuzzi). Prueba de la influencia que el objetivismo ejerció sobre la mirada de Prieto, es el artículo citado más arriba, en el que aborda esta poética tanto en relación con el paulatino abandono de los preceptos estéticos neorrománticos, cuanto en relación con las pautas que él considera propias del programa objetivista; esto lo lleva a hablar de aciertos y fracasos en la escritura de Giannuzzi, pues encuentra un hiato entre su faz programática –que se aviene a esos preceptos– y su concreción práctica. (1994: 17-20)<sup>99</sup> Picardo no ignora, desde luego, que más adelante, Prieto revisa y reformula esta cuestión en un artículo publicado en *Radar libros* a poco de la muerte del poeta. Allí, Prieto reconoce esa parcialidad motivada por los intereses del grupo, que buscaba liberar a la poesía de lo que ellos consideraban “enfermedades”: “sentimentalismo, regodeo autobiográfico, facilidad de palabras” (2004). La poética de Giannuzzi fue el motor que les permitió reorientar su proyecto en tal sentido:

Digamos que nosotros leímos a Giannuzzi como si fuese un poeta eminentemente cerebral y dejamos de lado, programáticamente, todo lo que se armaba en sus poemas alrededor de la palabra “corazón”: puntadas en el pecho, silbidos, anginas, síncope, ataques. La poesía de Giannuzzi parecía también –y nosotros no lo vimos– un tratado poético de cardiología (2004).

---

<sup>99</sup> Como ejemplo de lo dicho, valga esta afirmación: “En ‘Basuras al amanecer’ podemos ver qué tan bien y qué tan mal logró Giannuzzi ser un poeta objetivista” (1994: 19).

Ya el propio Freidemberg discutía esta postura en el *dossier* mencionado; en efecto, en “Una epifanía del fracaso”, sostiene de manera contundente que “La poesía argentina que hace unos años fue llamada ‘objetivista’ no proviene de Giannuzzi”, por el contrario, las fuentes de esa corriente remitirían a las escrituras de Saer, Williams y Montale (1994: 25). Para sustentar su argumentación, compara la poética de Prieto con la de Giannuzzi y la fuerte emergencia de la subjetividad como centro del poema se convierte en el principal argumento para establecer la diferenciación:

El “objetivismo”, si así se lo puede llamar, de Giannuzzi, es de otro tipo: lograr que el pensamiento mismo adquiriera la independencia, la extrañeza, la contundencia y la mismidad del objeto. O, a lo sumo, describir objetivamente, pero no objetos, sino conductas, situaciones y, sobre todo, el ir y venir de la subjetividad, que chirría y se retuerce ante los ojos del lector... (1994: 25).

Picardo también prologa la antología seleccionada por Giannuzzi para la editorial Visor, publicada luego de su muerte, en 2006. Allí, destaca la escasa circulación de su obra hasta los '80, cuando “se conocieron varias selecciones de sus poemas, reseñas en los suplementos literarios, reportajes, notas especiales y, finalmente, la edición de su *Obra poética*.” (2006: 8). Resulta también significativo para este estudio, que Picardo señale la singularidad de esta escritura en relación con el contexto de producción, es decir, con las líneas poéticas dominantes en el período de producción que comprende las décadas del '60 y '70. En este sentido, lo compara con Juan Gelman en cuanto a lograr consolidar una voz auténticamente argentina (2006: 9). Un rasgo nos resulta especialmente atinado más allá de esta observación: “Giannuzzi puede ser leído más allá de su geografía” (2006: 9), de lo que se desprende que tales características identitarias de lo nacional se subsumen en la esfera del lenguaje; en efecto, uno de los rasgos particulares que destacamos en la configuración del mundo giannuzziano, es que no hay marcas topográficas en sus poemas que demarcarían una zona geográfica

particular, por lo que el mundo representado no es reducido, por el contrario, evidencia una búsqueda de universalidad.

Signo de la detenida atención que su obra está concitando en la crítica actual, es que tanto la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, como el recientemente publicado volumen *Tres décadas de poesía argentina*, compilado por Jorge Fondebrider, que reúne artículos de un amplio espectro de poetas, se centran muy particularmente en su escritura. Por un lado, Martín Prieto, aun luego del *mea culpa* ya señalado, introduce el análisis de su obra en relación con las corrientes objetivistas del '90, pues señala que una de las operaciones más valiosas de ese movimiento fue la incorporación de la obra de Giannuzzi a la tradición (2006: 452).

En cuanto al volumen editado por Fondebrider, ofrece diversas perspectivas. En la misma línea que los miembros de *Diario de Poesía*, Edgardo Dobry lo ubica, junto con Leónidas Lamborghini y Juana Bignozzi, como representante de los coloquialistas de los sesenta y, por lo tanto, como antecedente nacional de los objetivistas del noventa (2006: 124). Otro enfoque interesante es el del poeta Osvaldo Aguirre, quien también alude a la operación de “rescate” de *Diario de poesía*, y se centra en los poetas que da en llamar “marginales” en relación con su condición de escritores cuya obra, por algún motivo, se mantuvo oculta hasta pasados los oscuros años de la dictadura:

La revaloración de estos escritores marginales tuvo que ver, en buena medida, con la articulación de un circuito editorial en los primeros años de la restauración democrática. [...] A partir de 1986, el *Diario de Poesía* asumió en ese marco un papel que ya ha sido señalado: a través de una política crítica en relación con la poesía argentina, sustentada en la reconsideración de determinados poetas olvidados, la resignificación de obras canónicas y la consagración de jóvenes autores, estableció un “programa de lecturas, un canon y un modo de concebir la poesía y la crítica que, más que fagocitar explícitamente otras estéticas, impuso un programa constituido a lo largo del tiempo como faro a partir del cual pensar y enunciar crítica y poética (2006: 52).

Desde esta perspectiva, Aguirre destaca la existencia de algún canal de circulación para la obra giannuzziana a través de la cita que describe una especie de



escena reveladora referida por Daniel Freidemberg para rememorar el descubrimiento de *Las condiciones de la época*.

En el mismo libro, el artículo de Santiago Sylvester rescata la figura de Giannuzzi como exponente de una línea poética fuerte, que observa como distintiva de la poesía argentina, a la que denomina “poesía de pensamiento” (2006: 70-72). En cambio, Javier Adúriz caracteriza al poeta como “posclásico” por representar una corriente vitalista, es decir aquella cuya obsesión es “poner vida en el lenguaje, encarnar una voz en la opacidad habitual de las palabras” (2006: 78). Interesa subrayar, a los fines de nuestro análisis, que este poeta-crítico destaca la conjugación de la corriente existencialista con la psicoanalítica y la dimensión pascaliana en una poética que se distingue por la fuerte presencia de un sujeto textual diferente del “yo lúcido característico de los sesenta” (2006: 84).

En síntesis, variados enfoques, desde diversas entradas de lectura, pero todos abocados a otorgar un lugar relevante al poeta en el campo poético de las últimas décadas.

## **5.2. La materia del poema: entre lo cotidiano y lo inesperado.**

Te puedo decir cuáles son las características de la  
poesía que más me interesa: la imagen entremezclada con  
la mención de lo trivial.

Joaquín Giannuzzi

La voz que recorre los poemas de Joaquín Giannuzzi se distingue por ser la protagonista de una pesquisa sobre la manera de otorgar un orden, un sentido, una forma al mundo, el cual es sometido a una constante indagación desde diferentes flancos. “He aquí el mundo/ componiendo una música tan excesivamente humana/ que un accidente no modificaría la situación” (173): esta sinfonía del mundo es la que trata de asir el sujeto poeta que recorre estas páginas. La aventura indagatoria se sustenta en

la revalorización de la experiencia sensible, en un intento por recuperar la percepción en su primera instancia de efectuación, es decir, el momento en que nos pone en contacto con las cosas del mundo.<sup>100</sup>

La conciencia del carácter temporal de la materia se expresa, como se observará más adelante al exponer el análisis textual, con una decidida aspiración a la musicalidad que no se define por el metro del verso, sino por la cadencia de una sintaxis prosística, fluida, poco proclive a los encabalgamientos abruptos. Por otra parte, la música constituye el paradigma del ideal estético, siempre presente como motivo poético. Dar cuenta de esta confluencia del ritmo temporal, de lo cotidiano y de este mundo ideal de la música, de hecho, es una de las motivaciones de esta poética: “Que haya reunión y bodas/ y toda continuidad sea posible/ entre música y tejidos carnales.” (321).

Sin duda, el recurso al prosaísmo remite al carácter temporal de la poesía, pues se trata de demostrar el funcionamiento interno, la música subyacente a lo poético, al margen de formalizaciones estructurales rígidamente codificadas. Las observaciones de Francisco López Estrada sobre la vanguardia ilustran lo que queremos decir:

El poema nuevo, al desligarse del rigor en la medida del verso y de la rima y también de la estrofa comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética. En consecuencia, el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como cohesión creadora (1969: 18).

---

<sup>100</sup> Desde la perspectiva del filósofo fenomenológico Merleau-Ponty, ésta es la principal característica que distingue lo que él denomina “arte moderno”, al que básicamente podríamos asimilar al concepto de vanguardia, pues su objetivo central es romper con la concepción mimética del arte a través de la disolución de la armonía de la imagen emanada de la visión panorámica y perspectivista, en pos de capturar el punto de vista, desde una reflexión pictórica, principalmente (2002: 20). En términos más generales, el filósofo alude a una representación del mundo que no excluye ni fisuras ni lagunas, dando lugar a obras cuyo sentido no es unívoco. Lo que nos interesa rescatar de este pensamiento para iluminar la lectura de esta poética es que el vínculo entre obra y mundo es tan estrecho que “no son sólo las obras las que están inacabadas, sino que el mundo mismo tal y como lo expresan es como una obra inconclusa” (2002: 72). En términos giannuzzianos, esto se traduce en los elementos de un mundo caótico del cual resulta imposible recabar un sentido.

Esta modalidad casi narrativa remite a la tradición anglosajona, a través de los representantes más destacados del prosaísmo poético, entre los que no podemos dejar de destacar a Walt Whitman, T.S. Eliot y Ezra Pound.<sup>101</sup> Como suele ocurrir con la poesía versolibrasca, tan dominante en el siglo XX, la disposición espacial adquiere un papel protagónico, tal como veremos también en la poética de Veiravé.<sup>102</sup>

Los rasgos prosaicos son más evidentes en los dos primeros poemarios, mientras que, a medida que avanzamos hacia los otros libros, hay un incremento del trabajo musical y una mayor concentración, puesta de manifiesto tanto en la menor extensión de los poemas, cuanto en el dominio creciente del espacio en blanco, o, dicho en otras palabras, el procedimiento consiste en la combinación de versos de arte mayor con escasos versos de arte menor tendientes a producir un efecto de *shock* por lo tajante del corte.<sup>103</sup> Los contundentes remates, espacio de la especulación metafísica como corolario de un poema que emerge generalmente, de la observación de una experiencia cotidiana cualquiera (el hallazgo de un insecto, el almuerzo con amigos, el sujeto poético que observa la calle o escucha la música) dan cuenta de la subordinación de la métrica a la sintaxis, en aras de contribuir a la contundencia de la frase, a través de la

---

<sup>101</sup> El mismo Francisco López Estrada reconoce los orígenes del versolibrismo tanto en la poesía de Whitman como en el modernismo, así como en el simbolismo para el caso francés. Sin embargo, diferencia entre este versolibrismo del siglo XIX y el practicado a partir de las vanguardias históricas, a partir de las cuales se cultivó una “nueva métrica con la que se quería llegar hasta los más extensos extremos de la palabra poética.” (1969: 103). El caso más notablemente paradigmático de esta búsqueda de libertad expresiva estaría representado por el surrealismo a través de su afán por plasmar la escritura automática. Se sabe que aunque estos postulados surrealistas no fueron concretados en la práctica, ejercieron una notable influencia en las poéticas del siglo XX. Creemos que las dos tradiciones a las que alude López Estrada confluyen en la escritura giannuzziana.

<sup>102</sup> Como se adelantó en el “estado de la cuestión”, el versolibrismo no sólo constituye una marca cohesiva de las corrientes coloquialistas argentinas, sino también de los movimientos análogos latinoamericanos; tal es el caso de la antipoesía chilena. Al respecto, Nicanor Parra señala: “La antipoesía ha privilegiado la visualidad. La poesía de Neruda, y del modernismo en general, es acústica, sonora, entra por el oído. Se dejan de lado la sintaxis y el nivel semántico, es decir, los contenidos. Lo que predomina es la música de los sentimientos. Acá la cosa entra por la vista, se da mucho en imágenes, se intenta suplir la expresión corporal para que aparezca en la escritura.” (1990: 35).

<sup>103</sup> Esta alternancia entre versos cortos y versos largos es precisamente la “irregularidad deliberada” que describe Eliot en su defensa del verso libre, al definir este estilo por medio del contraste entre fijeza y mutabilidad, lo cual implica, de algún modo, obediencia a ciertas leyes de la versificación, aunque más no sea por evasión y reconocimiento implícito (1967: 243-248).

alternancia de versos de diversa extensión: “Poesía/ es lo que se está viendo” (194); “Abarrotado por la época/ algo tembló en un rincón de mi cerebro:/ un toque invernal avanzó en mis coronarias” (289); “La gravedad/ fue nuestro único destino. Con todo el peso/ caímos dormidos, en un círculo reventado,/ y eso fue lo mejor que pudo sucedernos (350)”.

Tal como ha sido destacado por la crítica, una de las marcas dominantes de la escritura de Giannuzzi es el predominio de un tono coloquial, en conjunción con frases directas, sin alteraciones sintácticas salientes.<sup>104</sup> Daniel García Helder alude a una poesía “prosaica y realista”, la que mejor refleja, a su juicio, –en relación con los modelos adoptados por las jóvenes generaciones, entre los que menciona a Pizarnik, Padeletti, Bignozzi, Leónidas Lamborghini y Juan Gelman– el “habla común”, concepto que remite a las reflexiones de T. S. Eliot, de las que sin duda la escritura de Giannuzzi se nutre (1994: 13). En este caso, se refiere concretamente al afán del poeta anglosajón por entablar una relación fuerte con el habla de su tiempo.

“¿Cómo resolver el mundo en imágenes?”, se pregunta metapoéticamente la voz de “Música privada”. Pues bien, ese mundo objeto de la observación que exige una mirada “desde adentro hacia fuera” es referido a través de un lenguaje que combina la frase coloquial con la imagen elaborada, como en este poema, “Dormitorio y nada”, que condensa lo dicho en pocos versos:

Espera. Cuando salgo  
del dormitorio me detengo y vuelvo  
mi perpleja cabeza de Lázaro.  
Allí estuve yo  
donde dormí cien años, sin fumar

---

<sup>104</sup> En las diversas entrevistas realizadas al poeta, son frecuentes las asociaciones de estas características con su vinculación a la práctica periodística, que constituyó su principal fuente de ingresos. En general, Giannuzzi responde que cree que el periodismo enriquece su escritura, lejos de considerarla “dañina”, pues “Hay en esto algo muy importante, lo que yo llamo ‘el camino directo de la expresión’. Uno pone la vista sobre el objeto y la visión es directa, no hay vueltas para llegar a él. Ése es el procedimiento periodístico que yo quise aplicar a la poesía. [...] Creo también que el periodismo me condicionó hacia una poesía de significados explícitos.” (1986: 3). El poeta ejerció esta profesión en el diario *Crítica* y luego en *Crónica*; también colaboró con críticas literarias durante muchos años con la revista *Sur* y en los diarios *Clarín* y *La Nación*.

ni cambiarme de ropa, sumergido  
 en la negación, sin culpas, aguas abajo,  
 puro bulto fisiológico, montón  
 tan impolítico que, no sé,  
 a lo mejor daba gusto. (420)

La semiosis del poema linda entre lo cotidiano y la reflexión metafísica; este limbo o zona intermedia se produce por esa extraña combinación de lo coloquial, un lenguaje sin grandilocuencia retórica, con ciertas complejidades semánticas (“cabeza de Lázaro”, “montón impolítico”), productoras de imágenes inesperadas, sin referencia inmediata reconocible, que generan una atmósfera enrarecida, ajena, cuanto menos al ámbito de la cotidianeidad del cual parten. Esta especie de hibridación produce, por momentos, efectos sorprendidos, monstruosos, dislocantes, pues detrás de lo que parece una simple escena familiar, referida a partir de una simple enumeración de acciones triviales, emerge el fantasma de lo ominoso que subyace en el devenir hacia la muerte: “El padre se levantó de la mesa y murió./ La madre arrojó los restos y los suyos a la basura./ El hijo mayor caminó hacia su propia música./ El menor devoró las uvas que abandonaron los otros.” (84). Es que la cotidianeidad parece de accesible referencia, está al alcance de la mirada, es el foco del poema, pero los modos de explicarla, en esa desesperada búsqueda del sujeto por otorgar un sentido al mundo, exigen la imagen surrealista, la apelación a las combinaciones impertinentes. De modo que puede hablarse para esta escritura de cierto **surrealismo de la cotidianeidad**, “para reunir las contradicciones/ de una realidad de muslos peludos:/ allí, donde hay elementos que quieren ser integrados/ en un diseño más vasto.” (326). Para aludir a esta unión de órdenes heterogéneos, el propio Giannuzzi apela a una acertada expresión: se trata de las “revelaciones del mundo cotidiano” (1994: 14).

Al igual que en el caso de los otros dos poetas considerados en nuestro enfoque, puede trazarse un paralelismo entre esta poética y algunas corrientes coloquialistas del subcontinente a partir de esta imbricación que conjuga una mirada atenta al mundo

exterior al poema y el uso de imágenes surrealistas; sin embargo, lo que nos interesa enfatizar es que, al mismo tiempo, esa imagen permite profundizar la indagación sobre otras zonas de ese mundo externo, es decir, intenta iluminar otros rincones opacos que subyacen tras el aspecto aparente de los objetos.<sup>105</sup> Obsérvese, en este otro caso, cómo la sola aparición de un adjetivo desestabiliza los límites del significado: “Pero en la calle solitaria/ húmedos perros se disputan/ inexplicables residuos humanos.” (331). A partir del procedimiento que complejiza la hipálage “húmedos perros”, se evidencia una de las particularidades que presenta el objeto poético giannuzziano: los objetos nunca son puramente tales, sino que sus determinaciones o cualificaciones incorporan otras dimensiones. Así, en la cita, lo tremendo es que los residuos son, a la vez, “humanos” e “inexplicables”; es decir que el uso anómalo de un simple adjetivo abre una esfera de interrogaciones: ¿qué es lo inexplicable? ¿El horror de que los residuos que comen los perros sean humanos? ¿O que este hecho es tan espantoso que por ello es inexplicable? El calificativo instala así la grieta en el sentido unívoco, unidireccional, instalando un pliegue que, pensado en sentido deleuziano, permite advertir la superposición de ambas posibilidades. En efecto, Deleuze propone esta noción para leer en la estética barroca aquello que separa y, al mismo tiempo, da cuenta de la heterogeneidad: “el mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es la aportación barroca por excelencia.” (1989: 44). De este modo, lo heterogéneo se transforma en una forma de la homogeneidad, pues así como en el barroco, este tipo de imágenes permite el juego con una “diferencia que no cesa de desplegarse y replegarse en cada uno de los lados” (Deleuze 1989: 45), poniendo en primer plano la tensión entre ambos polos.

---

<sup>105</sup> Así como la crítica reconoce en la poesía de Parra cierta impronta del surrealismo, Urtecho, como representante de la vanguardia nicaragüense confiesa: “Nosotros nunca fuimos surrealistas aunque conociamos la cosa y nos interesaba y a veces nos divertía, y el dadaísmo lo mismo. Pero la usábamos siempre en beneficio de la realidad.” (1983: 56).

Otro gesto antipoético, en el sentido del vanguardismo sesentista mencionado en el “estado de la cuestión”, consiste en la irreverencia con respecto a la tradición, cuando la ruptura del registro esperado, la asociación inesperada, está puesta al servicio de la desacralización del motivo central que ocupa el ámbito de lo poético. No se trata sólo de desplazar la materia que canónicamente alimentó la poesía; por el contrario, la operatoria dominante consiste en su cruce y mixtura con elementos ajenos provenientes de la esfera de lo cotidiano o, como dirá el propio poeta en la entrevista de Freidemberg, de “lo trivial”:

Justamente porque el mundo está lleno de cosas triviales, el elemento trivial no puede estar ausente de la poesía. Está en los grandes poemas de esta época: pensá en Eliot, pensá en Ezra Pound, aunque en ellos, sobre todo en Eliot, se ve además el horror de lo diminuto, el horror de lo cotidiano. William Carlos Williams, por ejemplo, introduce lo trivial (1994: 14).

No es casual esta preferencia por la poesía norteamericana moderna, siempre lindante con el prosaísmo, pues en algunos de esos poetas –William Carlos Williams podría ser el ejemplo más adecuado– el lenguaje poético responde dócilmente al flujo del registro coloquial, emergiendo de esa tenue frontera entre la prosa y el ritmo versicular. Nuevamente nos enfrentamos, al igual que en el caso de Fernández Moreno, a la revisión de los límites del género, tanto desde lo estructural, cuanto por los objetos que recorta la mirada. De ahí que pueda ser posible una “Elegía para mi vestimenta” o que la existencia y la muerte de la mosca merezcan el mismo tratamiento metafísico que una ontología del hombre, por ejemplo. Esta poética se muestra consistente, en toda su extensión, con esta especie de ataque, más bien pacífico aunque no por eso menos efectivo, a la poesía como espacio excelso, inalcanzable. La poesía nace del trabajo, cualquiera es capaz de cultivarla, basta con afinar los sentidos, dejarse obnubilar por las cualidades de los objetos, experimentar, a partir de las percepciones, los límites del conocimiento; así, la poesía sería la forma de trascender esas barreras que limitan al

sujeto y le niegan la verdad de otras dimensiones que sólo podemos concebir a partir del poder creativo de la imaginación. En efecto, en “Poética”, uno de sus poemas más citados –especialmente por los “objetivistas– como emblema de su proyecto de escritura, el acto poético no se agota en la mera contemplación:

La poesía no nace.  
 Está allí, al alcance  
 de toda boca  
 para ser doblada, repetida, citada  
 total y textualmente.  
 Usted, al despertarse esta mañana,  
 vio cosas, aquí y allá,  
 objetos, por ejemplo.  
 Sobre su mesa de luz  
 digamos que vio una lámpara  
 una radio portátil, una taza azul.  
 Vio cada cosa solitaria  
 y vio su conjunto.  
 [...]
 No agregue. No distorsione.  
 No cambie  
 la música de lugar.  
 Poesía  
 es lo que se está viendo. (194)

Lo poético no se reduce así a la descripción de los objetos sin más, sino que es necesario agudizar la intuición, digamos, para captar el conjunto, la música de la escena. Por eso “Poesía/ es lo que se está viendo”, pero “no nace”, sino que preexiste, es dominio del mundo, destinada a que el sujeto la haga emerger. Así, más allá de que una de las figuraciones del sujeto se configure como responsable del “Crimen perfecto” (256), poema sobre la muerte del cisne –emblema que ya el modernismo elevara a la categoría de símbolo– conviene destacar que la búsqueda de un más allá es un afán que recorre toda la poesía giannuzziana, como aspiramos a demostrar más adelante.

Cierta fe en el poder transformador de la palabra se observa en determinada etapa de esta poética; concretamente, en *Contemporáneo del mundo y Las condiciones de la época*. Sin embargo, en la extensa trayectoria recorrida por la escritura de



Giannuzzi, esta confianza en las redenciones políticas decae o se relativiza, aunque cabe señalar, como distinción importante con la “estética del compromiso”, que tal actitud no obedece a un gesto de rebeldía vanguardista, sino a la sensación de fracaso luego de haber transitado o intentado diversos caminos y ante la imposibilidad de ignorar el horror de los hechos de la historia que tiñen la realidad, imposibles de desconocer en tanto proceden del lugar del que brota el poema. Ya nos hemos referido en el “estado de la cuestión” a la impronta de la estética del compromiso en el período recortado; pues bien, sostenemos que esta poética problematiza de algún modo esta homologación entre obra y vida del autor a la que condujo la noción de intelectual comprometido (Gilman 1999: 80).

En líneas generales, nos adentramos en una poesía de la experiencia del mundo sensible, pero que no se detiene en el acto perceptual, sino que se interna en los avatares del conocimiento. Dada una escritura que explora las posibilidades de vincularse con el mundo concreto, resulta operativo pensar un concepto de experiencia entendida como lo que el sujeto capta por medio de los sentidos, pero que, al mismo tiempo, lo constituye, pues esa materia bruta se internaliza, se procesa, es sometida al orden que le confiere el hombre y, de ese modo, se transforma en una vivencia comunicable. Desde la perspectiva de Merleau-Ponty, el rescate de la “experiencia vivida” es una de las funciones del arte moderno, que se opondría, de este modo, al dominio de la ciencia sobre el pensamiento, como herencia de los mandatos cartesianos; en efecto, fue el propio Descartes quien, a partir de la duda sobre los datos que nos brindan los sentidos, sentó las bases del dominio absoluto de la ciencia como reino de la reflexión (2002: 9-10). Sin negar el valor de la ciencia como medio para alcanzar la verdad, el objetivo de este fenomenólogo es el de otorgar a la experiencia sensible un estatuto equiparable con aquélla, en tanto ambas constituyen los engranajes del conocimiento.

Estas experiencias constituyen, desde el punto de vista estructural del poema, el disparador para reflexionar sobre la conciencia obnubilada por la certeza de ser para la muerte, del devenir, del deterioro corporal, de su fracaso por no encontrar un sentido para el caos del mundo, partiendo del despliegue de una mirada penetrante, atenta a la materialidad del horizonte de lo visible.

### **5.3. Sujeto/mundo.**

A medida que nos descubren un aspecto nuevo del objeto nombrado parece que las palabras se nos escapan, que no son enteramente los instrumentos dóciles y triviales de la vida cotidiana y que nos relevan aspectos nuevos de sí mismas.

Jean-Paul Sartre, (“El hombre y las cosas”)

Las consideraciones precedentes justifican, entonces, centrar el análisis de esta poética en los modos en que se construye una mirada que funciona como mediadora en la relación del sujeto con el mundo. Hablamos de mirada en sentido general, como una especie de sinécdoque de los sentidos, ya que las sensaciones que derivan tanto del olfato como del oído o del gusto se encuentran igualmente exploradas en esta poética.

Con esa finalidad, se apela al enfoque teórico propuesto por Jorge Monteleone en su postulación de la categoría de “mirada imaginaria” que “puede ser atribuida [...] al sujeto imaginario de una enunciación lírica”. Esta caracterización propone así múltiples opciones de abordaje:

Es una facultad por la cual el sujeto imaginario realiza sus elecciones objetivas y, en consecuencia, su proyección en el espacio. El mirar establece así un vínculo con un objeto mirado o con Otro al que se mira y nos mira. Funda así tanto una objetividad como una intersubjetividad. Es una facultad a partir de la cual el sujeto imaginario establece todas las fantasías respecto de lo que se halla tanto dentro como fuera del campo visible (2004b: 32).

En síntesis, la categoría de “mirada imaginaria” permite abordar los vínculos entre la subjetividad y el mundo, o entre conciencia y mundo, hablando en términos

fenomenológicos.<sup>106</sup> De este modo, proponemos la hipótesis de que la poética de Joaquín Giannuzzi se perfila como una forma de conocimiento; en efecto, la presencia de lo perceptual y cognitivo emanan de las interrogaciones del sujeto en torno de las posibilidades de explorar el mundo exterior a través de los sentidos.

El título de este apartado remite a una dicotomía porque creemos que esa figura sintetiza una de las operatorias nodales de la construcción del universo giannuzziano; en efecto, si bien vamos a atender a las particularidades de cada poemario, la dicotomía como principio constructivo es una de las constantes que los atraviesa. A lo largo del análisis, se irán revelando algunas entre las que se destacan las siguientes: el caos frente al orden, el devenir frente a la permanencia de lo estático, la historia, frente a la epifanía que la conciencia encuentra en los objetos por su atributo de eternidad. Dicotomías espaciales determinan la experiencia perceptual, las cuales, a su vez, remiten a otra dicotomía, la del acto del conocimiento, vertebrada a través de sus dos polos: el sujeto y el objeto. Para ilustrar nuestras palabras, no podemos dejar de remitirnos a su primer poema publicado, “Uvas rosadas”, que contiene, *in nuce*, la mayoría de los mecanismos que intentamos describir. Es significativo en este caso el uso de los deícticos de lugar:

Este breve racimo  
de uvas rosadas pertenece  
a otro reino.  
Yace, sobre mi mesa,  
en la fría integridad de su peso terrestre  
mientras yo permanezco silencioso  
imposibilitado  
de oponer mi vida a su carnal exuberancia.  
Casi con horror admiro allí  
la dura tensión del agua  
hacia la piel mortal  
como una realidad insoportable.  
He aquí un remoto acontecer:  
todo transcurre del otro lado, fuera  
del rumor insensato

---

<sup>106</sup> Desde esta perspectiva, el concepto de mundo que se manejará aquí refiere a “el conjunto total de los objetos de la experiencia y del conocimiento empírico posible, de los objetos que sobre la base de experiencias actuales son conocibles en un pensar teórico justo.” (Husserl 1949: 18).

de la existencia humana. (9)

Ya el vaivén que instalan los pronombres “allí”, “aquí” y, luego, “allá”, dan cuenta de la existencia de dos órdenes disyuntivos, entre los cuales se tiende un puente a partir de la mirada, aunque uno se diferencie del otro por el grado de permisividad al acceso del sujeto, de ahí la cercanía o lejanía de un yo limitado corporalmente, si bien dotado al mismo tiempo de la facultad de conocer, capaz de traspasar el límite de la propia conciencia, para admirar esa “realidad insoportable” que se impone como ajena. Entre este mundo interior y exterior se instauro un hiato que recorre y distingue toda su propuesta poética, pues el poema se genera a partir de un extrañamiento, como sintetiza el poeta en estas declaraciones:

Miro buscando las posibilidades poéticas que tiene toda la realidad. A mí las cosas me producen ante todo extrañeza. Una especie de ajenidad. Siento una ajenidad del objeto con respecto a mí. Trato de dar cuenta de una especie de fascinación por esa sustancia secreta que tienen las cosas (1994: 14).

Volviendo al poema, el cambio de la primera persona del singular a la primera del plural se convierte en este poemario en una operación retórica repetida, que da cuenta de un pasaje: la indagación individual como excusa para reflexionar sobre el género humano; del mismo modo, coexisten dos órdenes temporales: el tiempo de lo humano, lineal y connotado por la decadencia y la finitud, y el tiempo cíclico, dentro de cuya esfera se ubican los seres de la naturaleza, como las uvas o los insectos, dotados del atributo de la infinitud o eternidad, dada su existencia como especie, no como individuo.<sup>107</sup> Al respecto, el poeta menciona en diversas entrevistas la influencia del

---

<sup>107</sup> Precisamente, esta asociación de los seres de la naturaleza, de entre los cuales se excluye, en este caso, al hombre, tiene que ver con un rasgo diferencial que acerca esta poética a las reflexiones del existencialismo sartreano, pues estos seres se distinguen del hombre en no tener conciencia para la muerte. Por eso el predominio de esta visión desencantada que distingue su escritura puede caracterizarse en términos antirrománticos; en efecto, esta distinción tajante aleja esta poética de todo atisbo panteísta, de búsqueda de comunión del hombre con el mundo natural o cosmos. Por eso el fin de la edad de los poetas, tan proclamado por Hölderlin, da lugar, en este caso, a la emergencia de una conciencia recargada por el peso de lo existencial, abatida ante la imposibilidad de la trascendencia.

pensamiento de Pascal, del cual se nutre esta “antinomía entre naturaleza/mundo humano” que recorre su escritura (1986: 4).

Advertimos así que uno de los principios constructivos dominantes de esta poética puede resumirse en la fuerte presencia de un sujeto que detiene su mirada e intenta dotar de sentido el material que le ofrece el mundo, a través de la puesta en práctica de una indagación que culmina en el *clímax* del poema, es decir, un remate reflexivo que da cuenta del sinsentido de la existencia.<sup>108</sup>

Con una evidente influencia rilkeana, que indiscutiblemente inundó las poéticas de los '40 y '50 en Argentina, ese otro orden que se insinúa de manera incipiente en este poema, está integrado así en “Nuestros días mortales”: “Del mismo modo la rama del verano y del invierno/ y las frutas y los animales transcurren/ del otro lado, por caminos oscuros de un reino/ más desconocido que extraño.” (40)<sup>109</sup> Otras asociaciones que resultan de interés remiten a un tono poético cuya genealogía se remonta a la estela del procesamiento de las vanguardias francesas, instalado en una postura de corte trascendentalista, como es el caso del orden de los sueños, de la imaginación y la

---

<sup>108</sup> Merleau-Ponty, a partir de reflexiones sobre la pintura “moderna”, alude a objetos artísticos que, lejos de deslizarse bajo la mirada pasivamente, “la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad, y, por así decirlo, ‘sangran’ delante de nosotros.” (2002: 59). Creemos que esta recuperación de la visión de las cosas que caracteriza esta poética se instaura ya desde este primer poema.

<sup>109</sup> Recordemos el rescate rilkeano del reino animal, que no se encuentra arrojado e indefenso como el hombre, pues “Mientras el hombre siempre tiene ante sí el mundo, está siempre y solamente “de frente” (*gegenüber*) y no accede nunca al “puro espacio” del afuera, el animal se mueve en cambio en lo abierto, en “ninguna parte sin no” (Agamben 2002: 107-108). Obsérvese en el siguiente fragmento de la octava elegía de Duino el estado de indefensión del hombre, alejado del estado de Abierto que habitan los dioses y los animales, y la oposición entre el ámbito que habita el animal y los límites del “mundo” que el hombre no puede trasvasar: “Con todos sus ojos la criatura ve el ‘Abierto’. Nuestros ojos sólo están/ como invertidos y todo lo despejan alrededor/ de él, como en las trampas, dispuestas en círculo, limitando la única salida./ Lo exterior sólo lo conocemos por la cara/ del animal; porque al tierno niño ya/ lo apartamos y lo constreñimos a mirar hacia atrás/ el mundo de las formas, no al ‘Abierto’ que/ en la cara del animal es tan profundo. Libre de muerte. A éste no lo vemos más que a ella; el animal libre/ tiene siempre su declinación en pos./ y Dios ante él, de manera que cuando avanza, penetra/ en la Eternidad, como los torrentes./ Pero, nosotros jamás ni un solo día, nunca tenemos/ ante nosotros el espacio puro en el cual las flores/ se expanden infinitamente. Siempre está el mundo,/ y jamás aquello que no se halla en ninguna parte y que nada limita” (1980: 211). Varios son los pensadores que se han detenido a analizar esta dialéctica entre lo Abierto y el ser arrojado en la poética rilkeana; entre ellos, Heidegger, Blanchot, Beda Alleman y Angelloz.

figuración del jardín como ámbito alternativo al de lo real, lo mortal; de ahí la elección de Prometeo, figura mítica que trasgredió los límites de ambos órdenes al desafiar a los dioses y conseguir el fuego para los humanos. Y la mirada se orienta así a ese ámbito edénico imaginario. Veremos cómo ese trascendentalismo va adquiriendo distintas modulaciones en los distintos poemarios, pues el emplazamiento del sujeto en “este mundo” a partir de la detención de la mirada en el ámbito de lo cotidiano, otorga a esta búsqueda de otros confines, un carácter híbrido.

### 5.3.1. Apertura al mundo extratextual.

El compromiso es un problema de orden moral, no poético.  
Joaquín Giannuzzi

Una vez instalado este estado de perplejidad ante el mundo en el primer poemario, el segundo, *Contemporáneo del mundo* (1962), ofrece una apertura del sujeto al contexto históricamente situado y este posicionamiento concreto promueve una interrogación angustiosa visible en la intensificación de los procedimientos que remiten a esa búsqueda de sentido. Así, de las uvas, la paloma y la leche, pasamos a la época, la calle, la historia. La dicotomía más intensa latente en este poemario es la que se instaura entre el plano externo de la historia y el interno de la mente del sujeto, que intenta aprehenderla para poder comprender el transcurrir de los eventos; por eso el yo también aparece escindido: es a la vez carnalidad atravesada y marcada por la historia y órganos de la intelección dadores de sentido de este orden externo: cráneo, cabeza, cerebro, conciencia.

Las reflexiones sobre la figura del poeta son abundantes, en un juego pronominal que alterna entre la segunda y la primera persona. Así lo demuestran estos versos de “Veneno en la calle”:

...Callas, caminas meditando;  
lo que esperé encontrar en el jardín de antaño,  
el pasado perpetuo que actúa con astucia

en libros y museos y maestros y jueces  
 deambula en otro reino con el rostro confuso:  
 ¿y qué podré tomar de su extraño dominio  
 sino un golpe de viento equívoco y corrupto  
 con milenios de muerte hacia atrás y adelante,  
 sin contar el presente? Yo pensé de este modo  
 que la historia repite una simulación  
 de sucesos irónicos sin ninguna especial  
 concentración de vida... (54)

Esta especie de mini-relato autobiográfico que comienza con un “tú” que deambula por la calle ensimismado, abatido por el reino que se escabulle, evanescente —en este caso se trata del dominio de la historia—, da cuenta de que en este poemario, la relación sujeto/mundo está signada por la necesidad de aludir directamente a la época, a través de un lenguaje marcado por el uso de “realemas” que nos remiten al mundo social reconocible y situable.<sup>110</sup> En otras palabras, si el mundo y el poeta son las polaridades de esa disyunción aludida antes, este último tiene como misión asirlo, aprehenderlo. Así su función se vuelve significativa, se transforma en una responsabilidad social, acorde con las reflexiones poéticas alusivas al imaginario de época. De ahí la importancia del carácter metapoético de “Este mundo, muchachos...”, en donde la exigencia de transformación del mundo a través de la palabra se une al reclamo de subversión de la dinámica de la poesía tradicional:

Porque es difícil; poco  
 puede adaptarse el mundo  
 a las curvas secretas de cada uno:  
 [...]  
 Este mundo, muchachos, quiere otra  
 especie de poesía. La estética  
 desde adentro hacia afuera  
 triste, podrida, incierta, tambalea  
 y en dirección contraria

---

<sup>110</sup> Tomamos este útil concepto de “realemas” del operativo recorrido bibliográfico sobre realismo que hace Laura Scarano en *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, a los que se caracteriza como “el conjunto de elementos de forma y contenido susceptibles de ser clasificados en repertorios específicos para cada cultura, y que efectivamente colaboran con la lectura realista” y que pueden catalogarse como “nombres propios, históricos y geográficos [que] actúan como argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa y aseguran un efecto de realidad, así como el uso de niveles y estilos sociales de habla y la figura retórica de la descripción, independientemente de su efectiva correspondencia con la realidad.” (2000: 112).

vive ardiendo y camina la cuestión  
el gran problema. (60)

En esta proclama, la poesía se abre al contexto por la presión que ejerce el afuera hacia el adentro, lo cual no implica la disolución del espesor de los distintos planos de lo real, sino una búsqueda de su conjunción, otra de las misiones reservadas al poeta, ese ser humano que es al mismo tiempo metafísico y carnal, y que se debate entre la esfera del absoluto y “el plano en que se mueven mis zapatos y mi perro” (71). Estos versos de “Yo sostengo lo siguiente”, en donde el poeta se permite discutir con el admirado Heidegger, sintetizan ese esfuerzo por definir y unificar la diversidad del mundo a través de la imaginación, como facultad igualadora que permite ubicar en el mismo plano la materia y la idea: “Una región secreta no puede concluir en sí misma,/ como un jardín recluso una música privada,/ a menos que usted lo desee; derribando sus muros de hiedra/ verá que los rosales internos y los de afuera/ optan igualmente por el sol...” (71).

Para sustentar esta afirmación, necesitamos hacer un pequeño rodeo por la concepción de la palabra poética de Heidegger. Nadie mejor que este filósofo supo reflexionar sobre la dimensión metafísica del género. En efecto, en su búsqueda por definir el ser y el auténtico pensar como forma de acceder a él, encuentra en la poesía uno de los ámbitos privilegiados para recuperar la esencia del lenguaje.

Pero, ¿por qué “recuperar” la esencia del lenguaje si éste se encuentra en pleno uso? En “Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía”, Presas diferencia entre esta dimensión del lenguaje vinculada al “mundo de la cotidianidad” en donde se privilegia su funcionalidad, dominante en esta era de la dominación técnica, y esa dimensión esencial cuya recuperación desvela al autor de *Ser y tiempo*. La primacía de la “visión pragmática” del lenguaje relega al olvido –para Heidegger– el lado misterioso del hombre, y de allí la importancia del silencio como signo de esa otra esfera perdida.



Y si el poema es el espacio en donde moran estos silencios, se comprende su concepción como la vía de acceso hacia el ser de las cosas.<sup>111</sup> Sin embargo, acá conviene marcar la diferencia: “El pensador dice el ser. El poeta nombra lo sagrado”.<sup>112</sup> Es por eso que el pensador acude al decir poético, pues éste posibilita el recuerdo del ser que restituye al hombre en el seno de lo misterioso y lo salva de su olvido.<sup>113</sup>

Tan excelsa misión se encuentra condensada en el renombrado verso de Hölderlin “Y...¿para qué poetas en tiempos de penuria?”, que da título al ensayo heideggeriano, pregunta que el mismo filósofo contesta: “Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos” (1946).<sup>114</sup> Y también fue el propio Hölderlin –según explica Heidegger– el que se encargó de alertar metapoéticamente sobre los peligros de esta misión de cantar la eternidad, de instaurar lo permanente (1958: 106).

Consideremos, por caso, el siguiente poema de Gianuzzi, que exhibe precisamente la operación contraria, es decir la igualación de ambos planos: el real de lo carnal, lo sensible, y el de ese absoluto sólo concebible a nivel intelectual, metafísico:

Es verdad señor mío que la metafísica  
libra su propia batalla en su propio círculo,  
y que Heidegger, vivo o muerto, es capaz  
de hacer estallar mi cerebro  
después de estrujarlo

---

<sup>111</sup> Gianni Vattimo analiza profundamente esta concepción del silencio en el decir poético para el pensamiento heideggeriano, algunas de cuyas implicancias podemos resumir en la siguiente afirmación: “A través del silencio del poeta habla algo Sagrado que es la naturaleza como crecimiento, como temporalidad vivida”, de modo que la palabra poética se acerca a la esencia cuanto más se acerca al silencio, que guarda vínculos con el decir originario (1992: 79).

<sup>112</sup> Citado en Presas, Mario. “Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía” (correo electrónico 26/08/05). Este artículo, cuya versión electrónica nos fuera remitida por el autor vía e-mail, fue publicado en *Revista de Filosofía*, La Plata, N° 11 (1962), pp. 66-87.

<sup>113</sup> “El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un hombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser por la palabra” (Heidegger 1958: 107).

<sup>114</sup> Tal es la excelsitud de la misión del poeta que Alain Badiou habla de “sutura poetizante” para aludir al eclipsamiento de la filosofía en pos de la poesía que, desde su perspectiva, encuentra en Heidegger a su principal promotor (1990: 37 y ss.).

y de volverlo hacia el sol como un bolsillo.  
También es verdad que me duelen los pies,  
pero esto es una falla en mi historia particular. (71)

En el fragmento citado, el remate de los dos últimos versos constituye un irónico *anticlímax* donde se equipara el plano de la indagación metafísica con el dolor de pies del sujeto; exponiendo que esta proclama no niega la existencia del absoluto, sino que otorga la misma entidad, la misma jerarquía a ambos niveles: “Pero, señores, yo sostengo que dos niveles son uno solo,”. Tanto el mundo de lo sensible como el de lo ininteligible son materia poética para la escritura. De hecho, el plano especulativo/reflexivo de los primeros poemarios de la obra gianuzziana se centra en la indagación del hiato entre mundo real e ideal, entre la materialidad constituida por lo cotidiano y la dimensión metafísica.

En *Las condiciones de la época* (1967), se intensifica el afán por definir la materia poética, aquello que damos en llamar “mundo” y que, hasta ahora, podría pensarse como lo que proviene del ámbito de lo sensible. En efecto, esta índole se explicita a través de metáforas como las siguientes que dan cuenta de la búsqueda de emplazamiento del sujeto en el plano real: “cuando hasta mis zapatos tienen/ más sentido de la existencia que yo.” (88). Basta reparar en el título del libro y en algunos de los poemas, como “Demografía”, “Este momento” o “Historia nacional”, para advertir dónde elige detenerse de forma privilegiada la mirada del sujeto, la cual instaura un aquí y ahora que traba relaciones con el contexto social, cuestionando la concepción de autonomía para el género, tal como ya se advirtió al postular la contigüidad entre el plano material y el eidético.

No obstante esta apertura a la realidad externa del poema que venimos señalando, actitud que marca una convergencia con las poéticas sesentistas, una de las particularidades de la poética giannuzziana radica, precisamente, en la elección de sus

materiales, pues el sujeto no se posiciona sin conflictos ante la realidad social, como sería lo más característico de la citada corriente; por el contrario, ya en “Fábula”, texto que abre el poemario, emerge uno de los lugares de este sujeto del que no podrá liberarse a lo largo de toda su escritura. Nos referimos al poeta que se recluye detrás de los cristales (ya sean ventanas, anteojos o una simple lámina lluviosa). Así, la materia poética no es ya la revolución, intento que se asume como un fracaso desde el comienzo, por el contrario, este poeta “resolvió que el cambio acontecía en las pequeñas mutaciones/ permanentes del cielo y el polvo,/ en el giro de la cuchara en la taza de té,/ en las decepciones periódicas del hígado,/ en la muerte de papá y de las moscas.” (83). Por eso sosteníamos la emergencia en esta poética de una mirada que problematiza la noción del intelectual comprometido dominante en la década del ’60. En efecto, creemos que esta zona del discurso giannuzziano puede pensarse como una especie alternativa, desde la polémica oculta, a la actitud dominante del escritor-intelectual del período que se convirtió –en términos de Gilman– en la medida de “legitimidad política-ideológica de su práctica poética”. (1999: 81). Pues bien, pensamos que es precisamente ese vínculo entre actitud del escritor y poética la que se cuestiona, con diversos matices, de forma implícita en su poética y explícita en intervenciones como la siguiente:

Yo no pertencí al grupo *Contorno*, me interesaba lo político, pero no tenía militancia ideológica. En ese momento se puso muy de moda, a partir de Sartre, la literatura comprometida. Había una polémica en aquel entonces muy dinámica, se discutía mucho ese tema: un tema que ya está superado. Hay un compromiso ético por supuesto con la sociedad que todos tenemos más allá de las ideologías, pero el compromiso del escritor es con su lengua, ante todo (2004: 3).

Pero, lejos de la actitud de retraimiento en busca de la autonomía que esta posición podría implicar, Giannuzzi encuentra y otorga a la poesía una misión que, aunque no repercute de forma inmediata en el orden social, sí lo hace en la búsqueda de

testimoniar la dignidad humana, en donde se afianza la posibilidad de redención para el hombre. Desde esta perspectiva, la poesía es un vehículo hacia la trascendencia, un camino para acceder a la “belleza”, tal como sintetiza el poeta en estas palabras: “La poesía no puede salvar a un niño de la cámara de gas, pero indudablemente algo le agrega al mundo: un testimonio de la condición humana a través de la belleza. La mayor dignidad humana es el arte.” (2004: 4).

Otra dirección de cruce con las líneas poéticas dominantes en la época es el uso de ciertas estrategias discursivas de impronta vanguardista, pero que presentan un giro hacia el “aquí” y el “ahora” del poeta.<sup>115</sup> Baste como ejemplo esta dura antítesis que enfrenta al sujeto poeta con la dialéctica de su quehacer: “El súbito hallazgo de un verso/ lo hizo saltar de la cama y salir disparando/ a poner un huevo en la eternidad./ Eso creemos, mientras afuera, en la calle,/ estallan como petardos las batallas temporales.” (91). Este aspecto que atañe directamente al lenguaje, remite a los postulados estéticos invencionistas, en cuanto se trata, a través del establecimiento de correspondencias insólitas, de desplazar el material de sus lugares habituales para desde allí, desde este espacio inédito, ver las cosas de otra manera, instaurar un objeto nuevo en el mundo. Recordemos que se trata de la vieja proclama vanguardista de unir praxis vital y praxis artística, desde esta perspectiva, instalando objetos nuevos en el sentido de inexistentes, intentando fusionar así el polo del arte con el de la vida.<sup>116</sup> Uno de los

---

<sup>115</sup> Nos referimos al procesamiento del surrealismo e invencionismo del grupo *Poesía Buenos Aires*, tal como fue detallado en el “estado de la cuestión”.

<sup>116</sup> En el manifiesto invencionista de Bayley, “La batalla por la invención (manifiesto)”, se advierte tanto la aspiración a unir arte y vida por considerar que ambas comparten su naturaleza de “experiencias prácticas”, como la búsqueda por transgredir los límites del arte figurativo a través de la reelaboración del gesto creacionista: “INVENTAR objetos concretos de arte que participen de la vida cotidiana de los hombres, que coadyuden en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar: ésa es la finalidad perseguida por el invencionismo.” (1999: 737). Por otro lado, también nos interesa señalar esta semejanza con los postulados creacionistas-invencionistas en las reflexiones metapoéticas de Francis Ponge: “las cualidades de tal o cual objeto escogidas para ser explicitadas serán preferentemente las que han sido pasadas por alto hasta el presente. Si conseguimos así brindar nuestra auténtica impresión y nuestra ingenua clasificación pueril de las cosas, habremos renovado el mundo de los objetos (de los temas de obras de arte literario)” (2000: 27), proclama que también guarda vínculos con el concepto de metáfora según la impronta ultraísta del primer Borges, por

grupos que llevaron más al extremo las posibilidades de ese ideologema fue el madí, cuya propuesta, al igual que lo que venimos proponiendo para el caso que nos ocupa, emergió deliberadamente como una alternativa radical opuesta a la alienación descrita por el marxismo. Basta sólo recordar el origen de su nombre, formado por las primeras palabras de “materialismo dialéctico”.<sup>117</sup>

En este poemario, el viraje violento, introducido por la dicotomía –en este caso resignificada entre interior/eternidad vs. exterior/tiempo– redundante en un cambio formal evidente que se refleja en el uso del verso libre que acompaña el ritmo narrativo de estos poemas. Pero a los efectos de lo que estamos considerando, más evidente y abrupto resulta el diseño de un sujeto carnal, atravesado por las enfermedades y marcado a fuego por la historia. Ya que la premisa de este poemario parece ser que el mundo interior del poeta se encuentra en desarmonía con el mundo (concepto que sintetizan estos versos: “el razonamiento arruinado por la realidad,/ la dialéctica privada/ contradecida por el trapo sucio de la cocina.” 101), quizás la dimensión corporal del sujeto sea una vía de conexión posible para reparar ese hiato. No resulta casual la aparición en dos poemas de la máscara del sujeto empírico a través del juego con las iniciales del nombre propio, J.O.G.; se intensifica así el efecto de extrañamiento a partir de una primera persona que refiere sus constantes cavilaciones y hasta su muerte, al mismo tiempo que proclama su principal función como poeta: la búsqueda de sentido de

---

ejemplo. Cabe destacar, por otro lado, que Octavio Paz advierte vínculos entre la poética de William Carlos Williams y la de Huidobro (1973: 102 y ss.).

<sup>117</sup> Según Martín Prieto, el programa invencionista y antifigurativo de Madí tuvo más relación con el mundo de las artes plásticas que con el de la literatura, y de ahí que se convierta en blanco de ataque de los representantes de *Poesía Buenos Aires*, pues “el diagnóstico de Aguirre y Espiro, que no rebatía su radicalismo, ni su teoría, calificada ‘del mayor interés’, sino su decepcionante puesta en práctica, sus poemas que ‘se limitan a presentarnos una sucesión –en el mejor de los casos ordenada– de imágenes, palabras, conceptos inventados, y nada más.’” Siguiendo con sus consideraciones, este grupo, entre los que se destacan las intervenciones de los artistas plásticos Carmelo Arden Quinn y Gyula Kosice, continúa el programa invencionista del grupo Arturo, del que se desprende, pues postula una poesía equivalente a “una proposición inventada.” (2006: 371). Desde otra perspectiva, mucho más cercana a las intervenciones de este grupo, Francisco Urondo rescata la búsqueda por modificar el mundo, pues a pesar de que la propuesta adolezca de “un candor excesivo”, “integrar a la poesía en este proceso de modificación, es convertirla en un elemento socialmente positivo, contemporáneo a su época, a su cultura.” (1968: 22).

un mundo al que se ha decidido a enfrentar, pero que se presenta cada vez más caótico, inasible, peligroso para la subjetividad.<sup>118</sup> Es en este sentido que Martín Prieto habla de una “subjetividad machacante” (2004) como la otra parte del programa giannuzziano que viene a completar la dimensión objetivista destacada por el grupo *Diario de poesía*, pues resulta imposible ignorar la contundencia de esta densidad corporal del poeta. Creemos que esta dimensión, esta insistencia constante en el límite del sujeto, imposibilitado para acceder a otros “reinos”, instauro la diferencia con el poeta-vate de las vertientes poéticas del trascendentalismo. Este sujeto está sometido a los vaivenes del hombre común, y no se trata solamente de la debilidad connotada por la carnalidad, sino también de las constantes dubitaciones que aumentan la brecha entre interioridad y exterioridad, tal como se advierte en este poema de corte coloquialista ya desde el título, “Ni medio”:

Sin duda, el poeta J.O.G.  
 es el único autor de su miseria  
 y no necesita colaboración alguna.  
 Pide limosna, aguanta muchas cosas,  
 empuja, lo empujan, lo despeinan,  
 lo emplean, lo desemplean,  
 lo odian, lo aman, hace rabiar, qué notable.  
 Pero es extraño  
 que con tanta materia disponible  
 tanta rica sustancia con sentido  
 este hombre lo confunda todo,  
 no sintetiza una oportunidad  
 y sólo se le ocurre  
 mentir para soportar la vida. (111)

De este modo, considerar la concepción de poeta nos enfrenta con otra de las aparentes paradojas que hacen tan difícil clasificar esta escritura, pues en su configuración se cruzan esta ostensible carnalidad con el afán por atisbar esa belleza

---

<sup>118</sup> Edar Bayley, otro poeta difícil de encasillar en un determinado movimiento –por más que se lo asocie de manera excluyente con el invencionismo– esboza una teoría sobre el quehacer poético sustentada precisamente en la “desocultación de un significado” a la que llama “capacidad de investir” y que determina nuestra relación con el mundo (1999: 785-787). Más allá de la impronta sagrada que este poeta le otorga a esta experiencia, es interesante observar el vínculo en su acepción filosófica.

ideal que palpita en un más allá de la materia tangible, de los objetos, de las manifestaciones aparentes de la realidad. “El poeta es alguien que apunta a otra cosa; no se detiene en la apariencia” (2000a: 11), sentencia indubitable en una entrevista, pero más determinante aún, vista desde dentro de su sistema poético, resulta esa implacable búsqueda del sentido que coagula en la experiencia estética musical como símbolo de la belleza suprema.

### 5.3.2. De un mundo de muerte y silencio. Poemas de la dictadura.

Lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor –la suma y la potencialidad del comportamiento humano– y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas.

George Steiner

En esta manifiesta direccionalidad de la mirada a lo extratextual, nos enfrentamos a dos poemarios en donde las estrategias que elusivamente lo aluden se hacen cada vez más sutiles, de acuerdo con las condiciones de producción en la época de la dictadura militar. Se trata de *Señales de una causa personal* (1977) y *Principios de incertidumbre* (1980), donde se retoma la dialéctica entre la belleza ideal y el mundo real, a partir de una mirada que lo indaga, buscando esas causas personales del título, pero instalando constantemente el germen de la duda respecto de la capacidad de esa mirada y el alcance de sus límites.

En el primer poemario mencionado, la realidad social se ha transformado de una época convulsionada que exigía involucrarse para encontrar un propósito a la dirección de su proceso, en una realidad de “terrores, fracasos y tumores malignos” (125). La búsqueda de un sentido del mundo que se debe el poeta, la pervivencia de la materia inerte que se convierte así en despojo, frente a la caducidad del cuerpo, al igual que las marcas de la destrucción como consecuencia de la acción utilitaria humana, teñida a veces con tintes ecológicos, son algunas de las causas personales que interrogan al

sujeto poeta. Se observan marcas de un incipiente ecologismo en textos como “Basuras al amanecer” y “Congreso mundial sobre la contaminación”. El primero resume en estos versos la ideología latente en la mirada: “Parece que la cultura consiste/ en martirizar a fondo la materia y empujarla/ a lo largo de un intestino implacable.” (131), mientras el segundo remata la narración de un sujeto que se deshace de su automóvil con una enunciación deóntica: “...La obra falsa/ de lo humano debe desaparecer lo más/ rápidamente posible en otra naturaleza” (135). Y esa otra naturaleza está conformada por “húmedos perros” o “la última mosca nupcial de frías alas moteadas”, insectos que en sucesivos poemas se disputan en el paisaje urbano, la primacía por adueñarse de los “inexplicables residuos humanos”.

En este poemario, se intensifica la densidad del espesor material del mundo, a tal punto que la mencionada dialéctica exterioridad/interioridad pareciera obliterarse en aras del protagonismo que adquiere la dimensión más tangible del sujeto, es decir, el cuerpo, tocado por la opacidad incomprensible del objeto. Es así que la conciencia lo distancia, incorporándolo al mundo de las cosas; en otras palabras, se hace patente el cuerpo “cosificado” es decir, reificado. De este modo, el sujeto asiste, perplejo, a las marcas del devenir en su propio cuerpo. Los títulos de algunos poemas, por ejemplo, “El cuerpo objeto” y “Paro cardíaco”, son sobradamente elocuentes de esta situación, provocada por los estragos del paso del tiempo, intensificándose así la dialéctica referida, pero desde otro lugar, pues el sujeto contempla dissociado tales efectos, en un cuerpo que se le antoja ajeno.

De tal forma, el imperativo de volcar la mirada hacia el exterior, plasmada en el *ars poetica* del poemario anterior (“Este mundo, muchachos...”), comienza a ser relativizado; en efecto, se observa un nuevo movimiento de la subjetividad que se retrae al interior, lo cual da cuenta de una mirada estrábica que se constituye, así, en una



impronta clave para la etapa de esta poética en su estadio final, que ahora estamos considerando:

Le diagnosticaron una esquizofrenia orgánicamente terrestre  
 síntomas subjetivos y objetivos  
 un síndrome disociador porciones sueltas de realidad  
 cavidad mental poblada de fantasías  
 alucinaciones fuertemente impolíticas  
 emociones sin fundamento fobias de perro azul  
 comportamiento simiesco muecas lenguaje primitivo. (157)

¿Cómo buscar las huellas que lo extratextual imprime en la poesía, generando este movimiento de repliegue en la subjetividad? Dos expresiones claves nos guían: “esquizofrenia” y “alucinaciones impolíticas”. Podríamos arriesgar que, ante la forclusión que el silencio impuesto desde afuera respecto de los horrores represivos –la negación de la desaparición de personas– se produce, de hecho, una tan forzosa como generalizada esquizofrenia social. Como no podría dejar de ocurrir, el sujeto poético está inmerso en ella, dada su inscripción en las sobredeterminaciones de este contexto, de allí el registro duramente irónico, perceptible en algunas metáforas: las alucinaciones son “impolíticas”, como si sólo estando loco se pudiera negar la realidad o, al revés, como si se lo decretara insano porque él sí posee el saber de lo que sucede, aludido en “emociones sin fundamento” y “fobias de perro azul”.

Síntesis de esa bifurcación fuerte de la subjetividad es la imagen final de “Historia personal”: “un zapato en la historia/ y otro no sé en qué dimensión.” (163) resumen del estado de máximo conflicto en la relación sujeto/mundo. Ante este incremento del conflicto y el subsiguiente repliegue derivado de la disociación ante lo intolerable, se produce una tensión interna para el mandato de la poesía: ¿cómo referir lo inexpresable? Pues, si por una parte la experiencia del suceder choca con un muro de silencio, por otra, el mandato de referir las experiencias se hace dominante como objeto de la poesía. Basta aludir a títulos ya de por sí descriptivos como “Poniéndome la

corbata”, “Viajando por la patria” o “Muerte en el sanatorio”, en donde el sujeto se debate entre el extrañamiento de entrar en relación con el afuera y la necesidad de otorgarle sentido a esa materia que lo condiciona; en efecto esta subjetividad tiende a fundirse con los objetos, pero al mismo tiempo se constituye en su “centro”:

Sobre esta mesa he apoyado los brazos y la cabeza.  
 Piedad y desprecio por mi mundo. Los lugares comunes  
 de la materia que me rodea. Un lápiz, una caja  
 de fósforos, una taza de café, ceniza  
 de cigarrillos sobre un desorden de papeles.  
 Cuánta desesperanza de poesía sin porvenir.  
 Y de pronto la certeza de que morir es apartarse de la mesa,  
 la noción de que todo se perderá.  
 Cada cosa se ausentará de la otra,  
 los objetos de quienes soy el centro dejarán de amarse. (195)

Conforme al precepto del poema anterior, “Poética”, que se resume en los versos “Poesía/ es lo que se está viendo” (194), Giannuzzi propone una subjetividad que entabla así relaciones con los objetos del mundo, principal materia poética, pero en esas vinculaciones mediadas por el complejo mecanismo de la percepción, el sujeto se erige en foco existencial, aunque, nuevamente, amenazado por la mortalidad

Destacamos que esta esquizofrenia no cesa porque hay una serie de poemas en donde se advierte la detención en momentos epifánicos, muchos de los cuales derivan de la observación de un simple objeto, pero que se interrumpen pues siempre emerge la ruptura de ese estado por el ingreso de la amenaza o la concreta violencia exterior. Tal es el caso de “Café y manzanas”, en donde el yo poético se encuentra subyugado por las sensaciones que despiertan esos objetos, hasta que el remate aniquila completamente el *clímax*: “Puestas a buen recaudo las cosas suaves/ allí se cierran las puertas al tumulto general./ Pero a veces estalla una bomba en el piso bajo/ y la policía acude para saber quién es quién/ en este mundo.” (136) Nuevamente subrayamos la ironía predominante, pues no olvidemos que la ironía, tal como la concibe Paz en su caracterización de la

poesía moderna, permite reconciliar contrarios u órdenes disímiles, tales como lo sacrílego y la blasfemia, o lo cotidiano con lo sobrenatural. En efecto, de este proceso de secularización de la poesía, cuando lo sagrado se hace profano, emerge una concepción de la ironía como actitud que “revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad.” (1974: 71).

En *Principios de incertidumbre*, el sintagma del título mantiene la hostilidad propia del período, marcada el agregado de la “s” en “principios”, que enfatiza la inestabilidad ya de por sí introducida por la teoría científica de Heisenberg.<sup>119</sup> El repliegue del yo, movimiento señalado con respecto al volumen anterior, se metaforiza en la mediación de los cristales y la ya mencionada búsqueda de sentido propia del sujeto que puede ser asimilada, en este poemario, a la pregunta sobre el origen, significado con el que juega también la palabra “principios”.

Es interesante observar que el afán por describir lo externo (por ejemplo, hasta los mínimos movimientos de un atleta en la barra o de un galgo en una carrera), conviven con la absoluta relativización del lugar del sujeto, que es para sí mismo un “desconocido”. Se retoma de este modo ese efecto de extrañamiento que el yo poético

---

<sup>119</sup> Respecto del aporte del Principio de Indeterminación a la práctica poética, resultan más que significativas las explicaciones de Nicanor Parra por su relación directa con ambas esferas, la de la ciencia –por ser profesor de Matemática y Física– y la poesía. Citamos con detalle su descripción del modo de operar de este principio por su rigor y claridad: “La mecánica clásica, newtoniana, estaba segura de poder predecir el estado en que se encontraría el universo en cualquier momento, y también decir cuál era el estado anterior. Por ejemplo, el caso de una partícula: su movimiento está regido por una ecuación que es  $F$  partido por  $M \times A$ ; es decir, Fuerza es igual a Masa por Aceleración. Esta ecuación nos permite, si conocemos la fuerza que provoca el movimiento y la masa de la partícula, su trayectoria. Pero para ello necesitamos de dos condiciones iniciales: la posición y la velocidad de la partícula; sólo así estaremos seguros de predecir la posición futura y de cualquier época. Esto es lo tremendo: a condición de conocer la posición y la velocidad. Porque ocurre que las partículas son muy pequeñas, y que para determinar la velocidad de un electrón es necesario actuar sobre él, iluminarlo, y se modifica su velocidad. No se puede determinar con un alto grado de precisión tanto la velocidad como la posición. Es por ello que hoy se habla de indeterminación. La ecuación opera, pero no estamos en condiciones de precisar dónde va a estar, porque hay un margen de error. En fin, la Física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensando que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología” (1990: 31-32). Es interesante advertir que, lejos de constituirse en una alternativa al discurso científico, estas poéticas –entre las que también incluimos la de Veiravé de acuerdo con la lectura que presentamos en el siguiente capítulo– hacen uso de los modelos provistos por ésta para constituirse.

giannuzziano experimenta frente al espejo o ante una fotografía donde aparece su imagen pero de otro tiempo; puede verse, en el ejemplo que sigue, cómo la imagen de cuño surrealista contradice el inherente efecto de realidad propio del objeto foto: “Lo verdadero de la apariencia/ se separa en los tristes ojos declinantes/ que intentan vanamente una relación emocional/ desde el mundo a la mente bloqueada.” (261). Estas condiciones convocan la reflexión de Giorgio Agamben, cuando señala que es posible definir el poema como una máscara del yo en el sentido de una teatralización a dos voces del sujeto, tanto de su ritmo interno como de su íntima escisión, de lo cual concluye que el poema contiene modalidades de no conocimiento en el interior del propio sujeto (2007: 137-154). De este modo, el foco se mueve del sujeto al objeto dando cuenta de la ambigua bidireccionalidad de la relación, extrañamiento acrecentado, en este caso, dado que el objeto es su propia imagen. En la misma dirección se orientan las reflexiones de Muschietti al intentar definir las características específicas del poema:

Si se ha relacionado una y otra vez al poema con el sueño, quizás se deba a este funcionamiento y a la manera de un *espejo* en el que el *Yo* se refleja y se refracta, y al mismo tiempo se hace *Otro* (un mundo declarado y representado en la letra escrita): el sujeto puede leerse (autor-lector) diseminado en el texto a partir de huellas, marcas, indicios de una referencia despedazada y rearmada en otra (1986: 21).

La comparación con la ciencia resulta en este sentido insoslayable, pues el instrumento para entablar vínculos con el mundo, la mirada, resulta más dotada de espesor que la mera observación científica; en efecto, los poemas con una fuerte carga descriptiva proponen una estrecha relación entre la facultad de observar y la subjetividad. Tal es así que aún en un cuarto cerrado, en donde la observación podría estar controlada, se impone “el pesado susurro del yo” (313). Prueba evidente de que entre las intenciones autorales y la escritura existe una brecha insondable, ya que Giannuzzi sostiene en una entrevista concedida a Freidemberg: “En mi caso, procuro

que ese yo no aparezca, pero lo consigo muy pocas veces: el 'yo' se me cuela e interviene.” (1994: 15). Coincidimos con el entrevistador que en la pregunta habla de un “sujeto despersonalizado”, ya que, como quedó claro a partir del concepto de experiencia que proponemos, no se trata de una poesía que recoja o se apegue a las experiencias personales, aunque sí es pertinente volver a traer a colación el concepto de sujeto aglutinante ya referido. Por eso, desde el comienzo de este apartado, se esbozó que sería operativo el concepto de mirada fenomenológica; en efecto, desde esta perspectiva, “El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él.”(Merleau-Ponty 2002: 31).<sup>120</sup>

Creemos que una fórmula pertinente para explicar este protagonismo de lo perceptual en esta obsesión por entablar vínculos con los objetos, es la ofrecida por Octavio Paz al describir la poética de William Carlos Williams, uno de los poetas con los que la crítica suele emparentar a Gianuzzi por tratarse de uno de los bastiones del objetivismo. Al respecto, Paz señala: “La sensación es anfibia: nos separa y nos une simultáneamente de las cosas.” Y así resume la comunión de lo subjetivo y lo objetivo, dialéctica que –como venimos sosteniendo– atraviesa esta poética: “Un poema es un objeto verbal en el que se funden dos propiedades contradictorias: la vivacidad de la sensación y la objetividad de las cosas.” (1973: 101).

Se profundiza así también la actividad de observación del sujeto poético, que a través de la mirada disecciona los fenómenos fortuitos de la naturaleza, aunque entre ambos órdenes parece haber un hiato irreconciliable. Pensamos que puede hablarse en este sentido de un poemario de la percepción, pues se trata de exponer esta diferencia entre la imagen de la conciencia, congelada e inalterable, respecto de las imágenes del

---

<sup>120</sup> Para llegar a esta conclusión, Merleau-Ponty parte de la idea de que las cualidades de los objetos son determinadas a partir de una relación con nosotros y que, al mismo tiempo, los objetos ejercen cierta fascinación para con “el sujeto libre que se ve enfrentado” con ellos. “Por lo tanto, las cosas no son simples *objetos neutros* que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables [...] Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida” (2002: 29-30).

mundo exterior, de la temporalidad, en donde las cosas se transforman. Por eso la poesía es referida en reiteradas ocasiones como “una fiesta del sentido”. Y esta nueva dicotomía nos permite retomar aquélla de mundo interior/exterior, resemantizada por el cruce con el binomio intemporal/temporal. En efecto, la dinámica de la mirada de este sujeto poeta se advierte nuevamente en “Rito privado”, donde se marcan los tres momentos que la componen: en primer término, dirigida al objeto mundo (“Fuera de la habitación el mundo/ ordena la trama de su tejido); luego, la inscripción del sujeto en el espacio cerrado (“Pero detrás del vidrio raspado por la lluvia invernal/ soy un fragmento activo,...”); por último, el sujeto encarnado optando por el “mundo” de los objetos, ocupantes de un orden intemporal, imperecedero, conformando, así, una materia más apropiada para la poesía (“...Girando/ mis ojos turbios y discontinuos/ me vuelvo hacia el ácido fresco e inmortal/ de una fuente de limones en el centro de la mesa,/ a una fría porción de libertad en mi lenguaje.” 322).<sup>121</sup> Sin embargo, este orden está lejos de ser lineal, ya que los tres momentos de la mirada pueden coexistir, darse por separado, o, por lo general, luchar dialécticamente por definir sus contornos. Creemos que este entrar en contacto con las cosas guarda relaciones con los postulados metapoéticos de Francis Ponge, pues su propuesta despliega una tentativa por conocer las cosas del mundo externo, en directa polémica con el idealismo subjetivista de Descartes; en efecto, en “My creative method”, el tono irreverente llega al punto de proclamar: “Es obvio que no dudo de nada” (2000: 32), luego de oponer el plano eidético con el de las cosas, optando por este último como territorio apto para desterrar las dudas subjetivas. Por eso propone tomar “partido por las cosas”, tal como la mirada giannuzziana en los últimos versos

---

<sup>121</sup> Este enfrentamiento sujeto/objeto es tan característico de su poética que no podemos dejar de remitirnos nuevamente a “Uvas rosadas”, poema que abre *Nuestros días mortales*, en donde la contraposición entre el orden del ser para la muerte es desbordado por el objeto del deseo libre de esa restricción. Recordamos los primeros versos: “Este breve racimo/ de uvas rosadas pertenece/ a otro reino./ Yace, sobre mi mesa,/ en la fría integridad de su peso terrestre/ mientras yo permanezco silencioso/ imposibilitado/ de oponer mi vida a su carnal exuberancia.” (9).

citados, en donde la fuente de limones se identifica con “una fría porción de libertad en mi lenguaje”, pues en ese espacio en donde el objeto se transfigura en el poema parece residir la liberación de las sujeciones del lenguaje, mostrando una nueva faz tanto de los objetos como de las palabras, cual lo resume Sartre en el epígrafe de este apartado.

Es la heterogeneidad de los pares dicotómicos referidos lo que inquieta al sujeto, lo que llama caos propio del mundo, el cual le resulta tan difícil de ordenar. Y aquí, al igual que en el poema “Dispersión” del volumen anterior, el sujeto asume un rol aglutinante respecto de esta realidad heteróclita; por ejemplo, luego de describir los movimientos en torno a la mesa a la hora de la cena, el poema “Principios de certidumbre” concluye así: “...Y estos principios/ de certidumbre nada podrían significar/ sin los murmullos del yo/ en el centro de los cuerpos tristemente vestidos.”

(287) Si bien observamos una analogía con respecto al afán romántico por encontrar la unidad, el absoluto, el matiz que adquiere esta poética resulta suficientemente distintivo; nos referimos al proceso por el cual “en Giannuzzi la conciencia se halla cada vez más anegada en la carnalidad de un individuo en el mundo: orgánico, cardíaco, humoral, doliente.” (Monteleone 2004a: 347). Estos rasgos alcanzan para distinguirlo del sujeto etéreo e intemporal al que aspira la poética romántica.

Esta observación nos permite comenzar a delinear una generalización: aun en los momentos de mayor fascinación por los objetos, cuando éstos parecen autonomizarse respecto del sujeto, se introduce la fuerte subjetividad giannuzziana; de modo que, aunque se permita jugar con el vaivén entre los polos, la marca indeleble del yo sobre el poema aleja a esta poética de las corrientes más puramente objetivistas.<sup>122</sup> Tanto

---

<sup>122</sup> Nos referimos a la línea con fuerte desarrollo a mediados del siglo XX y, dentro del género, encarnada de forma paradigmática en figuras como William Carlos Williams en Norteamérica o Francis Ponge en Francia. Para un debate de estas cuestiones en Argentina, remitimos a las recurrentes discusiones sobre esta corriente en *Diario de poesía* y en el volumen ya mencionado *Tres décadas de poesía argentina*, pues esta línea fue una de las dominantes en el campo poético argentino en la década del '90.

Oswaldo Picardo (2006) como Javier Adúriz, al profundizar el estudio sobre este poeta, orientan sus reflexiones en esta misma dirección, al punto de que este último, llega a proponer: “Mi hipótesis es que, a diferencia del objetivismo, cuyo ademán característico consiste en diluir la figura del sujeto, Giannuzzi proyecta en ese espacio retórico la posibilidad del lector.” (2006: 83). Por eso el concepto de experiencia propuesto en el “marco teórico” parte de las reflexiones fenomenológicas de Hamburger, pues la dicotomía parece indisociable aun en una poesía que se inclina hacia el polo del objeto.<sup>123</sup> Así lo advierte también Edgar Bayley con respecto a la poética de Ponge:

La objetividad, aceptar que hay un objeto, aceptarlo, vivirlo, saber que la palabra, para solventarse, debe coexistir con la cosa, que cosa y palabra constituyen una unidad viviente y que el plano donde se reconoce al objeto es el plano más alto de la subjetividad, “allí donde las ideas y los sentimientos, al destruirse y confundirse” (Ponge), dan paso al reconocimiento jubiloso de nuestro co-nacimiento y nuestra co-existencia con el mundo. Es el asombro augural, el descubrimiento, la justificación de la subjetividad (1999: 780).

La operatoria de aglutinación por parte del sujeto, si bien resulta significativa tanto en lo que está referido a la naturaleza del mundo, materia poética, como al observador, sujeto poético, lo es también respecto de un principio constructivo de los poemas, porque abundan los remates violentos, inesperados, que, como decíamos anteriormente, destruyen las escenas de observación epifánica. En este poemario, a la violencia externa se agrega la interna, sacudiendo a un yo con la evidencia del fracaso para poder procesar los estímulos externos; sólo con los versos que siguen es posible advertirlo: “Todas mis certezas giraron/ sobre sí mismas, mutuamente raspadas/ hasta sangrarse/ y la consistencia del vacío buscaron hacia abajo.” (289). De ahí también que la figuración del poeta sea la de un “extraño”, un “desconocido”, cuya misión ha perdido sentido en la época. ¿Cómo no vincular este estado experiencial con la enajenación que distinguió a la novela existencial europea? En efecto, *La náusea* de

---

<sup>123</sup> Hamburger propone la categoría de “poesía de objeto” para esta práctica a la que caracteriza como lindante con la enunciación comunicativa (1995: 174-175).



Sartre y *El extranjero* de Camus emergen como el referente obligado de época por la manera de plasmar las consecuencias físicas del estado de enfermedad espiritual dominante en la Europa de posguerra.<sup>124</sup> Esta misma relación se observa en los versos citados a partir de las certezas que giraron hasta sangrarse, dando cuenta nuevamente de esta conciencia que se torna más física, más corporal, para poder así canalizar el dolor del sujeto ante la imposibilidad de tolerar la violencia exterior, las determinaciones sociales. Cada vez más lejana parece la utopía de *Señales de una causa personal*, en donde la misión social del poeta aún era concebida como una posibilidad. **Revisar si no confundí poemario (ya es dictadura)**

En pocas palabras, esta poética que parte de la vivencia, explora las múltiples relaciones entre la materia y la manera del sujeto de aprehenderla, rechazarla, observarla, penetrarla, auscultarla, malearla, en síntesis, hacerla propia, convertirla en experiencia. En estos dos poemarios de la dictadura, ante la experiencia de lo intolerable las estrategias de solapamiento del discurso tienen que ver con un marcado repliegue de la subjetividad como forma de preservación del yo, y –por qué no– de la poesía.<sup>125</sup>

Entre este último poemario y el que sigue, *Violín obligado*, la configuración del sujeto adquiere otras modulaciones debido a que, con respecto a la facultad de conocer, crecen las incertezas y, al mismo tiempo, se intensifica la certidumbre con respecto de la muerte. Esa constelación de dudas que abaten al yo, se proyectan en la mirada cuando ella recae sobre las cosas del mundo sensible, que son el reino de lo mortal. De este modo, sólo la belleza intemporal, encarnada paradigmáticamente por la música según la

---

<sup>124</sup> Jorge Aulicino propone otra relación intertextual interesante: con la novela negra norteamericana, específicamente, con la escritura de Dasheill Hammett, pues ambos autores compartirían, además de la impronta urbana, “la idea de existencia como un fracaso organizado.” (1991: 32).

<sup>125</sup> Con respecto a las estrategias de solapamiento del discurso, que halla una brillante metáfora de “blindar la escritura” que propone Daniel Freidemberg (2006: 155), cfr. en el capítulo siguiente, el apartado “6.3.3. Poesía y política”, en donde se proponen algunas categorías de análisis para abordar la poética de Veiravé que resultan también operativas para este caso.

preferencia giannuzziana, ofrece un lugar para la seguridad, la salvación. Pero nuevamente, más que a un sistema de opciones, nos enfrentamos a una tensión que agobia al género humano, constantemente forzado a elegir entre la perfección de un mundo ideal y las posibilidades que ofrece la experiencia. Es que ese orden que el poeta se propone hallar, se perfila como cada vez más fortuito, accidental, regido por el azar.

Sin poder eludir la dimensión especulativa, esta poética, pese a los cambios que venimos señalando, mantiene el principio estructurante que se ha procurado mostrar en este análisis: partiendo de un simple hecho de la vida cotidiana (la muerte de un insecto o una gota que cae sobre una hoja, por ejemplo), se da lugar a las reflexiones del poeta: “...¿Puede significar algo/ una vida librada al puro accidente?/ Pienso en la oscura poesía de la caída sin ley,/ en el confuso y enfermo destino de mi época/ incubando la bala que aún no me alcanzó,/ la existencia respirando en lo casual,/ el síncope detrás de la puerta.” (293).<sup>126</sup> Así, a la fragilidad de lo humano dada la condición mortal se une la incertidumbre que genera un mundo inestable, confuso y peligroso; en otros términos, el plano de la existencia desestabiliza a un sujeto que ya no busca sólo explorar el mundo, sino que parece haber desistido de ese optimismo inicial que entreveía la posibilidad del cambio a través de la búsqueda del orden poético, para entregarse ya sin resistencia a la fuerza avasallante de la entropía. Como consecuencia, se consolida un sujeto cada vez más extrañado con respecto a su propio cuerpo y a los constantes estímulos del exterior.

El azar que rige al mundo es simbolizado en “La araña” (319) a partir del simple acto de mover una tabla, que redundo en un “insensato aumento del universo” desestabilizador la existencia del insecto. Por analogía con el sujeto, autor y observador

---

<sup>126</sup> Esta dinámica interna del poema da cuenta de la influencia eliotiana en la poética de Giannuzzi, quien se ha encargado de destacarla siempre en sus declaraciones, principalmente poniendo de manifiesto la fascinación por la forma en la que Eliot introduce el mundo cotidiano. Focalizando en el caso específico de *Cuatro cuartetos*, encontramos los siguientes vínculos que contribuirían al calificativo de “conceptual” para ambas escrituras: la estructura del poema, que parte de una observación –un paisaje en el caso de Eliot, un objeto en el de Giannuzzi– que da lugar a la reflexión o “la especulación”, como insiste en decir el poeta argentino; la ubicación en el plano de la existencia, atravesada y amenazada por el fluir temporal; por último, la concepción de la poesía como una búsqueda del sentido.

del descalabro que representa la ampliación de las dimensiones del mundo para la araña, se intensifica la atmósfera de incertidumbre y relativización de todo lo mensurable que instaaura el poemario.

### 5.3.3. De la decepción al retraimiento de la mirada.

Al levantarse de la cama/ meta sólo un dedo  
del pie en la madrugada/ probando su temperatura./  
Si la siente más o menos sanguínea que su cabeza/  
lo mejor es tumbarse nuevamente:/ como si después  
de tomarle el pulso/ hubiera comprobado/ que hoy  
el mundo es demasiado/ que no coincide, que no  
encaja en nada,/ que no está para gente como usted.  
Joaquín Giannuzzi (“Ciertas instrucciones”)

La búsqueda de la unidad, ante este inquietante reino del caos, es cada vez más desesperada. El ruego de que exista un “Dios de la unidad” del poema “Dispersión” (*Las condiciones...*), se convierte en confesión de fracaso en *Violín obligado*, en el primer texto que da nombre al poemario:

En tu cerebro harapiento entró Mozart:  
una ética absoluta, fresco y antiguo.  
Cuántas cosas desde el mundo lo ocupaban,  
pesadas. Puertas, caminos,  
y montañas de polvo que reclamaban  
un orden para un significado.  
Pero el violín circuló  
y todas las desesperaciones lo seguían  
en círculos, como perros que no alcanzan  
el tema central, la intensidad secreta,  
el solo de Mozart en su cielo obligado. (335)

Si pensamos en que este poema abre el libro y que este gesto en la poesía de Giannuzzi en general se encuentra asociado al trazado de un *ars poetica* que lo define como unidad, se observa la recuperación, propia de los primeros poemarios, de la búsqueda del absoluto, nuevamente connotado por la música –Mozart en este caso–, como intento por ordenar las cosas de este mundo. ¿Significa esto que el sujeto se repliega, al modo romántico, en el mundo interior y evade ese otro orden que lo agobia? Creemos que nos enfrentamos a un nuevo desplazamiento de la tensión interior/exterior

en donde el foco se traslada de la búsqueda del absoluto al fracaso que genera la imposibilidad de trascender el orden de lo material, connotado por la temporalidad. Este giro de la subjetividad trae aparejado un cambio de atmósfera; cualquier resabio de optimismo cede ante el desorden que se arremolina en la cabeza del sujeto; lo eterno ya no se proyecta en ningún objeto, ser natural o momento epifánico; el mundo externo arrasa con todo vestigio de absoluto, orden o eternidad.

De este modo, emerge otra de las aparentes paradojas de esta escritura, que parece constantemente resistir todo intento clasificatorio; nos referimos a que, detrás de un lenguaje directo, despojado de artificios retóricos rimbombantes y una sintaxis prosaica como signos de una ideología poética alternativa con respecto a los cánones propios de la lírica tradicional, subyacen notas de trascendentalismo poético. Este pasaje de la entrevista realizada por Freidemberg resulta ilustrativo no sólo por el reconocimiento del poeta de esta orientación de su escritura, sino por la reticencia del crítico a reconocerla:

J.G.: –...Hablo de una especie de plenitud y armonía con el universo. El conocimiento supremo, la inmersión en lo absoluto, aunque esto resulte un poco altisonante. Yo tengo un sentimiento religioso de la literatura, el sentimiento dramático y religioso de la literatura. Creo en la misión redentora de la poesía.

D.F.: –*Pero en su poesía usted más bien parece hablar de una imposibilidad de lograr la redención, la plenitud, la armonía.*

J.G.: –No, no es así. Imposibilidad de lograrlo en la Historia, sí. De lo que se trata es de salvarse de la Historia, que, como no sé quién decía, es una pesadilla de la cual quiero despertar. Claro que al mismo tiempo la Historia es fascinante (1994: 15).

El punto más drástico de este viraje se evidencia en “El desconocido”, poema en el que, al modo borgesiano, se juega con el doble, se explora el extrañamiento, la distancia entre la figuración del poeta joven y el poeta viejo, ya asomando a su propio funeral. El poeta veinteañero llega a este espacio imaginario en busca de la verdad, pero el poeta viejo lo rechaza, lo empuja, condensando en este gesto la inutilidad de la empresa pasada. Es que lejos de un mundo interior incontaminado, en este poemario se

pone de manifiesto la fuerza del contexto irrumpiendo en la subjetividad, en la forma de concebir lo poético, en la manera de inquirir el mundo, y ese desdoblamiento se constituye en un procedimiento efectivo para demostrar el desfasaje, la disrupción: “porque aquí no coincide conmigo;/ porque padezco odio y deshonor;/ porque la época introdujo en mi cuarto/ más muertos de los que puedo soportar o merecer.” (379).

Mientras los poemas del primer poemario son explícitos en cuanto a la presencia de otro “reino”, sus contornos, en el devenir poético, se irán haciendo cada vez más difusos. Así ocurre en “Teólogo en la ventana”, donde el desborde de la mirada más allá de lo visible es enunciado explícitamente: “¿Qué materia desean los ojos y que no pueden ver?”; aunque las oportunidades de exceder esa “única realidad posible” adquieran un tono más defectivo y sus contornos sólo sean descriptibles por la negación, la completa negación de la realidad de la calle: “No esa especie de traición a lo largo del pavimento,/ la naturaleza criminal que revelan los automóviles,/ el taciturno rumor de las cosas manufacturadas,/ la vacilante verdad de la muchedumbre hacia el ocaso.” (368).

El espacio dominante que se delinea como nuevo mundo externo de esta nueva subjetividad es el cuarto cerrado, con paredes opresivas y una atmósfera enrarecida. El cuerpo padece insistentemente las consecuencias del paso del tiempo y las sombras oscurecen aquella “poesía moribunda”, de la que el sujeto se despide definitivamente y sin lamentos en “El adiós”. Es que, en este nuevo trazado del itinerario poético, parece triunfar el polo de lo mortal, de la materia, pasible de ser salvada por las fuerzas de la conciencia: “Un cerebro en la oscuridad no puede hacer política./ Su gelatina hierve, ávida de oxígeno,/ de sustancia continua,/ de realista materia iluminada y fulgor sexual:/ apostando/ a un universo visible para redimirlo.” (385).

El mundo externo, sensible, resulta, a través de la propia metáfora del cerebro delineando al mundo, eclipsado por la subjetividad. No ya un sujeto optimista,

todopoderoso, hijo de las utopías sesentistas, sino un yo omnipresente, pero mortal, signado por el deterioro, el fracaso, la declinación y hasta la descomposición de la propia materia, el cuerpo. El lugar donde se asienta la subjetividad es, ya desde *Señales...*, detrás de los cristales, la mayoría de las veces ventanas, en otras ocasiones, anteojos. El poema “El extranjero” resulta elocuente con respecto a esta posición de la subjetividad:

Entonces vio a la gente reuniéndose en la calle.  
 se hinchaba, coreaba, ondulaba  
 feliz de estar queriendo decisivamente  
 con mucho conocimiento de causa  
 todos juntos lo mismo.  
 ¡La unánime gente cumpliendo las escrituras en el tumulto!  
 La marea creció hasta su ventana.  
 La cerró, retrocedió, se encogió, se hizo el mono ajeno.  
 Encaró su propio lenguaje, puso cara exclusiva.  
 A solas con su causa privada  
 se puso a escuchar las noticias de allá afuera en la radio. (156)

Los gritos de la multitud junto con la actitud de un sujeto que se repliega al abrigo de su interioridad, no pueden dejar de remitir al solitario “rey burgués” rubendariano, aunque desde una posición resignificada, pues –como analizábamos anteriormente– en estos poemarios el sujeto se enfrenta a la imposibilidad de referir la experiencia social debido a las condiciones del entorno extratextual. Ante el estado de precariedad al que la calle lo obliga a enfrentarse (“Yo no era nadie en el universo y desde mis pies subía/ un fracaso de restos de comida”), el sujeto, que en esta serie de poemas se configura como poeta, se ve obligado a crear un mundo alternativo ideal (“Evasiones”) o un ámbito edénico simbolizado por el jardín o los espacios naturales. O, en otras oportunidades, se muestra impelido a abrir eventualmente la ventana, pero preservado por los anteojos. Una de las diferencias más evidentes surge de la oposición entre cambio y permanencia con respecto a lo que los espacios sugieren; así, mientras la

ciudad representa el caos imperante que el sujeto no puede ordenar, la naturaleza ofrece “una tregua de espectador en mi confuso destino” (219).

El proceso de subversión de la mirada, el cambio de foco que propone *Violín...*, se condensa en “Cabello en la ventana” en donde, en lugar de partir de lo material hacia el absoluto, como ocurría en su producción anterior, el mismo “cielo desmesurado no soporta su propio vacío/ y clama por una relación con lo tangible.” (388). Símbolo por antonomasia del absoluto, es desde ese cielo que la mirada opta por lo concreto, por el pelo negro de su hija que confiere así entidad al vacío del polo ideal. Esta inversión drástica emerge como consecuencia de la toma de conciencia del límite del sujeto para penetrar los estratos profundos de lo real, cuya existencia sólo atisbamos gracias a la facultad del conocimiento. Si bien en el siguiente apartado nos proponemos profundizar este aspecto vertebrante de su producción tardía, señalamos aquí el espesor que adquiere el concepto de fracaso, en relación con la creciente certeza de un desfase entre las múltiples posibilidades que ofrece lo real y el mundo de las apariencias, único al que el sujeto-intérprete puede acceder. Esta sensación se torna cada vez más angustiante debido a que la búsqueda del sentido, como vector que podemos rastrear desde el primer poemario, no cesa, pero, en esta instancia, se ha chocado con un muro infranqueable. De las incertezas al fracaso, ése es el derrotero que nos ofrece este último tramo poético. Como síntesis de este punto de llegada, baste el poema “Extraviado (perro) en la lluvia”:

El rumbo se ha perdido,  
 el olor de la vida desaparece  
 en el desorden del agua.  
 Ahora que la oscuridad  
 se ha tragado a los dioses posibles,  
 del desamparo nacen, del cerebro aterrado,  
 las preguntas mayores  
 que dormían como fieras  
 en el diseño legible del mundo. (375)

Este poema con un marcado eco hölderliniano instauro el corte a través del uso del presente, intensificado por el adverbio “ahora”. El cambio se asienta en el “cerebro” y se origina, como ya venimos observando, en la interrupción de la búsqueda de la trascendencia que, en el texto, asume el homenaje al maestro alemán aludido por condensación en la imagen de los “dioses posibles”. Pero, a diferencia de Hölderlin, no se evidencia en esta poética posibilidad de redención, ni aún a través de la visión y misión salvadora encomendada por Heidegger a la figura de poeta; por el contrario, la reorientación de la mirada se topa con un mundo limitado, “legible”, que no ofrece ni un resquicio de redención, de trascendencia. A la figuración de poeta-sagrado que ofrece el filósofo alemán, esta poética opone la imagen del poeta que asume por completo su condición de precariedad.

“En el error de ayer sonaron disparos hasta el hueso/ y los muertos crecieron hasta una sola demencia” (392); “porque la época introdujo en mi cuarto/ más muertos de los que puedo soportar o merecer” (379): sólo unos versos bastan para aniquilar el afán del más allá, que entrañaba una búsqueda esperanzada ya dejada absolutamente de lado. Como una ceniza, la falta de explicación, la desazón ante la muerte, invade el espíritu de época y paraliza a la subjetividad.

No se trata ya del cuestionamiento de lo real como una apariencia detrás de la cual podría subyacer una realidad más profunda, al modo surrealista, sino de la desilusión por lo real, que ha manifestado todo su peso a partir de los grávidos hechos de la historia. Pasamos así, desde explorar las posibilidades de atisbar el verdadero ser de las cosas, a la enunciación del fracaso de esa búsqueda, que ha perdido incluso su sentido porque la topadora-realidad ha arrasado con todo.

La travesía de este poemario se remata con “Tres fotografías en el pasado”; allí, a partir de la contemplación de tres instantáneas, se juega con el contraste entre la detención y el devenir temporal en el plano de la apariencia, de la existencia, pero desde



su fondo, como un embudo que absorbe y eclipsa las escenas, “una cabeza de desaparecido”, que da pie al título del siguiente poemario, *Cabeza final* (1991), imagen obsesiva de su omnipresencia en el pasado, el presente, el futuro.

El último volumen que integra el corpus que hemos recortado (no el último en su producción), se distingue por una mayor concentración en la experiencia del sujeto, lo cual, desde el punto de vista de la concepción de lo poético, podría significar una ruptura abrupta con el ideograma de poemarios anteriores como *Las condiciones de la época* o *Contemporáneo del mundo*, donde, según se ha consignado, la dominante constructiva se instalaba en una subjetividad cuya mirada se orientaba hacia el mundo externo. Se trata de un viraje, de una reclusión en la vida interior, pero este vuelco reviste distintos rasgos; la subjetividad ha quedado sola porque ha expulsado a la historia, a esa conjunción de hechos y relatos de tal grado de impacto que ha pasado a integrar otro orden ajeno, con otro transcurrir. Creemos que este cambio permite advertir una de las tantas modulaciones que puede adquirir la relación entre poesía y sociedad, tal como la entiende Adorno, según hemos adelantado en el “marco teórico”. Recordemos que para el filósofo, “la formación lírica es siempre al mismo tiempo expresión subjetiva de un antagonismo social” (1962: 62). En este caso, se trata de un punto extremo en la expresión de este antagonismo, pues ese sujeto que expulsa a la historia representaría, en esos términos, la conciencia alienada que da cuenta de la dinámica propia del capitalismo. Precisamente Adorno enfatiza el carácter individual con el que ha sido concebida la lírica por considerar que este rasgo es el que permite advertir su dimensión social: “Esta exigencia puesta a la lírica, la exigencia de que sea la palabra virginal, es en sí misma una exigencia social.” (1962: 56). Es en esta libertad del género con respecto a la práctica dominante, donde la lírica implica la protesta contra una situación social opresiva, lo cual produce una “reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde

los comienzos de la edad moderna” (1962: 56). La conciencia alienada emerge, en este poemario, a partir de un corte entre el sujeto y su conciencia del devenir histórico, o de los acontecimientos.

La separación se evidencia en el extrañamiento de gestos cotidianos como éste:

Mi respiración  
que había amanecido tan difícil  
entra en la fresca pulsación de la mañana.  
El mundo podría olvidar desde ahora  
su jadeo nocturno, sus reiterados sueños negativos  
si comenzara de nuevo  
con la misma certeza de mi mano  
alzando esta taza de café. (435)

Estos versos del poema “Certezas matinales” ponen de manifiesto una primera instancia, en donde se advierte una proyección sujeto/mundo, pues los jadeos y los sueños que se atribuyen al exterior son los del sujeto, que por un momento quiere olvidarlos y concentrarse en su saberse vivo; en la segunda parte, un simple movimiento del sujeto se convierte en modelo de un orden de mundo posible, pues, a partir del paralelismo con él, se trazan las condiciones de lo deseable para el mundo externo, permitiendo así la emergencia de la dimensión utópica de la poesía, espacio en donde es posible delinear un orden alternativo.

En “Guía de conferencias”, la experiencia narrada es la del sujeto extrañado, fuera de lugar, ante el abanico de información banal sobre distintos aspectos de lo real o, como lo hemos llamado, mundo sensible, interrogado desde diferentes ángulos disciplinares (astronomía, medicina, historia, entre otros), a las que tilda de “cruelas invitaciones al conocimiento”. El efecto ante esta invitación, por lo demás común, es el apartamiento, pues tales inquisiciones constituyen sólo piezas de un rompecabezas inane por su incapacidad de genuina penetración por vía del conocimiento. El cambio brusco de dirección de la mirada se advierte en este remate de tono confesional: “estoy

en otra parte y no sé cuál:/ como esa noche en que caí fuera de foco/ cuando era tarde para tanto mundo/ y las estrellas me recordaron la juventud.” (440).

Sinónimo de esa realidad a la que el sujeto decide, de algún modo, dar la espalda, es el “país humillado”, que aniquiló todas las verdades anheladas en un pasado no muy lejano. Muestra de la desilusión generacional, el poema “Final de época” evidencia de forma elocuente este giro en la orientación de la mirada acorde con el cambio en la actitud; en efecto, el título reenvía a otro texto homónimo de *Las condiciones de la época*, pero mientras en aquél el yo poético se definía claramente como un “testigo” de su época, también signada por el apocalipsis –según se desprende del paratexto–, en éste hay una marcada diferencia de tono emocional. El cambio es perceptible en el tratamiento de la subjetividad porque, luego de varios intentos, de cuya frustración da cuenta el orden de la escritura, las “indefensas verdades” han sido “golpeadas por todas [las] incertidumbres” y “nada quedó resuelto” (441). El remate deceptivo expone la desazón luego del intento, eco de una época previa de optimismo de la que sólo se atisban lejanos resabios.

Es que esta marcha del mundo a la disolución incluye también al sujeto, ya sea por la responsabilidad que lo abate, ya por el ritmo que impone la mortalidad que lo cerca. A veces de forma explícita, otras, alegórica (como en el poema “La mosca”), la marca de la responsabilidad social, origen de la culpa por no haber participado activamente en los hechos políticos, se constituye en un eje vertebrante de la reflexión del sujeto. El creciente deterioro corporal acompaña este proceso, por eso un modo posible, aunque drásticamente negativo, de resolución del conflicto se presenta en “El suicida” así como en el célebre “Cabeza final”, donde la negación del mundo adquiere su modulación más abrupta: “Por eso no fue quizá tan descortés/ su manera de negar el mundo al despedirse./ Sucedió así:/ reposando sobre la última almohada/ volvió hacia la pared/ lo poco que quedaba de su rostro.” (447). En este contundente remate, nos

interesa destacar la amarga ironía del adjetivo “descortés”, que enfatiza como única posibilidad el resto de libertad en la negación, en la forma de darle la espalda al mundo. Resulta interesante observar que, mientras en “El suicida” la negación consiste en el autoaniquilamiento, en este poema es más compleja, porque si bien la muerte no sobreviene por elección, sí hay un margen en la única franja de libertad que resta, al dar vuelta la cara, lo cual es más dramático y más fuerte como efecto. “El hombre está condenado a ser libre”; a través de esta frase, Sartre (1984) sintetiza esa dialéctica de la libertad humana, condicionada por la angustia de saberse responsable de sus actos una vez que ha sido arrojado al mundo. La conducta de este personaje giannuzziano parece inscribirse precisamente en ese pequeño resquicio de libertad que nos libra del determinismo y que nos define como especie.

A modo de sinécdoque, el poema “Conocimiento del insecto”, en donde regresa la alegórica mosca, da cuenta de la imposibilidad de conocer el mundo que se instala en este poemario, como la última fase de la relación sujeto/mundo:

La mosca explora el borde de los objetos  
 en rápidos giros discontinuos.  
 Una pizca nerviosa de vida individual, aplicada  
 a este momento convencional de las cosas.  
 Pero en alguna parte  
 estalla una puerta y en súbita parálisis  
 la mosca se entrega a la sospecha  
 de un doloroso conocimiento:  
 sabe que estoy allá y que no puedo  
 apagar mi conciencia, su amenaza de caos.  
 Una vigilia de universos separados  
 que no pueden ignorarse.  
 En dos cuerpos tensados, una astucia  
 de condenados, a la espera  
 de algo que pueda definirse todavía.  
 Y el salto en que se pierde  
 por el mundo ilegible  
 es una desierta aventura  
 hacia un orden ajeno a mi visión. (437)

Esta escena aparentemente simple contiene y resume muchas de las indagaciones características de la poética gianuzziana; tomemos por caso la

reciprocidad entre los polos del sujeto y del objeto determinante de la instancia del conocer, intensificada por la ambigüedad que explota el título: el sintagma implica tanto la percepción que el sujeto tiene de la mosca como su inversión, es decir, la aprehensión sensible por parte del insecto. De hecho, el foco del poema se va corriendo paulatinamente desde la mosca (“La mosca explora...” hasta “...su amenaza de caos”), hacia el encuentro entre ambos (“Una vigilia...” hasta “...pueda definirse todavía.”), y por último se posiciona en el sujeto (“Y el salto...” hasta el final). De este modo, el insecto se enfrenta con los mismos vaivenes que acucian al sujeto en la indagación de la realidad que propone esta poética: la exploración de lo real, la búsqueda de espacios o puntos de vista desde donde interrogarla, la detención en ciertos momentos epifánicos (“momento convencional de las cosas”), la disrupción por algún hecho externo que altera el orden y, lo más peligroso, la amenaza del caos. El siguiente fragmento, que sólo metafóricamente designamos como el encuentro, da cuenta de su imposibilidad, dada la heterogeneidad entre los órdenes donde cada uno se inscribe, que determina la inutilidad de los “aparatos” perceptuales de ambos entes para entrar en relación. Por último, cuando la mirada se vuelca nuevamente al sujeto poético, el acento vuelve a recaer sobre el fracaso, los límites de un yo que se enfrenta al amplio mundo, del cual puede atisbar sólo algunas dimensiones emergentes en el instante: los objetos, la calle, las flores, los insectos, los sapos, pero también la historia, la violencia, la época, un otro diseminado que lo acompaña en esta travesía; en síntesis, los protagonistas salientes de esta poética que conforman ese mundo evanescente.

De modo que, aún desde el más rotundo intento de negación, el sujeto es un continuo “contemporáneo del mundo”; no ya en los términos del poemario homónimo; pues según se ha observado, hay desplazamientos, transformaciones, cortes, bajo cuya superficie la constante subyacente parece ser el enfrentamiento sujeto/mundo. Si admitimos esta situación como fundante de los movimientos del yo poético, tal anclaje

imbrica estos órdenes en un mismo plano, que presupone el conocimiento visto como la instancia mediante la cual ambos entran en contacto. Por otro lado, las modulaciones internas de esta poética han demostrado que ese enfrentamiento adquiere distintos matices, de modo que según la ocasión, aparece en términos de oposición, inclusión o exclusión. Al mundo se lo interroga, se horadan sus límites, se busca entrar en él por distintos resquicios, para atisbar las certezas, el lugar de lo posible, el límite de lo sensorial y lo conceptual.

#### **5.3.4. Operaciones del saber de la escritura. Teoría del conocimiento.**

Mi actitud frente al mundo es un poco de estupefacción, de interrogación. De perplejidad, en definitiva.

Joaquín Giannuzzi

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos por qué no hemos podido separar el mundo del sujeto en el análisis de esta poética. La respuesta más acertada puede orientarse hacia los procesos que implican ambos polos, como la percepción y el conocimiento, que ocupan un lugar relevante. Por eso hemos aludido, hasta ahora de forma tangencial, a una poesía de la experiencia. Este apartado nos permitirá profundizar más esta cuestión a partir del análisis de los poemas y a la luz de la teoría filosófica que, a nuestro entender, mejor permite iluminar el concepto de mirada desplegado en la poesía de Giannuzzi; nos referimos a la fenomenología de Husserl. Si bien la dicotomía sujeto-objeto remite a toda la filosofía occidental, desde Descartes a esta parte –con muy pocas excepciones, entre las que se encuentra la reflexión heideggeriana que intenta abolirla–, consideramos que los conceptos de mundo, conciencia y experiencia como forma de entablar vínculos entre ambos, así como la idea de sujeto, propios de esa teoría, son fundantes en esta escritura.<sup>127</sup> La conciencia es

---

<sup>127</sup> Más allá de su manifestación explícita de intentar construir una poesía “fenomenológica” (1986: 4), Giannuzzi puede ser considerado todo un fenomenólogo porque en sus poemas no hay ninguna significación “en sí”, sino siempre sólo para un sujeto.

siempre conciencia de algo (Husserl 1949: 199); pues bien, la tan mentada idea husserliana se aviene bien para explicar esta imbricación entre el sujeto y el mundo: “La conciencia pura no es el vacío de un mero *cogito*, sino conciencia para la que se da siempre algo, un objeto, y en definitiva el sistema de objetos que constituye el mundo”, explica Carpio (1995: 405) en relación con la fenomenología. Bien vale la pena detenerse y profundizar en los poemas que hacen patente esta cuestión.

Una de las principales problemáticas en torno del conocimiento implica la definición propia del objeto a conocer. Si admitimos, entonces, este marco filosófico, será necesario esbozar una síntesis de los aspectos que sustentan nuestra argumentación, recordando que, para Husserl, existirían dos planos que conforman lo real: el mundo natural y el mundo trascendental, que no es más que una creación teórica, un mundo ideal, cuyo objetivo es despojarse de los preconceptos que condicionan el pensamiento.<sup>128</sup> Pues bien, el mundo ideal giannuzziano se asemeja a esta concepción en cuanto no es más que una aspiración, un anhelo, pues el sujeto siempre se enfrenta a la experiencia del límite, del muro que le impide llegar a esa esfera desde lo cognoscitivo. Del mismo modo que Husserl aclara que el mundo trascendental incluye al mundo natural, la escritura de Giannuzzi alerta sobre la omnipresencia de lo real, en un debate explícito con el pensamiento heideggeriano que se eleva, así, al rango de una polémica sobre la concepción de lo poético, tal como ya lo señalamos para el poema “Yo sostengo lo siguiente”. Creemos que la principal cercanía entre la teoría y la práctica giannuzziana confluyen en una búsqueda de cierto estado de perplejidad de la conciencia ante el mundo, con el fin de develar sus mecanismos, enfatizando lo que este mundo ofrece de extraño y paradójico. En otras palabras, ambas propuestas comparten ese objetivo de describir el encuentro entre el objeto y la conciencia.

---

<sup>128</sup> Se trata de la “reducción fenomenológica”, que comienza suspendiendo la actitud de creencia en la realidad del mundo, sólo de forma teórica (Husserl 1949: 69).

De esa manera, el conocimiento se ofrece, en los primeros libros, como un movimiento de apertura al exterior. Es lo perceptual como acto del “cerebro” (sinécdoque insistente de la subjetividad) lo que da cuenta de una dinámica de la mirada desde adentro hacia afuera, tal como se postula metapoéticamente en “Este mundo, muchachos...” y “Música privada”, abriendo las posibilidades del sujeto de incidir en el orden del mundo para intentar transformarlo, actitud que permitió advertir un horizonte esperanzado, utópico, en estos primeros volúmenes.

Es en *Principios de incertidumbre*, a partir de la referencia a Heissemberg, que se hace ineludible la reflexión en torno a las posibilidades de conocer.<sup>129</sup> ¿Por qué comienzan a dislocarse allí las certezas? Porque se diluye la búsqueda del absoluto, porque la única certeza es la de la temporalidad que corroe tanto el cuerpo como abruma al espíritu del sujeto, así como a las cosas materiales. Ya no hay espacios incontaminados como la naturaleza o la simple materia. Todo es devorado, es presa de la temporalidad.

En este poemario, hay una profunda indagación del acto de conocimiento, pues se da una detención en la descripción minuciosa del enfrentamiento del sujeto y el objeto. En efecto, hay una especie de modelo estructural, que se reitera en varios poemas, para ubicar el acto de la percepción; nos referimos a un primer momento de irrupción del objeto que da paso a una segunda instancia en la que se sitúa el sujeto, por ende, allí tiene lugar la efectuación del acto intelectual. Ambas instancias deben confluír en un mismo plano, engendrando lo poético, según se sintetiza en “Representación natural”:

---

<sup>129</sup> Resultan pertinentes las reflexiones de Merleau-Ponty sobre este hallazgo de la física cuántica que, según él, cuestionan el valor de la ciencia como única fuente de conocimiento válida, lo cual da lugar a la recuperación del mundo sensible como misión del arte, tal como se observa en esta poética. Así lo resumen el filósofo francés: “Mientras que la ciencia y la filosofía de las ciencias abrían así la puerta a una exploración del mundo percibido, la pintura, la poesía y la filosofía entraban resueltamente en el dominio que les era así reconocido y nos daban de las cosas, del espacio, de los animales y hasta del hombre visto desde afuera, tal y como aparece en el campo de nuestra percepción, una visión muy nueva y muy característica de nuestro tiempo.” (2002: 14-15).



Una gota de lluvia sobre una hoja de álamo;  
 ojo lúcido en una carne accidental y aérea:  
 Dos sucesos individuales  
 que adhirió la poesía de lo fortuito  
 para integrar un cuerpo de temblorosa inteligencia  
 bajo un fresco apresuramiento de aire. (271)

Como decíamos, esta “poesía de lo fortuito”, que se distingue por el afán incesante de capturar el instante, comienza a imponerse porque las certezas han sido cuestionadas de raíz, y también debido a que se ha experimentado el fracaso, la imposibilidad de transformar lo real en su dimensión social, tal como explicábamos en el apartado anterior. De este modo, el momento epifánico del encuentro, del conocimiento, de lo poético, aparece como algo evanescente, efímero, endeble. Al respecto, nos permitimos una pequeña digresión sobre un objeto simbólico cuyo estatuto de *lei motiv* atraviesa la escritura: se trata del motivo de la dalia, porque los poemas en donde el sujeto se entrega a la contemplación de esta flor, repiten una misma estructura compositiva. Observemos la insistencia en la aparición de esta imagen, que por sí sola permite justificar el concepto de proyecto poético. Los títulos de los poemas también dan cuenta de la reiteración de los símbolos en la serie: “Dalia inclinada” y “Dalia en mi ventana” (*Principios de incertidumbre*); “Cuando la dalia supera” y “Dalia inclinada hacia mi ventana” (*Violín obligado*); “La dalia roja” (*Cabeza final*); y aludimos por último a los dos poemas de *Apuestas en lo oscuro*, (aunque el poemario no conforme el corpus recortado para esta tesis): “La dalia” y “Dalias”.

En esta constelación de poemas, se reitera casi idéntica la imagen de una dalia púrpura inclinada hacia la ventana. La flor se encuentra sometida a los vaivenes del viento y el agua, elementos a través de los cuales se enfatiza su materialidad, pues la flor cae por su propio peso. No se trata, importante es aclararlo, de una mera contemplación especulativa, sino de una intensa experiencia sensorial que parece irrumpir abruptamente, casi sin permiso, en la ventana del sujeto. Sin alternativa, éste se

entrega al acto perceptual, intentando, en ocasiones, que éste sea puro, es decir, despojado de las operaciones mentales de la conciencia, del entendimiento, que no puede evitar generalizar, detener, reflexionar, diseccionar.<sup>130</sup> Creemos que en este sentido se orienta el deseo del autor en pos de lograr el poema descriptivo, no especulativo, de acuerdo con lo que solía comentar en sus declaraciones.

Más allá de que uno de sus atributos sea su manifiesta individualidad (no se trata de un ideal platónico), la dalia, como una resignificación del símbolo poético rosa (tan importante para la tradición poética; basta pensar en Mallarmé y las reflexiones sobre la poesía a las que da lugar), es en un punto “retórica” y, por lo tanto, inalcanzable.<sup>131</sup> Esto nos permite replantear que, más allá de esta evaporación paulatina de la idea de absoluto como aspiración del sujeto y, quizás, como entidad que interfería en el contacto directo con el mundo, la aspiración poética –para llamarla de otro modo– no desaparece nunca de esta escritura. Por eso circula a lo largo de estos poemarios casi como una obsesión de la que el sujeto no puede despojarse. En este sentido, se configura como el único espacio de salvación: “Puesto que no obtuve/ una respuesta

---

<sup>130</sup> Esta experiencia referida guarda estrechos vínculos con la propuesta del método fenomenológico: “Se trata de describir y no de explicar o analizar”, explica Merleau-Ponty, idea sintetizada en la fórmula husserliana de “volver a las cosas mismas.” (1957: VI). En relación con las operaciones de la conciencia, recordemos que esta corriente se opone al idealismo kantiano: “Lo real hay que describirlo, y no construirlo o constituirlo. Esto quiere decir que no puedo asimilar la percepción a síntesis que son del orden del juicio, de los actos o de la predicación.” (Merleau-Ponty 1957: VIII). Con respecto a “Uvas rosadas”, Giannuzzi opina: “Yo ahí pretendí ser descriptivo y terminé siendo especulativo” (2000b: inédita), agregando que uno de los ideales de su estética era lograr la descripción al estilo propugnado por Flaubert, es decir, focalizada en la observación del objeto y despojada de las intervenciones del sujeto.

<sup>131</sup> No podemos dejar de remitirnos a la “rosa inalcanzable” borgesiana, imagen que condensa la nostalgia de la palabra absoluta: “La rosa,/ la inmarcesible rosa que no canto,/ la que es peso y fragancia,/ la del negro jardín en la alta noche,/ la de cualquier jardín y cualquier tarde,/ la rosa que resurge de la tenue/ ceniza por el arte de la alquimia,/ la rosa de los persas y de Ariosto,/ la que siempre está sola,/ la que siempre es la rosa de las rosas,/ la joven flor platónica,/ la ardiente y ciega rosa que no canto,/ la rosa inalcanzable.” (“La rosa”) (1996: 25). Cabe destacar que, pese a la distinción que tanto la crítica como el propio Borges han instalado entre dos etapas de su producción poética –una correspondiente a su producción juvenil de la etapa vanguardista y la otra caracterizada por un sesgo clasicista– coincidimos con Calabrese en que una de las constantes de su poesía es ese intento de rescatar “el valor mágico de la palabra, la utopía crepuscular por inalcanzable, el deseo de lograr esa palabra que manifieste el ser, que sea la cosa misma; utopía contemplada desde una lucidez que conoce el abismo de la diferencia, lo que separará inexorablemente las palabras y las cosas” (1997: 34). Esta concepción de lo poético se esboza en reiteradas ocasiones, tanto en los prólogos a sus propios poemarios, como es el caso paradigmático del prólogo a *El otro, el mismo*, cuanto en textos como “Mateo, XXV, 30” y “El Golem”.

consistente en mi agujero mental,/ sino abstracciones monstruosas/ y una certeza de condenado por la época/ entro en tu frío peso con mi última edad.” (394); de este modo, la percepción del objeto da lugar a la reflexión sobre la poesía, que es retórica y material al mismo tiempo, ratificando una innegable unión entre percepción y poesía.

Así como la dalia atrae la atención del sujeto, otros objetos también ejercen este poder de despertar la facultad sintética de la mente, de reunir “los tristes fragmentos de mi conciencia” (365), atracción que, pese al detenimiento en el objeto, construye una fuerte presencia subjetiva del yo poético superadora del objetivismo. Esto nos permite afirmar que, más allá de su manifestación explícita de intentar construir una poesía “fenomenológica” (1986: 4), Giannuzzi puede ser considerado un poeta fenomenólogo porque en sus poemas no hay ninguna significación “en sí”, sino siempre sólo para un sujeto, tal como postula esta corriente.

De este modo, geranios, anémonas, la huella del caracol, entre otros, son focos desencadenantes de la experiencia perceptual, que luego es sometida a las operaciones ordenadoras de la conciencia. El peso existencial de ese mundo es tal que nunca deja de estar connotado por la mortalidad, pues la temporalidad que corrompe la materia emerge como un dato indudable del mundo, cuestionando así las posibilidades de un mundo ideal, como se observa en “La condena”, sin duda, una reescritura de la platónica alegoría de la caverna:

Una brusca negación de la oscuridad  
 en la habitación cerrada  
 sorprendió a los objetos en su tránsito de corrupción.  
 Cegada, indistinta,  
 la materia  
 crujió por sus tendones más débiles  
 y palpamos sustancias en lo negro  
 súbitamente heladas y endurecidas.  
 El conjunto se supo mortal  
 pero gimió pidiendo luz a lo desconocido.  
 Dislocado, nuestro lenguaje clamó  
 a una máquina descompuesta en el cielo.

Entonces ¿no estaremos a salvo  
 con gritos en la noche? ¿A qué poder fueron infieles  
 los días de la apariencia?  
 La gravedad  
 fue nuestro único destino. Con todo el peso  
 caímos dormidos, en un círculo reventado,  
 y eso fue lo mejor que pudo sucedernos. (350)

Resulta más que obvio señalar que la condena de la humanidad, referida a través del inusual uso de la primera del plural, está connotada por la imagen “gnóstica” porque concuerda no solamente con la caverna platónica, sino con la cosmovisión apocalíptica del mundo, pues para los gnósticos, éste era el reino de la materia y de la oscuridad, de la caída en el mundo, “un círculo reventado”, pese a lo cual es “lo mejor que pudo sucedernos”, es decir que la existencia concreta es la única certeza.<sup>132</sup> Ya a estas alturas sabemos que el mundo pertenece al reino del caos y que el sujeto sería el único capaz de imprimirle un orden, pero, lejos de cualquier utopía social –o más bien, desilusionado de su posibilidad– ella sólo es concebible en el ámbito de la conciencia. Una vez más, se impone la mirada fenomenológica y el poder de la conciencia como único dador de significado de lo real, lo cual nos permite, al mismo tiempo, explicar epistemológicamente el giro que señalamos en el apartado anterior respecto de un vuelco progresivo hacia el mundo interior. El mundo de la materia, el de las apariencias, está castigado, obligado a sufrir los avatares del tiempo y, por ende, de la mortalidad, la

---

<sup>132</sup> Para el pensamiento gnóstico, el hombre es un ser “caído” en el mundo –el existencialismo dirá “arrojado” en él– sujeto a la finitud, pero en quien persiste una chispa divina, de donde surge la posibilidad de anagnórisis, es decir, el recuerdo de su verdadero origen trascendente. Tal idea ontológica de “degradación” o descenso de lo divino implica una suerte de debilitamiento de esa chispa, pese al anhelo de bien y pureza que el hombre siente. De allí el dualismo inherente a esta concepción, puesto que al existir esta aspiración y apetencia del bien no es explicable la naturaleza radicalmente perversa del mundo. Un filósofo que ha profundizado en el tema, Francisco García Bazán, lo define así: “...es la experiencia diaria del mal insita en la naturaleza de la propia finitud y la percepción de que ella forma parte de una experiencia más amplia, (la de nuestra contingencia –subjetivamente inalienable, fatal e insobornable– la que a su vez, para poderse dar, reclama, en su fondo, la presencia de lo Infinito, que es puro en sí mismo e inmutable), la intuición central que sobreentiende el dualismo del gnóstico” (1978: 42). Tal dualismo proviene, entonces, de una actitud de rechazo al mal, pues el mundo en sí se halla irrevocablemente contaminado y la humanidad ofrece constantes pruebas de seguir sus tendencias inferiores, carnales. Estas condiciones son sobredeterminantes del sujeto poético delineado en esta poética.

“corrupción” material. Nos interesa destacar que esta mirada puede vincularse con la perspectiva gnóstica precisamente porque prestigiosos estudiosos han señalado la influencia de esta cosmovisión en dos de las corrientes nodales de la poesía moderna; nos referimos concretamente a Octavio Paz, quien alude a su relación con el romanticismo (1974: 101), y a las reflexiones de Serge Hutin (1976), pues él sostiene la tesis de que el gnosticismo es una suerte de actitud existencial, que no implica, necesariamente, una adhesión consciente, a partir de lo cual destaca la afinidad de ciertas ideologías o preferencias literarias irracionalistas –por ejemplo, el surrealismo– con esta cosmovisión.

¿Qué constelación de sentidos reúne la idea de conocimiento, entonces, en la escritura giannuzziana? Hay dos poemas que nos dan una clave más acabada: “Momento invernal” y “Teólogo en la ventana”, en donde se lo define como una “posibilidad”, que, de algún modo, marca un límite infranqueable. Así, en el primero: “Tal es nuestro posible conocimiento: un anhelo/ susurrando en las hojas secas, una horrible/ tristeza en una tarde de nuestro tiempo.” (367). Estos versos suceden, como es de presumir, a la descripción de una escena invernal, es decir que la imagen se conforma luego de la instancia perceptual, y ofrece como corolario la experiencia del sujeto en relación con ese paisaje, que, como decíamos, es una experiencia del límite que impone la temporalidad, “la disolución universal” que constituye la única certeza del sujeto. En “Teólogo en la ventana”, como ya señalamos, se advierte un remate defectivo similar, pues luego de indagar el significado de la escena exterior percibida, el sujeto interroga “¿Qué materia desean los ojos y que no pueden ver?” y luego “¿Cuál es la relación de esta escena con el otro orden?” (368), pero vuelve a chocar con los límites de la “única realidad posible” que hace naufragar todo intento de trascender los límites de la simbólica ventana.

Se observa que en el caso de este poeta, la experiencia como materia poética a la que se apela es de índole perceptual. En efecto, el mundo sensible parece invadir la conciencia del sujeto para interrogarlo, ponerlo a prueba al obligarlo a buscar un significado, un orden. Pero cuando ese sujeto intenta trascender esas fronteras materiales que le imponen los objetos, colisiona contra un cristal que le recuerda su naturaleza carnal, inexorablemente corruptible por el paso del tiempo.

#### **5.4. Concepción de poesía.**

El lenguaje metafórico es el único capaz de revelar el sentido del mundo.

Joaquín Giannuzzi

Uno de los aspectos más productivos que reveló el análisis de las imágenes dialécticas que oponen mundo interior/mundo exterior, es que se trata de delinear dos órdenes disyuntivos en cuanto a su relación con la muerte. De este modo, puede atisbarse la concepción poética subyacente, en tanto se evidencia que la exploración de las dos dimensiones constituye el camino para buscar configurar un lugar para la poesía en el mundo experimentado, de lograr cifrar la correcta ecuación que dé cuenta de la esencia híbrida de la misma, que se debate entre la eternidad y la historia, el adentro y el afuera, trasgrediendo constantemente los límites entre una y otra, permitiéndose atravesar la ventana en ambas direcciones. En ese marco, el sujeto dislocado no consigue emplazarse definitivamente ni en una ni en otra dimensión.

Esta constante con-fusión, como vimos, no termina ni pretende resolverse. De hecho, por más que la poesía busque entablar vínculos con el mundo, siempre parece encontrar un límite, una barrera que la retrotrae al universo de la interioridad del sujeto. Es que en esta controvertida relación poesía/mundo rigen dos impedimentos que parecen irresolubles; por un lado, la dificultad de referir ese mundo signado por el caos y el crimen que constituyen la esfera de la historia y que se desarrolla detrás de la

ventana, y, por otro, la divergencia entre esos dos órdenes, que se muestran irreconciliables:

Este oficio que tiende hacia el escándalo  
de su propia especialidad,  
representación para una veintena de butacas;  
monotonía de Onán en un cuarto cerrado,  
se sostiene de una red nerviosa  
tejida por una escritura codificada.

Y el mundo que por él se salvará  
tira hacia abajo deshaciendo la trama  
hasta colgar de un hilo  
y oscilar ciego y pesado  
como el rinoceronte en el espanto contemporáneo de Ionesco (273).

De este modo, se advierte la tensión que atraviesa esta escritura, la que se funda en una paradoja que se perfila indecible, pues el género no puede escapar a su naturaleza subjetivista, mientras el mundo del que se pretende dar cuenta es por su misma índole, social. Ésta parece ser la escisión que escande a ese sujeto disociado y que, desde nuestra perspectiva, ofrece un modo de diálogo con los imperativos del período de unir poesía y revolución. En efecto, creemos que la poesía de Giannuzzi se muestra escéptica al respecto desde los primeros versos de *Condiciones de la época*, los ya citados “resolvió que el cambio acontecía en las pequeñas mutaciones...”.

En general, la operatoria puesta en juego en los poemas supone un sujeto experiencial que entabla vínculos con objetos y a partir de allí marca las distintas modulaciones de un movimiento de exteriorización/interiorización no exentas de una impronta paradójica, en tanto si bien en algunos textos metapoéticos se observa el precepto de volcar la mirada hacia el exterior, otros poemas deconstruyen esta operación, optando por volver a poner en primer plano al sujeto y su ya casi inherente retraimiento, que elige resguardarse en el espacio menos contaminado de la interioridad. Allí, la mirada se concentra en otros objetos, aquellos que por algún motivo aún

resguardan el aura de la inmutabilidad, cuyo paradigma son las dalias, como ya analizamos.

Pensamos que la dislocación de la mirada del sujeto, esa tensión a la que aludimos en el apartado anterior, que lo somete a los vaivenes de una dinámica adentro/afuera proviene de este afán por desplegar una mirada fenomenológica. El espíritu de *Contemporáneo del mundo*, por ejemplo, puede sintetizarse en que el mundo no se adapta al sujeto, sino que éste debe intentar aprehenderlo con palabras. Esta direccionalidad de la mirada se mantiene en *Las condiciones de la época y Señales de una causa personal* y comienza a resquebrajarse en *Principios de incertidumbre*, en donde analizamos la tensión interior/exterior. Ya en *Violín obligado y Cabeza final* asistimos a una nueva instancia, el repliegue en la interioridad (con modulaciones diferentes de la concepción romántica). Pues bien, proponemos que el sujeto configurado en los primeros poemarios es asimilable a la idea de un “sujeto trascendental”. Encontramos que esta búsqueda del absoluto puede considerarse en dos sentidos:

- a) En términos poéticos: como anhelo de alcanzar, por medio de la poesía, otras dimensiones de la realidad que se mantienen ocultas, aspiración que caracteriza las líneas trascendentalistas.
- b) En términos filosóficos: este sujeto es trascendente porque experimenta la realidad en su totalidad, es decir, no la reduce a los límites de lo sensible. Concibe un más allá, un ideal, al que es deseable acceder. La impronta fenomenológica se observa en este afán por alcanzar la verdadera experiencia, completa, cabal, en donde se entra en contacto directo con la cosa.<sup>133</sup> La mirada giannuzziana trascienden los objetos en este sentido.

---

<sup>133</sup> En tal sentido, Carpio define la fenomenología como “la exploración de la esfera trascendental, la investigación de los *fenómenos* puros, es decir, de todo lo que aparece tal como se



Es en esta dirección que se resignifican sus propias declaraciones, que encuentran concreción, en este caso, en su programa de escritura; nos referimos a estas palabras de una entrevista que condensan la función de poesía que hemos venido caracterizando a través del análisis textual:

*-¿A qué se refiere usted cuando habla de verdad?*

-A las verdades trascendentes, naturalmente. A la revelación del sentido de tantos misterios, como los del ser y los de la existencia. El poeta puede lograr alcanzar esos misterios a través de la emoción estética. Detrás de esa emoción se intuyen los secretos aunque después estos no puedan ser racionalizados. Hablo del mismo fenómeno emocional que se produce en nosotros cuando escuchamos una música. ¿Qué se puede decir claramente de esto? “Aquí hay algo”. El mundo tiene sentido. [...] Creo que hablar de una fiesta del sentido es la síntesis metafórica que se aplica muy bien a la causa de la poesía (1995: 93-94).

Luego, en los últimos poemarios, la desilusión por algunos planos de lo real (especialmente la historia), conducen al sujeto a un repliegue en la interioridad, se diluye el afán de trascendencia, aunque subsiste la búsqueda de epifanía en los fenómenos del mundo sensible.

Sin embargo, en otro plano, esta subjetividad trascendental subsiste porque lo que nunca cesa es la búsqueda de sentido, otro de los atributos de la conciencia fenomenológica (Husserl 1949: 129). Al sujeto “aglutinante” giannuzziano se le ofrece el mundo y la escritura se presenta como la búsqueda denodada de su sentido. Creemos entonces que esa tensión, esos vaivenes, tienen que ver con poner de manifiesto el límite, en jugar con la diferencia entre la experiencia del mundo natural o sensible y la experiencia del mundo trascendental que, en su poesía, no es más que un anhelo. Para ilustrar mejor esta aspiración de la poesía giannuzziana, citamos los siguientes versos de Girri, que, desde la autorreflexión, parecen aludir directamente a los postulados de esta propuesta en cuanto al ideal conceptista de aglutinar ideas y comunicarlas a través de un

---

aparece, tal como se presenta, libre de toda intervención de la creencia natural o de cualquier teoría en general, porque sólo descubriéndolos tal como se da se hará manifiesto su auténtico sentido.” (1995: 404).

estilo despojado, tal como el que promovió a Giannuzzi a la categoría de precursor de toda una concepción poética:

A la poesía entendida como una manera de organizar la realidad, no de representarla

Lo que en ella place  
place a la índole de las cosas,  
inicialmente dirigidas a nadie,  
y en esencia visiones,  
y la reflexión  
determinando que impulsos, ideas oscuras,  
cobren análogo peso, homologadas  
en sentencias que otras  
sentencias transforman,  
apremiadas  
por lo que la poesía exige (1966)<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Del libro "Páginas de Alberto Girri", seleccionadas por el autor. Publicado por Celtia, 1983.

## 6. ALFREDO VEIRAVÉ

El hombre quiere ser uno con sus creaciones, reunirse consigo mismo y con sus semejantes: ser el mundo sin dejar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente, será presencia.

Octavio Paz.

### 6.1. Introducción.

Si bien sabemos que todas las periodizaciones entrañan el peligro del dogmatismo, y tal es el caso del método generacional, no podemos dejar de destacar cierto rezagamiento si tomamos en cuenta la publicación de los primeros poemarios de Alfredo Veiravé y las poéticas vigentes. Nos referimos a *El alba. El río y tu presencia* (1951), *Después del alba, el ángel* (1955), *El ángel y las redes* (1960) y *Destrucciones y un jardín de la memoria* (1965), pues, como se observa, estos volúmenes se encuadran dentro de las décadas del '50 y '60, pero en ellos se advierte un inconfundible tono elegíaco que los vincula con el modo de poetizar atribuible a los poetas del '40. Lo mismo ocurre con la adopción de ciertos rasgos formales que comienzan a emerger a partir de *Puntos luminosos* (1970); a saber, un creciente coloquialismo y prosaísmo propios de las estéticas que hemos caracterizado como del '60 en su vertiente social.

La crítica (Calabrese, Lagmanovich, Monteleone, Oteriño, entre otros) coincide en señalar los primeros poemarios como la etapa inicial de su producción poética, que se diferencia de la instaurada a partir de la publicación de *Puntos luminosos* (1970), caracterizada esta última por una mayor apertura del sujeto a su entorno. Los principales argumentos que sustentan la tesis de este viraje sirvieron como criterio de armado del corpus de esta tesis. Los mismos pueden resumirse en: abandono del tono elegíaco, y de formas métricas fijas, desaparición de la figuración del ángel y, como consecuencia, de aspiración al absoluto, entre otros.

Cabe destacar que el mismo Veiravé adscribe a esta postura crítica en variados textos autorreferenciales, de entre los cuales elegimos esta cita:

Creo que el pensamiento de esa llamada por Leibniz ‘filosofía perenne’, una metafísica que siente y reconoce una Realidad divinizadora, se entrecruza o entreteje más adelante, con otra visión más mundana como dice Husserl del horizonte histórico, y que entre ambas confrontan la dicotomía entre la máquina del mundo, la imaginación y el hombre que reflexiona (1982b: inédito, subrayado en el original).<sup>135</sup>

La apertura al contexto como marca del viraje se concreta a partir de la confluencia de materiales de diversa procedencia, así como de novedosas técnicas que los introducen. La porosidad a esa “realidad” externa al poema atenta contra la ideología del artista carismático tan concomitante con la tradición del género y, específicamente, con las vertientes poéticas vigentes herederas de las vanguardias históricas. En este sentido, trataremos de demostrar que si bien coincidimos respecto del diseño de un sujeto textual que busca relacionarse con “este” mundo, el inmediato, el que puede captarse a través de los cinco sentidos, creemos que en su obra no desaparece en ningún momento la aspiración a un más allá que lo excede. El mundo cotidiano del poeta se vuelve materia poetizable a partir de estos poemarios en los que se marca el corte, lo cual no redundaría en una mundanización de la poesía, pues ésta sigue siendo una experiencia trascendente, más allá de lo inmediato, que requiere el develamiento de ciertos secretos. De este modo, hablamos de trascendentalismo en el sentido de concebir lo poético como ámbito en donde es posible la manifestación de la trascendencia, propicio para la emergencia del ser; además, remontamos la genealogía de esta concepción al romanticismo por la importancia del sustento filosófico que el idealismo trascendental (Schelling, Kant) otorgó a ese movimiento (Abrams 1962).

---

<sup>135</sup> Tuvimos acceso a un invaluable material inédito del poeta gracias a la generosidad de su viuda, María Pía Rizzotti, quien nos invitó a conocer su casa y archivo personal, cediéndonos incondicionalmente la documentación archivada metódicamente de su esposo.

¿Cuál es entonces el cambio que, sin duda, se produce a partir de los '70? Nuestra hipótesis es que el giro se sustenta en la desacralización del material, es decir, del material del que se nutre la poesía, pero no en cuanto a la ideología sobre lo poético. De este modo, advertimos la ampliación del espacio del poema, que se contamina con otros discursos abriendo, en consecuencia, las puertas a la dimensión social del lenguaje, tal como advertimos para el caso de Fernández Moreno. La mirada sobre las cosas de este mundo se torna irreverente, el discurso se contamina con el humor, las asociaciones insólitas expanden los límites de lo poetizable. Destaquemos que Oteriño, aunque habla de “giro copernicano”, advierte el importante matiz:

Se produce un cercenamiento de lo trascendente, pero no su aniquilación. Lo trascendente se filtra, reaparece, corporizado en los nombres propios de la cultura (referencia a lugares: *La National Gallery* de Londres; a ciudades: *Firenze*; a personas reales o imaginarias: Franz Kafka, Emma; objetos: *Los móviles de Calder*) (2002: 123).

Resulta significativo que sean numerosas las ocasiones en las que Veiravé vincula este cambio en su concepción poética con una experiencia de vida de alto impacto sensorial:

[Puntos luminosos] Fueron los que vi un día en el Museo del Espacio de Washington en un extraordinario audiovisual ante un gigantesco globo terráqueo en el cual, a través de botones de luz, se marcaba el paso de las cápsulas espaciales. Frente a ese experimento de la técnica, de golpe comprendí que la poesía era así, puntos luminosos que se apagan y se prenden, en forma intermitente, ante nuestros ojos (2002: 26).

A través de conferencias y entrevistas, el poeta contribuyó a construir una figura de autor cimentada en anécdotas puntuales como ésta, que se repiten una y otra vez casi sin variantes, a partir de las cuales se describe una súbita visión –tanto sensible como intelectual– de la estructura de la poesía. Para demostrar esta afirmación, nos permitimos contrastar el fragmento anterior con este otro que también refiere al acto visionario, intempestivo y claro, aunque referido a su primigenia concepción de poesía,

que –como advertiremos luego del análisis textual– se mantiene con algunas variantes durante toda su obra:

A través de este ejemplar conocí por primera vez que la poesía no está en “las palabras”, sino en “la sombra” de las palabras, que lo “inteligible” de la poesía no procede de ellas, sino de cierta aureola (emocional, creo) que se da en algunos momentos, no siempre, solamente para algunos en ciertos momentos de concentración...

Es significativo el solo hecho de que estas palabras de puño y letra hayan sido escritas en la contratapa de una antología titulada *Poesías escogidas de Rainer María Rilke*. Ya de estas citas podemos extraer algunas semejanzas, pues una de las hipótesis fuertes de nuestra lectura es que lo que varía entre una etapa y otra son las imágenes para dar cuenta del fenómeno poético, pero sin afectar la concepción subyacente del mismo. En efecto, entre ambos modelos se advierte como nota común la condición efímera y fulgurante de la poesía, así como la consiguiente facultad intelectual del poeta para atisbarla, ya sea que se trate de “sombras” o de “puntos luminosos”.

La escritura, a partir de *Puntos luminosos*, plasma el impacto del sujeto frente a la técnica, lo cual, en relación con la dimensión mítica que impregna los relatos del origen y del Apocalipsis, redundando en un espesor textual producto de la combinación de distintos planos temporales, tradiciones, referentes culturales, entre otros elementos que son procesados por la gran máquina licuadora en que se convierte el poema a partir de esta instancia, rasgos que son especialmente notorios en *El imperio milenario* (1973) y *La máquina del mundo* (1976). Poco a poco, el discurso se va contaminando con otras esferas como la ciencia, en una búsqueda de fusión, de erigir un modelo de orden que rijan también dentro del texto, que comienza en *Historia natural* (1980) y se intensifica hasta el poemario final, *Laboratorio central* (1991). Otra apertura del espacio del poema a discursos tradicionalmente ajenos –por aludir sólo a los más significativos– se consolida en *Radar en la tormenta* (1985), en donde se evidencia una nueva mirada

sobre la problemática socio-política, ya librada de la opresión condicionante del contexto de la censura.

El aspecto formal se constituye en otra marca de los cambios evidentes entre las consideradas etapas; al respecto, Calabrese señala que ya en *Destrucciones...* “comienza el uso del versículo y la diagramación que corta la sintaxis para producir un efecto de montaje visual, característico de la etapa posterior.” (2002b: 65). Así, el cambio resulta evidente en su aspecto visual, pues se concreta en la arquitectura de la disposición tipográfica. De la forma estrófica fija se pasa al verso libre heredero del simbolismo francés, pues es la imagen y sus imbricaciones la que rige los cortes del verso, instaurando otros parámetros del ritmo en el poema. Y con respecto a los nexos entre uno y otro verso, éstos no siempre proponen un orden de continuidad; por el contrario, se privilegia la técnica del corte, el encabalgamiento abrupto, las asociaciones insólitas en detrimento de un encadenamiento semántico, de modo que cobra relieve no sólo la dimensión sintagmática del lenguaje, sino también la paradigmática, abriendo el juego a potenciales lecturas paragramáticas. Encuadramos este abandono de las formas métricas fijas dentro de un cambio en cuanto a la selección de tradiciones; en efecto, la importancia que adquiere la espacialización dentro del poema da cuenta de una impronta vanguardista, heredera del simbolismo mallarmeano, a partir de la cual la distribución espacial –en términos de Jitrik– se convierte en un importante factor de significación dentro del poema.<sup>136</sup>

Son frecuentes las combinaciones de discursos de tan diversa naturaleza que su mezcla en un mismo espacio es homologable a la técnica plástica del *collage* o

---

<sup>136</sup> Cfr. En “El espacio de la poética”. En *Línea de flotación*, su hipótesis de que la distribución espacial del poema es configuradora del ritmo, en clara polémica con las concepciones fonocentristas del discurso poético. Resulta interesante destacar que, desde esta perspectiva, la espacialización adquiere relevancia en detrimento de la sonoridad del poema a partir de la imposición del verso libre, y adquiere un protagonismo destacado en las vanguardias históricas; los caligramas de Apollinaire son una muestra paradigmática de esta primacía.

cinematográfica del montaje, ambas de raigambre vanguardista. En este sentido, a través de la instauración de un orden de materialidad sonora y gráfica, se advierte la búsqueda poética de un nuevo orden contrapuesto al logos dominante (Jitrik 1984: 75), pues es en la exploración de las relaciones semánticas inesperadas donde emerge la aspiración a lo nuevo como imperativo estético, estandarte de las vanguardias históricas, como se sabe desde las reflexiones de Adorno (1980).

Por otro lado, estas complejas técnicas conviven con un tono coloquial que, como sostiene Giannuzzi en una crítica publicada en *Clarín*, se advierte generalmente en los comienzos de los poemas, en donde se despliega un tono neutro, propio de un “lenguaje burocrático”, con recursos propios del periodismo, de la narrativa y de la comunicación cotidiana. El autor de *Contemporáneo del mundo* advierte en la poesía de Veiravé este trazado de una red de relaciones que parecen expandirse al infinito, pero su lectura pone límite a esta dispersión:

De lo dicho es posible deducir que estas construcciones verbales son necesariamente inorgánicas, pero no de factura arbitraria a manera de prosa desmesurada. La ruptura de la línea del verso no es azarosa, sino que se rige por el equilibrio del conjunto subordinado a la función fluida de un cuerpo que se desarrolla bajo control. Los poemas se sostienen y se resuelven armónicamente, en porciones coherentes y articuladas con precisión, como signadas por un orden natural que soslaya disonancias y crispaciones. De allí la impresión de espontaneidad que producen... (301).<sup>137</sup>

Más allá de las asociaciones que podamos establecer entre los poemarios, interesa destacar que cada volumen constituye un sistema compacto, con una unidad semántica muy marcada, rasgo intensificado por las divisiones en capítulos (generalmente cuatro, excepto en el último), denominados “Libros” a partir de *Historia natural*, que contribuyen a generar un efecto de cohesión temática. Asimismo, esta amalgama intratextual de cada poemario se extiende al trazado de relaciones entre los

---

<sup>137</sup> La reseña crítica en cuestión se titula “Una poética del mundo total. *Radar en la tormenta*”. Publicada en *Clarín. Cultura y Nación*. Buenos Aires, 14 de noviembre de 1985. El texto está incluido en el tomo 3 de la edición de *Obra poética* editada por Nuevo Hacer, de la cual se extraen todas las citas de los poemas de este capítulo, especificando el número de tomo.



distintos libros, tal como ocurre de forma paradigmática con *Radar en la tormenta*, título que no sólo es eco de un poema del volumen anterior, sino que la división en capítulos tiene como acápites los versos del mismo. Así, se advierte que los paratextos tienen una importancia poco común dentro de esta poética; para tomar otro ejemplo, los epígrafes operan como cajas de gran resonancia, pues las palabras allí recogidas resuenan incesantemente luego en los versos por ellos presentados. Al respecto, resulta un rasgo notorio el hecho de que Veiravé no oculta sus influencias, y con este concepto no queremos aludir en este caso a los grandes maestros que alimentan su horizonte de constantes lecturas, sino que en un sentido más restringido, nos referimos a ciertas líneas de pensamiento que parecen funcionar como puntos de partida de la escritura. Para ser más ilustrativos, basta pensar en la alusión a distintos pensadores que sin tener, en apariencia, un vínculo evidente con la poesía, ofician de carta de presentación de sus textos, cuyos casos más representativos son los de aquellos que intentaron de algún modo pensar la relación entre arte y ciencia (W.T. Jones, Teilhard de Chardin, Plinio el Viejo, Jacques Monod, Gaston Bachelard, Albert Einstein, entre otros). En esta misma línea se inscribe el homenaje que constituye el título *Laboratorio central*, traducción textual de *Le laboratoire central* de Max Jacob.

El material crítico sobre la escritura de Veiravé se encuentra en su mayoría reunido en el volumen 3 de la *Obra poética* editada por su viuda, María Pía Rizzotti, quien, a toda la obra publicada en vida por su esposo, agregó poemas inéditos y este amplio espectro de textos críticos. Este tercer volumen presenta dos partes bien reconocibles: la primera contiene múltiples miradas críticas, generalmente a cargo de académicos y poetas que tuvieron algún vínculo con Alfredo Veiravé (amistoso, la mayoría de las veces), además de un valioso apéndice biobibliográfico; la segunda nuclea los comentarios más importantes publicados en revistas y diarios del país. A ellos, agregamos como material de trabajo todos los escritos de índole diversa que

tuvieron que ver con algún aspecto de la labor del poeta y que su viuda puso a nuestra total disposición cuando visitamos en Resistencia los inicios de un proyecto de archivo dedicado al autor. Dentro de este vasto espectro de escritos, en su mayoría inédito, rescatamos entrevistas, conferencias, cartas (que la mayor de las veces lo tienen como destinatario) y notas de clase que –creemos– constituyen un valioso aporte para nuestra propuesta de lectura, al brindar más elementos de análisis en la consideración amplia de la categoría de sujeto con la que trabajamos.

## 6.2. La influencia rilkeana.

La idea del peligro de “las influencias” es una paradoja que ahora veo resucitar en los poetas jóvenes con los cuales me comunico, temerosos y preocupados siempre por seguirlas, cuando el camino más seguro es habitarlas con seguridad y beberlas hasta agotar sus líquidos queridos. Esas ‘influencias’ son permeables a nuestra sed porque las necesitamos en un momento determinado.

Alfredo Veiravé

Si bien los poemarios que integran lo que se denomina “producción temprana” de Veiravé no conforman el corpus recortado para esta tesis, creemos que resulta insoslayable referirnos siquiera a algunas líneas que dejan una impronta indeleble en su modo de concebir lo poético. Son reiteradas las ocasiones informales –entrevistas, comentarios, etc– en las que el poeta hace hincapié en la influencia que Juan L. Ortiz ejerció sobre su vocación; pues bien, resulta casi evidente que el descubrimiento de la poesía rilkeana se produjo gracias a este intermediario de privilegio, y con eso no sólo nos referimos al acto de recomendarle determinados textos –anécdota recogida en solapas de libros de Veiravé– sino también a través del procesamiento de esta producción en la escritura del propio Ortiz.

En un trabajo exhaustivo sobre las relaciones intertextuales entre Rilke y Veiravé, abordamos la reescritura de dos figuraciones transdimensionales como son la

figura del ángel y la del mítico cantor Orfeo.<sup>138</sup> En efecto, la lectura de los versos rilkeanos impregna esta primera etapa de producción, tal como se evidencia en variados textos metapoéticos, entre los que se destaca la ya aludida reflexión en la contratada de la antología rilkeana y el homenaje en “La poesía, crítica y biografía” y “Pasa raro inventor, pasa adelante”.<sup>139</sup>

### 6.2.1. Figuración del ángel.

tal vez haya que decir que el artista, [...] preocupado por su arte y en la búsqueda de su origen, el “poeta”, es aquél para quien no existe siquiera un único mundo, porque para él sólo existe el afuera, el fluir del afuera eterno.

Maurice Blanchot

Ya desde sus títulos, en los tres primeros poemarios se evidencian los ecos de la concepción poética rilkeana. El primero, *El alba. El río y tu presencia*, se destaca por la configuración de una subjetividad apegada a la naturaleza y al paisaje ribereño de Gualeguay. La elección de los cronotopos indefinidos como el alba, la primavera o el atardecer, da cuenta de la pretensión de instalarse en un constante presente previo a la irrupción del ángel: la búsqueda de la trascendencia. Estas imágenes introducen en el espacio poético la idea de pasaje que halla una de sus posibles realizaciones en el juego de conexiones entre el mundo de los muertos y de los vivos, tanto en el poema “Los muertos” como en otro texto emblemático del poemario como “El alba”. La predilección por los espacios indefinidos da lugar a la configuración de una atmósfera propicia para el trasvasamiento de fronteras, para mantener abierta la brecha que nos separa de esas otras dimensiones percibidas como más lejanas, como un más allá; tal es

---

<sup>138</sup> Cfr. “Experiencias de pasaje en Rilke y Veiravé”. En *Revista CELEHIS* N° 20, “Los territorios de la intimidad”, en prensa, 2008.

<sup>139</sup> El primer texto está publicado en *Obra poética*, tomo 3, y el segundo permanece inédito.

el caso de la muerte o el sueño, el pasado (“llamados ancestrales”) u otras etapas de la vida como la infancia y la adolescencia.

El título del segundo poemario, *Después del alba, el ángel*, sugiere no sólo una sucesión temporal entre los lirios y el reemplazo de una imagen por otra, sino también una continuidad en la adscripción a esta ideología estética del pasaje; en efecto, la figuración del alba se delinea como una entidad de límites permeables, como una atmósfera preparatoria para la irrupción de la figura del ángel.

Este ángel veiraveano aparece –al igual que en el poemario anterior– asociado a imágenes de la infancia y de la adolescencia. Una de sus funciones resulta ser entonces la de compañero del hombre, que está esencialmente solo, desamparado, y su cualidad de preservar esas etapas parece ser una forma de mitigar la existencia. Obsérvese en el siguiente fragmento de “Ilustres ciudades visitadas” el estado de indefensión del hombre, concebido en la misma escala que en las *Elegías* duinesas, es decir, alejado del estado de Abierto que habitan los dioses y los animales, lo cual despierta el llanto del poeta:<sup>140</sup>

Ay! Hermanos, si pudiera estar ya  
 más allá de todas las promesas y de todos los pactos  
 de la sangre y del Olvido,  
 volvería cantando, cantando  
 con el pecho cubierto de sollozos por esta tierra  
 de América del Sur, y por sus constelaciones  
 de ángeles que despiertan.  
 Por nosotros hermanos, por nosotros que estamos solos  
 esperando la sabiduría de los animales, y de las plantas  
 y de los dioses de la aurora definitiva,  
 de pie sobre las montañas, sobre las pampas,  
 lloremos hermanos, lloremos y cantemos.  
 [...]  
 Un día el llanto será un solo mar salado

---

<sup>140</sup> No podemos detenernos en este interesante aspecto, que implicaría la apertura de una nueva línea de análisis tan extensa que excedería los límites de este enfoque. Para el estudio detallado de lo Abierto en Rilke, pueden consultarse distintas propuestas, desde la de Heidegger, en “Y para qué poetas”, hasta la de destacados críticos como la de Blanchot (*El espacio literario*), Beda Alleman (*Literatura y reflexión. I y II*) y Angelloz (*Rilke*). En la nota 109 del capítulo anterior hemos resumido algunas consideraciones de Giorgio Agamben sobre el tema.

y la brújula del Sur, y del Este, y de los árboles fructificados  
dentro nuestro, y de los cielos estrellados dentro nuestro,  
y los ángeles dormidos dentro nuestro  
serán el mismo cántico que balbuceamos ahora,  
sin la necesidad humana de derramarse en lágrimas. (1: 101-102)

Estos versos iluminan la afirmación de Angelloz sobre el ángel rilkeano: “Es entonces partiendo del hombre que debe ser comprendido el ángel” (1953: 237); en efecto, no sólo porque es su compañero desde el “nacimiento celeste”, como reza el poema de Veiravé “Biografía de un ángel”, sino porque ha sido sometido al proceso de interiorización que Blanchot describía para la poesía de Rilke. En este caso, el ángel se configura como acompañante del hombre en una invocación a un despertar comunitario en un canto que, en su concepción genérica, también guarda estrechos vínculos con el cruce de lamento y celebración que caracteriza las *Elegías*. Y este proceso de interiorización, en Veiravé, no deja de remitir a un marcado intimismo en cuanto las cosas externas, el mundo, es percibido, pero la subjetividad es el epicentro del poema. De ahí la impronta neorromántica que la crítica atribuye a este período de su producción poética.<sup>141</sup> Lo interesante a los fines de nuestro análisis es que dentro de esa interioridad, el ángel ocupa un lugar privilegiado en su función de guardián de los espacios en donde se refugia el poeta: el amor, la mujer, un “pequeño río de aguas íntimas”. Y, en la misma dirección que en la poética rilkeana, el ángel se delinea como un mediador entre dos dimensiones (vida-muerte) que conviven armoniosamente en el poema: “Vivir? Morir? Dejar la cierta ribera del ángel/ que se mueve en el cauce profundo/ de nuestra propia vida?” (1: 110).

---

<sup>141</sup> Algunos de estos críticos hablan de “el predominio del sentimiento evocativo que instaura la singularidad de un medio sublimizado y la poética neorromántica cuyas huellas se advierten en la escritura” (Calabrese 2002b: 64). Rafael Oteriño también reconoce la impronta romántica y elegíaca en los primeros libros (2002: 122), mientras Jorge Monteleone alude a un “aire melancólico, que deshabita al sujeto en un confín último de suave vuelo provinciano” como característica de esta etapa, que responde a la ya anacrónica poética neorromántica en la década del ‘50 (2002: 107).

Que el ángel ocupa una dimensión intermedia entre el hombre y la divinidad termina de definirse en el tercer poemario, *El ángel y las redes*, en donde la dimensión cósmica se instala de la mano de un nuevo dinamismo poético. El símbolo de la red alude al intento de los signos (fotografía, palabra, entre otros) de apresar la subjetividad en su completud, la unidad perdida, “algunas cosas presentidas en el alma/ como un ligero temblor/ en el minuto fugaz en que el sol cae sobre nuestro rostro” (1: 123). Se trata nuevamente de esa otra dimensión, aquella que para ser alumbrada necesita irremediablemente estar acompañada de la experiencia de la muerte; por eso, la ocasión en que resulta aludida es un poema-homenaje por la muerte del poeta Vicente Barbieri: “Y no despiertas ya, estás callado,/ conversando eternidades quietas,/ y un ángel de savias muy profundas/ te explica el otro lado de los signos” (1: 154). Se consolida así la concepción trascendentalista del poema que conlleva la realización de eternidad como aspiración de la palabra poética y que sólo se concreta luego del pasaje: “Aquí se aprende al lado tuyo que la muerte/ es un poema floreciendo en otro lado./ Que florece al fin cuando nos vamos/ a cortar la flor de un círculo constante.” (1: 155).

Si el objetivo del poemario es bucear por las invisibles redes de significados del mundo, no podemos dejar de advertir la armonía entre lo interior y lo exterior como materia poética; en efecto, el poeta dirige sus sentidos al mundo, es más, comienza a esbozarse una línea que se intensificará en una etapa posterior de su escritura, la del canto a lo autóctono y a las cosas de la vida cotidiana. Pero ese objeto poético externo siempre termina siendo sometido a la intensidad del sentir del sujeto poético:

Afuera, es preciso decirlo, ocurrían todas las cosas:  
 los árboles volteaban sus hojas carcomidas  
 en la tarde fría de mayo, la luz bajaba del cielo  
 y amarillenta, reposaba oscura y letal en las fuentes  
 de la plaza, un hombre esperaba el tranvía,  
 leía el diario, otro  
 pensaba en cualquier asunto, la sangre  
 seguía transportándose anónimamente  
 en el cuerpo de todos los seres de mi país;

[...]  
 Todas las cosas.  
 Y aquí adentro, también  
 todas las cosas estaban ocurriendo en ese momento,  
 era ese instante una gestación, era eso. (1: 134)

El vuelco de los últimos versos hacia la subjetividad del poeta da cuenta de la intención de integrar ambos planos, el del adentro y el afuera, y creemos que esta reorientación de su poética hacia la búsqueda de equilibrio entre el mundo y el yo es la que marca la distancia con el subjetivismo extremo propio de la vertiente romántica.

Tampoco queremos dejar de señalar que esta nueva búsqueda entraña también el afán de descubrir el ser de las cosas, experiencia que orientó todos los esfuerzos rilkeanos desde su juventud, aspecto de su poética que no podemos dejar de advertir luego de la influyente lectura heideggeriana.<sup>142</sup> Es por eso que la mirada crítica de Beda Alleman se concentra en rastrear las continuidades más que las disrupciones en los distintos períodos de la escritura de Rilke, pero lo más importantes para nosotros es señalar que en lo que este crítico denomina “etapa intermedia”, se trata de superar en el espacio del poema la barrera entre interior y exterior a través de la intensidad del sentimiento traspuesto a la obra de arte, dando lugar a la famosa concepción del poema-cosa, que se distingue por el ingreso de la cosa visible al poema.<sup>143</sup> Pero el quehacer poético de ambos escritores parece signado por la búsqueda incesante (Blanchot 1995: 81), y así como Alleman observa en la escritura rilkeana el pasaje de la concepción del poema-cosa hacia una exploración en los márgenes de lo ya no decible originada en una

---

<sup>142</sup> Demostrar que lograr la apertura de lo ente en su ser es uno de los objetivos de los poemas del último Rilke es la finalidad de “Y para qué poetas...”. Y hablamos de “influyente” lectura porque resulta evidente la impronta heideggeriana en la crítica poética posterior, entre la que resulta paradigmática la obra de Blanchot, como adelantamos en la nota 48.

<sup>143</sup> Recordemos que especialmente en esta etapa, la crítica señala la profunda influencia que tuvo en Rilke la interacción con Rodin (Alleman 1975: 59). También resulta elocuente para la traslación de esta categoría a la lectura de la poética de Alfredo Veiravé, la composición de *Después del alba, el ángel*, que comienza con un poema titulado “El poema”, seguido de “El poeta” y “Las cosas”, dando cuenta de la estrecha relación de estos tres componentes esenciales del fenómeno poético.

crisis del lenguaje (1975: 66), en Veiravé emergen significativas disrupciones en cuanto a la forma de procesar a través de la imaginación los elementos del mundo.

El ángel de las *Elegías* –siguiendo a Alleman– constituye el contrapunto del hablar poético, por lo que la misión poética ya no consistirá en la alabanza del ángel, sino en la de lo terrenal. Así, a la nominación de la cosa (ya presente en la concepción del poema-cosa), se agrega una nueva dimensión que contempla la presencia del silencio como su otra mitad; de este modo, el decir poético explora tanto lo decible como lo no decible. En el marco de la poética veiraveana, esta indagación sobre lo no decible, lo invisible, más que clausurar una etapa, instaura una línea de continuidad que impregnará toda su poética posterior, aunque las modulaciones que adquiriera esta exploración varíen. Nos referimos, concretamente, a la desaparición de esa especie de mediador que es el ángel, cuya figura resulta eclipsada, a partir del giro que inaugura *Puntos luminosos*, por la función del poeta. “El poeta es un hombre que trata de desocultar lo invisible de la realidad”, propone Veiravé en un escrito personal inédito en el que explora las relaciones entre “Poesía y ciencia”. Resulta de por sí evidente el reemplazo de la imagen del ángel por la del nuevo redentor. Se observa así también que por más que el propio poeta se esfuerce en marcar el corte en su poética, las continuidades son también numerosas y significativas, pues ya desde aquí se atisba el abandono de lo sagrado y el vuelco hacia un mundo más inmediato que se intensifica en su producción posterior.

De este modo, en esta primera etapa de escritura, la interiorización de las cosas externas deviene, en un grado mayor de abstracción, en la búsqueda de lo insondable del signo en el poema que da nombre al poemario:

y uno comprende que el mundo es  
una infinita red de relaciones,  
y que en todos nuestros actos  
siempre estamos uniendo  
y desuniendo



lentos y luminosos hilos, en el fondo de cuyas redes  
 hemos de encontrar algunos signos, la nervadura  
 de una hoja, o simplemente un rostro y un alma  
 en cuyo vórtice caeremos  
 hasta salir purificados en el dolor  
 por el otro extremo... (1: 121-122)

La acumulación de preguntas en torno del hombre, el mundo y las relaciones con la divinidad también distinguen este poemario en cuanto evidencia una intensificación de la veta metafísica. Al respecto, Oteriño propone que “en la relación oculta de las cosas, en el mundo fenoménico [...] es donde se debe intentar otra lectura del ser” (2002: 131). Y en esta aventura de atisbar ese más allá del mundo, de la realidad, el ángel es la llave de acceso al absoluto: “A veces imploramos en medio de sus aguas/ a unos ángeles muertos y en sus cuerpos desnudos/ abrimos con secretas llaves, los signos/ de la Palabra única y perversa.” (1: 136).

### 6.2.2. Otra figuración de pasaje: Orfeo.

Rompe la ola sobre lo no revelado y el poeta órfico busca,  
 huele en el olor marino de las sirenas, no la verdad  
 sino la luminosa cima, el abismo de la oscuridad,  
 y desde ese espacio habla el poema con el predominio del poder.  
 Alfredo Veiravé (“Orfeo y Eurídice”)

Ya se demostró que tanto en la poética de Rilke como en la de Veiravé, abundan las referencias a dos dimensiones opuestas: la de lo visible y lo invisible, la de lo decible y lo indecible, la de lo interno y lo externo; así como también se subrayó que el quehacer poético de ambos se orienta a develar y a instaurar las relaciones entre ambos reinos. De ahí que podamos afirmar que se trata de concepciones trascendentalistas del arte, por más que atiendan a “las cosas de este mundo” en cuanto proponen la búsqueda del sentido de éstas fuera de ellas mismas, y adscriben a la aspiración romántica a la unidad, la eternidad y lo infinito. Si ambos poetas coinciden en elegir la figura del ángel como agente mediador, también lo hacen al optar por Orfeo como símbolo del canto,

que es la vía privilegiada de salvación, lo cual entraña una concepción sacralizante de la poesía.

En la poética de Veiravé, dos son las líneas a partir de las cuales podemos analizar la fuerza irradiadora de la figura de Orfeo: por la concepción de canto esbozada y por la experiencia de límite con la muerte, de viaje entre el mundo y el transmundo que este cantor griego simboliza.

En cuanto a la primera, resulta de por sí transparente el corpus conformado por los poemas que abren *Después del alba, el ángel*, pues todos presentan una dimensión metapoética, una reflexión sobre el propio quehacer, que ya se evidencia desde los títulos: “El poema”, “El poeta”, “Las cosas”, “La eternidad”. El primero de estos textos instala el proceso de ascensión, la ascesis inherente al canto, que se diferencia de las cosas de este mundo; en efecto, “El poema” “No tiene para empezar/ la consistencia del árbol/ –como una vaga melodía/ que sin embargo nos duele–/ pero su rumor de voces escondidas/ sube y sube hasta colmarnos/ como una guirnalda de tiempos ofrecidos” (1: 77). Más adelante, este paralelismo con la vía mística se intensifica a partir de la búsqueda de comunión con el más allá y con la cualidad de la soledad que distingue al que emprende este arduo camino. Pero el punto de llegada permite el acceso a un más allá que entraña el ingreso al ámbito de lo intemporal, de la eternidad: “Está en el centro de las melodías más secretas/ por donde se comunican los seres,/ en la unidad de voces acordadas./ (Es el centro y la unidad de esa Melodía eterna”.

En búsqueda por definir esta función sagrada de develar lo que subyace tras los símbolos, evocamos nuevamente esas palabras de Veiravé ya citadas sobre lo que la poesía de Rilke le reveló: “que la poesía no está en ‘las palabras’, sino en ‘la sombra’ de las palabras”, reflexión a partir de la cual los silencios del lenguaje se constituyen en un símbolo más a ser indagado, la única vía para nombrar el “olvido”. También resulta significativa la condición de fragilidad inherente al poeta, quien además de la soledad,

es comparado con un “convaleciente”, experiencia que –no casualmente– remite al límite con la muerte; se trata de “los más arriesgados” –en palabras de Heidegger–, los que se atreven a “ir más allá del ser de lo ente” (1946) para adentrarse en el Abismo, en la recuperación de lo que permanece relegado en ese “olvido”. Es de destacar que la huella de esta concepción resurge claramente en estos versos metapoéticos de su último poemario, *Laboratorio central* (1991), no por casualidad, nuevamente, de la mano de Orfeo: “El espacio del poema/[...] será inconcluso porque creo que el poeta cuando rompe su mudez/ escribe como Orfeo de esas sombras del Hades que se mueven entre/ la neblina, sobre el campo de golf o en el aeropuerto.” (2: 317). Sin importar la heteróclita naturaleza de los espacios, persiste la idea de “esas sombras” como manifestación de la poesía. Además, los versos de este mismo poema presentan una imagen reelaborada de esta figuración del poeta-víctima del resplandor de la poesía: “...la poesía./ Conocimiento desbocado y loco, como un/ galope tendido hasta que el caballo se cansa y al rodar/ arroja al jinete como una perdiz muerta de cuyo pico/ surge/ el último silbido.” (2: 318).

Nadie mejor que el filósofo alemán para reflexionar sobre esta concepción metafísica de la función poética. En efecto, en su búsqueda por definir el ser y el auténtico pensar como forma de acceder a él, encuentra en la poesía uno de los ámbitos privilegiados para recuperar la esencia del lenguaje. Por eso la misión del poeta está estrechamente vinculada con la del pensador, pues, como afirma Mario Presas, “ambos en verdad son los guardianes de esa habitación del ser: el lenguaje, donde habita el hombre” (2005).<sup>144</sup> Pero, ¿por qué “recuperar” la esencia del lenguaje si éste se encuentra en pleno uso? En “Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía”, Presas diferencia entre esta dimensión del lenguaje vinculada al “mundo de la cotidianidad”

---

<sup>144</sup> Este artículo, cuya versión electrónica nos fuera remitida por el autor vía e-mail, fue publicado en *Revista de Filosofía*, La Plata, N° 11 (1962), pp. 66-87.

en donde se privilegia su funcionalidad, dominante en esta era de la dominación técnica, y esa dimensión esencial cuya recuperación desvela al autor de *Ser y tiempo*. La primacía de la “visión pragmática” del lenguaje relega al olvido el lado misterioso del hombre, y de allí la importancia del silencio como signo de esa otra esfera perdida, que en términos veiraveanos reconocemos a través de la imagen de las “sombras de las palabras” que constituyen la esencia del decir poético. Y si el poema es el espacio en donde moran estos silencios, se comprende su concepción como la vía de acceso hacia el ser de las cosas. Nombrar lo sagrado implica entonces una restitución, ya que “la época de la imagen del mundo”, según Heidegger, se caracteriza por el eclipse de los dioses. Al respecto, Presas sostiene:

La oscuridad de los tiempos llega a su más profunda medianoche, cuando la época ya no es capaz de experimentarse siquiera como oscura. La falta de Dios ya no se siente como una ausencia. [...] Sólo en la dimensión de lo sagrado el hombre puede ser iluminado y así preguntarse serenamente y en soledad, si los dioses se alejan o se aproximan (2005).

En “Poema final” de Veiravé, la elección del sujeto poeta respecto de este espacio de la divinidad constituye un ejemplo de este retrotraimiento necesario para habitar lo sagrado, para escuchar su sonido, atisbar sus figuras:

Se nace a cada instante como así se muere  
 en el minuto anterior  
 y en las rosas que declinan su abandono,  
 por eso yo ejercito el cumplimiento de esperar en la música,  
 o irme por adentro de la melancolía  
 de los que sueñan en héroes y semidioses  
 de agrietados rostros vencedores,  
 donde todo es tan perfecto y simple  
 como el cielo del verano,... (1: 96)

Tan excelsa misión se encuentra condensada en el renombrado verso de Hölderlin “Y...¿para qué poetas en tiempos de penuria?”, que da título al ensayo heideggeriano, pregunta que el mismo filósofo contesta: “Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos” (1982). Y

también fue el propio Hölderlin –siguiendo la lectura de Heidegger– el que se encargó de alertar metapoéticamente sobre los peligros de esta misión de cantar la eternidad, de instaurar lo permanente (1958: 106), ya sugerido por las imágenes de soledad e indefensión unidas a las del poeta en la escritura de Veiravé, y llevado al extremo en la trágica confluencia de arte y vida de la que es víctima el propio poeta alemán y que se resumen en la frase “Apolo me ha herido”.<sup>145</sup>

Esta invocación heideggeriana para recuperar el lenguaje primitivo, el que nombraba a los dioses, está simbolizado en la poesía rilkeana, según Blanchot, a través de Orfeo: “Cuando Rilke exalta a Orfeo, cuando exalta el canto que es ser, no es el canto que puede realizarse a partir del hombre que lo pronuncia, ni siquiera la plenitud del canto, sino el canto como origen y el origen del canto.” (1995: 132). La elección rilkeana se sustenta en la estrecha vinculación de este personaje mítico con la experiencia de la muerte: “Orfeo es el acto de las metamorfosis, no el Orfeo que ha vencido la muerte, sino el que siempre muere, que es la exigencia de la desaparición, angustia que se hace canto, palabra que es el puro movimiento de morir.” (1995: 133).

En los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, entonar el canto es pasar más allá; en efecto ya en el soneto III se le reserva al dios, a diferencia del hombre, la posibilidad de elevar el canto hacia lo divino: “Cantar, en verdad, es otro hálito./ Un soplo alrededor de la nada. Un vuelo hacia Dios. Un viento” (1980: 229). Y este proceso de ascensión deviene trasvasamiento de fronteras en el soneto V, en donde Orfeo consuma el pasaje casi como un destino: “En tanto que su palabra prolonga su paso,/ él ya está allá donde no lo seguiréis jamás./ La reja de la mano no aprisiona sus manos./ Pasar al más allá, para él, equivale a obedecer.” (1980: 231). Sólo la experiencia del pasaje garantiza el acceso a la eternidad. Es interesante señalar que la poesía de Veiravé explora esta tensión entre

---

<sup>145</sup> Cfr. el paralelismo que traza Mario Presas entre la experiencia estética de Hölderlin, Paul Klee y Van Gogh en “Vincent Van Gogh: la imagen casi sonriente de la muerte” (1997: 15-33). .

dos mundos en ambas direcciones, es decir, no sólo la posibilidad de elevar la voz para llegar a la muerte o lo divino, sino también prestar la voz para los del más allá; tal es el caso del poema “Monólogo para después”, en donde es un muerto el que canta su nostalgia por el reino de los vivos. Y más que significativo resulta que el desencadenante de este canto sea otra experiencia de pasaje como el sueño: “Anoche he vuelto a vivir con ustedes porque alguien/ sin quererlo me ha soñado...” (1: 143). Esta inversión de la direccionalidad del canto –de la elevación al descenso al “reino de este mundo”, como diría Carpentier– también entraña un cambio de perspectiva, ya que si –como mencionábamos más arriba– el ser para la muerte conlleva la búsqueda de la unidad perdida y el afán de acceder a lo absoluto, la escritura de Veiravé erosiona ese ideal a través de la subversión. No se trata de un gesto deconstructivo con respecto a la versión rilkeana ni mucho menos, sino sólo de mostrar la bidireccionalidad del proceso, el pasaje de ida y vuelta, del que no se puede obviar la impronta órfica. Así, si como sostiene Blanchot, “nosotros, que soportamos la perspectiva de una vida limitada y mantenida entre límites, `no vemos más que la muerte’” (1995: 136), en el poema de Veiravé, se trata de mostrar cómo el muerto reelabora la experiencia de la vida. La direccionalidad, como es lógico, también va en otro sentido, por lo cual no resulta de extrañar que los procedimientos no tiendan a la aglutinación como camino para alcanzar la unidad perdida, sino a la dispersión, operación sobre el que profundizaremos más adelante. Por eso abundan las enumeraciones en donde se yuxtaponen elementos de distinta procedencia, de modo que se superponen la infancia, la vida de provincia, con las imágenes de los libros de viajes y las constelaciones estelares, entre otros.

Así, el pasaje se vuelve bidireccional en la poesía veiraveana, tal como los procedimientos puestos en juego para dar cuenta del cruce de dos órdenes. De hecho, la aspiración a la unificación es una impronta que nunca desaparece de su escritura, aún en los poemas que más parecen acercarse a la propuesta surrealista, ya que en general el

sujeto se erige en un factor aglutinante. Lo mismo ocurre con la dinámica de la dispersión que, como recién observamos, comienza a operar –aunque tímidamente– en esta etapa de su escritura para luego adquirir otras modulaciones.

De este modo, queda de manifiesto que este análisis exhaustivo de los versos de juventud veiraveanos resulta insoslayable para marcar algunas líneas de continuidad, pues la crítica no ha reparado lo suficiente en ellas, más abocada a las disidencias temáticas que a las afinidades retóricas, como diría Paul de Man (1991). Por esta razón, señalamos que así como en estos poemarios advertimos el cruce entre mundo y trasmundo, en los siguientes continúa esta modalidad de hibridación de órdenes disímiles; tal es el caso de distintos ámbitos, como naturaleza y cultura (metaforizado ya en el título del poemario *Historia natural*), o de distintos órdenes temporales, cuyo ejemplo paradigmático está dado en *El imperio milenario* por la superposición de los tiempos de la conquista y los convulsionados '70.

Además, si bien esta concepción sacralizante de la poesía en la escritura de Veiravé después decae, como él mismo se encarga de manifestar, creemos que en su totalidad, su poética constituye una modulación vernácula del trascendentalismo poético, con caracteres propios. De hecho, este afán por cruzar las fronteras de distintos órdenes evoluciona desde la búsqueda por entablar lazos con el más allá (y su dimensión inversa), hacia una exploración del espacio cósmico, delegando en la poesía la función de restablecer los vínculos perdidos con esa dimensión estelar, según se advierte a partir de *Puntos luminosos*.

Este trascendentalismo entabla relaciones con la poética rilkeana principalmente a partir de la compartida concepción de la poesía como espacio que permite atisbar otra realidad, ese universo condensado en la metáfora que utiliza el poeta alemán de lo “invisible”, al que sólo se accede a través de la “visión puesta en obra por la imaginación” (Presas 1997: 124). Desde esta perspectiva, “la misión del artista es la de





ocasión propicia para demostrarlo, pues basta notar la evidente relación entre “Radar...” y estos versos orticianos:

Sí, mis amigos, allí en esos rostros, está el rostro.  
 El rostro que en la noche, en medio de la tempestad, entre relámpagos,  
 en medio del martirio, con la sonrisa última muchas veces,  
 algunos entrevieron y saludaron como un alba.  
 La poesía también fue, la poesía también es un llamado en la noche,  
 tímido o firme, pero un llamado hacia ese rostro.  
 Acaso la belleza esté allí. Estamos seguros de que la belleza está allí.  
 En ese resplandor que casi vuelve imprecisos los rasgos. (1996: 349)

La imagen de la aparición “entre relámpagos” es elocuente respecto del homenaje. Este fragmento de “Sí, mis amigos, allí en esos rostros” da cuenta de la estrecha relación entre la experiencia poética y las metáforas lumínicas, así como la noche como espacio privilegiado de irrupción de aquella. Pues bien, estas imágenes se mantienen vigentes durante toda la obra de Alfredo Veiravé.

### **6.3. Concepción del fenómeno poético. “Las asociaciones interminables”.**

Como diría Mircea Eliade, todo gran poema es una hierofanía, vale decir, “aquello sagrado que se muestra”... La poesía descubre lo invisible, toca zonas muy peligrosas del alma y de la historia.

Alfredo Veiravé

Como subrayábamos en la “Introducción” de este capítulo, son más las constantes que las variantes entre los distintos poemarios; en tal sentido, una de las más fuertes líneas que singulariza a esta poética es el de la asociación de materiales de naturaleza disímil como operatoria saliente de montaje. La mayoría de las veces, esta búsqueda de relaciones inexploradas se propone iluminar diversos aspectos de la realidad desde otra mirada, por eso hablábamos de actitud vanguardista en cuanto oposición al discurso dominante. Esta continua innovación en la estructura asociativa de las imágenes va de la mano de una constante autorreflexión, es decir, de una incesante interrogación del poeta por los modos de construir el mundo imaginario del poema. Esta

actitud, también de raigambre vanguardista, convierte a la poesía, los signos y el poema en los objetos privilegiados de la escritura. Nos centraremos aquí en la descripción de los procesos de composición de las imágenes, así como del montaje del poema a través del análisis de los principales procedimientos discursivos a partir de los cuales se estructura.

### 6.3.1. Modelos de interpretación de la poesía.

tan sólo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con las investigaciones de los alquimistas; la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo, y henos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente a esa imaginación, mediante *el largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos*, y todo lo demás.

André Breton (*Segundo Manifiesto*)

Lo que sin duda constituye la marca de cambio a partir de *Puntos luminosos* es la experimentación con un nuevo tipo de imagen que se construye a partir de la combinación de diferentes elementos que dan como resultado una mezcla. Elegimos este término deliberadamente, pues remite al concepto que en química refiere a los sistemas de composición variable cuyos elementos no se fusionan por ser heterogéneos, dando como producto una materia discontinua, formada por pequeñas partículas en continuo movimiento. Nos proponemos demostrar que ya desde este poemario, lo que cambia es el horizonte de lectura del cual se ha nutrido lo poético, pues si en la primera etapa la poesía veiraveana obedecía al modelo de la tradición trascendental neorromántica con su aspiración panteísta de fusionar sujeto y naturaleza, esta segunda instancia se caracteriza por el intento de vincular poesía y ciencia, partiendo de una tensión que adquiere distintas modulaciones. De este modo, así como la Química explica y describe el funcionamiento de la materia, la forma de los elementos de entrar en relación, el sujeto poeta delineado en esta escritura intenta aprehender las partículas

en movimiento que integran el poema y las fuerzas de atracción que las dinamizan. Para poder atisbar este resplandor poético cuando las palabras aterrizan (“Radar...”), el poeta agudiza sus sentidos y sus facultades de conocimiento, principalmente, aquella que ya desde el romanticismo se asume como la capacidad del artista para captar “las correspondencias metafóricas del universo” (Starobinski 1974: 148), es decir, la imaginación. Esta concepción que presupone la existencia de una “surrealidad”, pues el mundo presenta una trama visible e invisible, resulta reelaborada por el surrealismo, corriente que define la imaginación –según Starobinski– como un “órgano vital de nuestra relación con el universo, centrada en lo maravilloso, transfigurando la vida en poesía y persiguiendo en todas sus operaciones una revolución permanente” (1974: 149). Obsérvese que en el *Segundo manifiesto*, Breton apela a la metáfora de los relámpagos, tal como en este poema, para aludir al estado de espíritu al que califica de “surrealista” a través del cual, luego de soltar las amarras de la razón, se accede a las imágenes:

El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplar el fuego que arde en sus dedos. Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, *la noche de los relámpagos*. Tras esta noche, el día es la noche.” (1969: 59) (cursiva en el original).

Esta analogía resulta de fundamental importancia para nuestra lectura, pues consideramos que en esta poética –de las tres recortadas– es en donde más claramente se advierte esta impronta.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Desde esta perspectiva, volvemos a trazar vínculos con la propuesta antipoética de Parra, pues la crítica también advierte la filiación surrealista de su escritura, aunque –al igual que lo que ocurre con esta poética– con caracteres propios: “Se trataría, pues, de purificar el surrealismo europeo de su artificio, de su oscuridad inútil, de su decadente desarraigo de la vida, mediante una resolución local –y sólo por eso mismo universal–, ligada a un lenguaje cotidiano y a una experiencia real del hombre en situación.” (Ibáñez-Langlois 1981: 13). Y esta enumeración de los principales procedimientos de la antipoesía en las tempranas reflexiones críticas de Federico Schopf evidencia el paralelismo, especialmente por la apelación a la técnica del montaje: “Entre los procedimientos del antipoema, se destacan en particular el símbolo sin correlato conceptual, la sustitución relevante, la enumeración caótica, la escritura automática y el montaje (collage, ready-made). [...] El montaje consiste en la superposición de piezas previamente existentes: la sola desvinculación de cada una de ellas de su contexto normal y su inclusión en otras

La operación crítica de entroncar esta poética con la estética romántica no pretende ignorar que ella se erige como fuerza de oposición radical al creciente dominio de la razón instrumental moderna; por el contrario, pretendemos destacar el desplazamiento de la tensión que propone la escritura de Veiravé al dejarse impactar por y nutrirse del discurso de la ciencia y de sus matrices, postulados, presupuestos, buscando una síntesis que aspira a integrar ambas prácticas.

Tal como notábamos en los primeros poemarios, la búsqueda de esa trama visible e invisible siempre implica un más allá del mundo real percibido. Lo que se observa a partir de *Puntos luminosos* es entonces la apelación a un nuevo paradigma explicativo de este orden del universo, donde el cosmos es la metáfora elegida, poblado de puntos luminosos y signos en rotación, espacio hacia el que se proyecta el afán trascendentalista. Ya en *Radar en la tormenta* y *Laboratorio central*, se observa que la excedencia del mundo real está dada por el mundo imaginario, por el poder creador de las imágenes, pues es especialmente en este último tramo de su escritura en donde se advierte más nítidamente el poder de la imaginación para engendrar imágenes descriptivas del fulgor poético.

Para analizar estas figuraciones de lo poético, la dimensión metapoética entendida como aquella en la que se reflexiona sobre el acto procesal de la escritura diseminándose en múltiples claves de lectura, resulta, en esta poética, insoslayable. Basta considerar que, como marca distintiva, todos los títulos de los poemarios remiten a un campo metapoético. Iremos dando cuenta tanto de la metáfora que engloba cada uno, así como de los mundos a los que remite cada enunciado.

La trayectoria metapoética del primer poemario sobre el que nos enfocaremos comienza a partir del primer texto, “Puntos luminosos” que da título al volumen; allí se

---

relaciones, le otorga un sobresentido, destaca su particularidad y la carga de relevancia.” (1963: 152). Por otro lado, en su diversos escritos inéditos, Veiravé se detiene reiteradamente en la poesía de Parra, de quien rescata el siguiente pasaje para dar cuenta del cambio en su propia concepción de poeta: “Los poetas bajaron del Olimpo/ y nosotros conversamos/ en el lenguaje de todos los días.”

presentan como al pasar, los procedimientos más importantes que se desarrollarán a partir de este momento, que son el de la concentración y la dispersión. La enumeración asume un estatuto estructurante, pues constituye una de las estrategias que los concretan, tal como se advierte en el segundo poema, “Nuevas técnicas de evasión”, donde se intensifica la búsqueda del sujeto por hallar ese orden secreto que constituye la aspiración de la experiencia poética: “(Quedan todavía/ muchas formas del apaciguamiento, por ejemplo, las rojas y dulces arquitecturas interiores/ de las granadas maduras./ *Si entreabres sus granos/ aprenderás un orden luminoso y secreto.*)” (1: 207). Esa experiencia se asemeja a un “Paseo espacial”, en donde la aspiración al absoluto se proyecta en esa dimensión a la que se invoca desde la nostalgia.

Se destaca en este poemario la metáfora del viaje que remite a la búsqueda poética, la cual siempre implica la comunicación, el pasaje a otra dimensión, en este caso, planetaria. Pues bien, es en ese espacio donde se sitúan las imágenes que describen la dinámica del poema, por medio de visiones sugerentes como las de “Transmutaciones en el espacio”: “partículas brillando en el espacio”, “meteoritos que giran como pupilas”, “los planetas que rotan en el espacio”, en síntesis, “Los signos en rotación” que sin duda emanan no sólo de la vivencia del poeta ya referida, sino también de la concepción surrealista procesada por Octavio Paz en su célebre *El arco y la lira*, poeta del que Veiravé se nutrió en reiteradas ocasiones para reflexionar sobre la poesía, de lo cual dan testimonio no sólo sus versos, sino diversos escritos autorreflexivos y críticos.

El poema “Los insectos” (1: 227) es aún más descriptivo en su evolución, en la manera de dar cuenta del movimiento de aparición y sustanciación de lo poético; en efecto, en este texto se nuclea los ideogramas respecto del acto de poetizar que, según ya enfatizamos, se configuran más como una serie de constantes, con sus reelaboraciones, idas y vueltas, que como un desarrollo lineal. Por ejemplo, estos versos

del poema (primera columna) hacen resonar los muy posteriores del ya citado “Radar en la tormenta” (segunda columna) en cuanto ambos describen los mismo pasos del proceso semiótico:

-la llegada de los signos:

“Nacen un día entre huevos  
[milenarios”,

“el poema aterriza en la pista...”,

-entre fulgores que permiten su emergencia o su captación:

“Microscópicos aletean en la  
luz/ chocan la lámpara del desvelado  
que los oye”

“...a ciegas,/ (entre  
relámpagos)”

-el fin del viaje:

“Pronto visten su equipaje de  
anillos, el polvo para nada/ y ruedan  
silenciosos extinguidos viajeros.”

“carretea bajo la lluvia, y al  
detener sus turbinas”

-la concreción del poema:

“Una ceguera los empuja en el olvido/  
y ya no son, ya fueron, sólo un soplo  
fugaz de las sustancias./ *(Lo dejamos  
allá, entre flores y extraños/ y esta  
sombra que afuera es como un río.)*”

“...descienden/ de él,  
pasajeros aliviados de la muerte:  
las palabras”

Destacamos nuevamente la aparición de la imagen de la sombra para describir lo que queda tras la irrupción súbita del fulgor, como el resabio, la simple huella de una aparición de armonías evanescentes, efímeras. La imagen se reitera en los últimos versos de “El picaflor”, que sirven también de epígrafe al poemario: “Cuando todo pasa, en vano su lucidez/ busca las secretas armonías que ya no existen” (1: 236).

El análisis de los postulados metapoéticos nos permite advertir que estos paradigmas a los que nos referíamos, como el cosmos en este caso, constituyen una especie de principio estructurante, un modelo de orden poético que moldea el mundo imaginario. Así, confluyen la experiencia cotidiana del poeta como punto de partida con la aspiración a la dispersión, el dinamismo de los signos en rotación que asemejan el constante movimiento de las constelaciones del cosmos o el modelo de comportamiento de los elementos de la naturaleza que se mezclan, fluyen, se fusionan y se transforman incesantemente, elementos estudiados por la ciencia y que guardan semejanzas con las imágenes del poema, a las cuales también se somete a pruebas y contrapruebas en el laboratorio, imagen y modalidad adoptados explícitamente en el último poemario. Para ilustrar esta dinámica compositiva, basta pensar en una de las mezclas que comienza a fraguarse en *Puntos luminosos*, la de lo cotidiano y hasta hogareño, en contraposición y al mismo tiempo, en conjunción con la inmensidad del todo, tal como se advierte en “Mi casa es una parte del universo” (1: 212). En efecto, allí la esfera del hogar, connotada por el filodendro –ese árbol que ocupa un lugar central en su jardín y en su poética– los hijos jugando en el jardín, gusanos bajo la tierra o el canario que se escapó en la noche, es puesta al mismo nivel que la Tierra, en un juego con los puntos de vista que abre el espectro para la exploración de los múltiples procedimientos de las mezclas surrealistas que comienzan a fraguarse.

De este modo, las reflexiones en torno al estatuto del arte que operan en este volumen se orientan a oponer una nueva práctica contrapuesta a la mimesis realista, lo cual se logra a partir de este tipo de imagen que surge de la enumeración, mezcla y yuxtaposición de elementos divergentes. Al respecto, rescatamos la sagaz observación de Oteriño: “Cuestiona entonces la concepción del arte como representación, abriendo paso a la comprensión de que el arte, para expresar el universo fluyente, debe adoptar formas igualmente fluyentes” (2002: 146).

Es este reprocesamiento del material el que produce una imagen nueva, diferente de las originales que la componen, promoviendo el extrañamiento en poemas como “Sillas en la vereda” o “Rainy taxi”, texto que hace más evidente la filiación por el homenaje a la obra *Taxi lluvioso* de Dalí. En este poema, en la mera descripción de dos mujeres esperando un taxi bajo la lluvia, se cuelan imágenes como las del último verso del fragmento citado a continuación, que exceden los límites habituales de la metáfora:

Llueve sobre las mujeres solitarias  
cometas de plantas hechizadas  
vienen corriendo entre los  
gigantes gemidos  
*delirios fúnebres*  
*bocas pintadas en forma de corazón*  
y al mismo tiempo  
no sé por qué –alegres, empapadas–  
con un paraguas negro  
y unos guantes deliciosamente muertos en las manos adentro  
sus uñas violetas sus espaldas comidas por los caracoles. (1: 209)

Nos interesa rescatar el concepto de imagen como más potente que el de metáfora para destacar el mayor efecto shockeante del procedimiento, de lo cual dan cuenta estas palabras de Bachelard:

En tanto las metáforas no son, a menudo, más que traslación de pensamientos, en un afán de expresarse mejor, de decir de otra manera, la imagen, la verdadera imagen, cuando es vivida primeramente en la imaginación, cambia el mundo real por el mundo imaginado, imaginario. (1975:10).



En el pensamiento de Bachelard, la imagen cumple el papel de sacar al lenguaje de su papel utilitario por su carácter novedoso (1965: 7-22). En efecto, nos interesa analizar la construcción de la imagen al modo surrealista dado su poder sugerente, creador, pues éstas no anclan su referencia en el mundo real y es allí donde se evidencia el corte abrupto con la estética mimética proclamada en los *ars poeticas*. Además, en el “estado de la cuestión” ya se especificó que se opta por el concepto de imagen en detrimento del de metáfora debido a que los teóricos del surrealismo e invencionismo argentinos, nucleados alrededor del movimiento *Poesía Buenos Aires*, en su reprocesamiento de los conceptos vertebrantes heredados de las vanguardias históricas, enfatizan también la diferencia entre una y otra por el vínculo referencial que entrañaría la metáfora en contraposición con la imagen.

La dinámica de la concentración de lo heterogéneo y la dispersión centrífuga, en las que ahora nos detendremos, sigue operando en los siguientes poemarios, pues los poemas parecen obedecer siempre al principio compositivo de partir de un núcleo proliferante e ir ampliando los límites de ese mundo imaginario inicial como círculos concéntricos que se alejan cada vez más de su centro, expandiendo los límites del poema. Nos interesa detenernos en el primer texto de *El imperio milenario* para observar cómo se condensan muchos de los procedimientos que luego se diseminan en toda la obra. “Historia y sociología” oficia como carta de presentación, como telón de apertura al trazado de una genealogía de la violencia que palpita como atmósfera del libro:

En los años setenta  
comenzaron a ocurrir esas cosas extrañas  
que hoy estudiamos con el nombre de  
“la violencia que provocó la caída de  
los imperios primitivos” (2: 11)



bien continúan la genealogía de la violencia instaurada en los primeros versos del poema, lo hacen trascendiendo este núcleo aglutinante, para expandir el ámbito del mundo representado hacia zonas heterogéneas, lo cual permite que más adelante “el tiempo de las discusiones bizantinas sobre la Geografía de Ptolomeo” se yuxtaponga a “las grandes nubes oscuras como pavos reales” que había sobre Hiroshima o a la directa y austera alusión a los “crímenes políticos”. Además, la superposición no se reduce a una acumulación de imágenes heterónomas, sino que se vislumbra un fino entretejido del sentido que opone dos universos, naturaleza y cultura, a través de sutiles procedimientos como el paralelismo entre “las hormigas” y “los filodendros”, por un lado, y “los caníbales americanos” con los “expedicionarios de Vespuccio”, agrupados en torno a la acción de comer que divide entre víctimas y victimarios.

De este modo, se observa el funcionamiento de una de las operatorias que dinamizan la poética veiraveana, la de concentrar lo heterogéneo (lo natural y lo cultural, los setenta y los tiempos del descubrimiento) a partir de un núcleo, para luego someter esos elementos a ciertos procedimientos dominantes, como la enumeración o la yuxtaposición contaminante, que permiten dispersar sus ligaduras iniciales y así proponer otra dinámica asociativa. No hay metáfora más ilustrativa que la ya analizada de *Puntos luminosos*, para describir el vaivén entre la instauración de un centro para luego proceder a su inmediata disolución a través de la búsqueda de las “asociaciones interminables”. Sobre ellas reflexiona metapoéticamente en “Ahora las explicaciones sensatas”, poema que se pretende burlesco explicativo de la máquina poética puesta a funcionar en *El imperio milenario*:

y es necesario que comprendan que todas las figuras  
de los textos  
son imágenes pasajeras un caleidoscopio como el cuerpo de Justine  
los biombos chinos paneles corredizos pantallas de televisión  
llamados telefónicos espacios en el cosmos o en las venas  
su cabeza recostada sobre el grabador los rostros en la sombra o en la luz

las enciclopedias  
 las asociaciones interminables como en partículas  
 radiactivas (2: 66)

Y la pretensión explicativa resulta corroída por la paradoja, pues al pretender traducir las imágenes diseminadas en los textos se incurre en nuevas cadenas infinitas como las de este fragmento. Sin embargo, advertimos una diferencia de intensidad entre *Puntos luminosos* y *El imperio milenario*, pues en éste la elaboración de imágenes presenta un proceso un poco más complejo, así como los hilos que entrelazan los elementos heterogéneos se tornan más tenues; en efecto, ya no se trata de fusionar “espaldas” y “caracoles” a través de la acción de comer y ser comido, en cambio, lo que se pone en relación en este caso, son distintos órdenes témporo-espaciales, o instancias de estatuto ontológico antitético, como lo imaginario y lo real. Así, en “Poema” se observa el despliegue de un proceso compositivo maquínico, que adelanta la imagen de la “máquina del mundo”, en donde el poema se configura como un espacio de procesamiento de imágenes divergentes que confluyen y dan lugar a un nuevo objeto imaginario; de modo que ese espacio enunciado en el título alberga en un mismo plano gestos cotidianos, la historia de América Latina, reflexiones en torno a los modos de poetizar, lo erótico, el discurso del tango y la estética del cine, de donde se extrae otra de las figuraciones de la poesía: no ya el cisne, sino Claudia Cardinale.

Por otro lado, atendiendo a esos poemas en donde la propia forma de poetizar se torna objeto de reflexión, consideramos que puede observarse otra forma de la concentración intratextual, pues se diseminan ciertas imágenes que contienen la clave de los mecanismos que hacen funcionar la “máquina poética” veiraveana. En otros

términos, se construye un sistema de reenvíos entre las imágenes de distintos poemas que, por un lado, explicitan las operaciones poéticas y, por otro, las despliegan.<sup>147</sup>

Ya en *La máquina del mundo* se advierte que las imágenes de raigambre surrealista que mencionáramos como determinantes en *Puntos luminosos*, se atemperan en pos del segundo tipo de combinaciones referidas; en efecto, los cruces salientes son entre la poesía, que se vuelve un espacio permeable, y otros registros mundanos, como los de la ciencia y la política, que analizaremos más adelante.

Nos interesa retomar la instancia metapoética, pues en los dos últimos poemarios, luego de la experimentación con otros discursos que se explora hasta el límite en *La máquina...* e *Historia natural*, resurge con mucha fuerza. El humor y la confesión se imbrican en la mirada sobre el propio acto de poetizar configurada en *Radar en la tormenta* y *Laboratorio central*. Ya se aludió suficientemente al poema “Radar...”, incluido en el volumen anterior al poemario homónimo, pero baste reiterar la insistencia con la que se retoma la idea de la poesía como un fulgor, es decir, como una aparición efímera a la que es necesario atrapar o simplemente cazar, como se enuncia en “Palabra cazada al vuelo”. Y hablábamos de humor y distanciamiento irónico debido a que en este texto, así como en “Escuela o movimiento al cual pertenece”, poema en el que la índole discursiva propia de lo lírico es llevada al límite con el prosaísmo, al adoptar la estructura de una entrevista, la voz del sujeto poeta se declara único integrante del movimiento “repentista”, término que por su terminación remite a una genealogía vanguardista, que resulta, así parodiada. Lo interesante de destacar es que detrás de la aparente ingenuidad conceptual de la imagen de un sujeto tratando de cazar el rumor poético, en la que se sustenta la ironía, subyace la concepción de un mundo

---

<sup>147</sup> Este aspecto de su poética es analizado por Jorge Monteleone en “El jardín veloz. La poesía de Alfredo Veiravé”, tanto en lo que concierne a la conformación de “una constelación de significados que se relacionan y se dividen en cadenas momentáneas”, como a la dinámica de sus versos, que circulan en la página, entre poemas, entre poemarios (2002: 106-111).

imaginario que enriquece la esfera del mundo real, tal como se declara en el poema “Reportaje sobre la realidad”:

- El significado de un poema sólo puede ser otro poema, pero, cómo diferencia usted a la poesía de estas flores de lapacho?
- Es muy simple, porque el poema tiene el aspecto geométrico de la poesía.
- Y cómo la reconoce?
- A primera vista, por el sonido mental de ese momento, y además porque la poesía nos enriquece la realidad, como el lapacho. (2: 235)

Por otro lado, si la poesía está en constante tránsito, y el sujeto es ese radar en la tormenta siempre listo para atisbarla, el lugar en donde ella suele aterrizar es ese jardín que es al mismo tiempo natural y literario, tal como observa Monteleone a través del análisis de la metáfora en cuestión (2002: 105). Pues bien, ya nos referimos a la analogía del poema con una máquina fotográfica y hasta podríamos decir, el cine, en cuanto ambas prácticas implican, como la poesía, la constante proyección de imágenes. Pero el poeta no es un mero reproductor o transmisor de las impresiones que recoge del mundo. Es un constante creador, que se declara un esclavo (“La extranjera”) que debe estar atento al momento de la irrupción de la poesía, en una concepción que encuentra bastantes semejanzas con el de inspiración romántica. El estado propicio para la receptividad se vincula con la esfera del ensueño, la instancia onírica. Si bien pensamos que esta poética no puede adscribirse de forma ortodoxa al surrealismo en cuanto no es pertinente hablar en un sentido general de escritura automática, creemos que sí es conveniente destacar que se advierte una impronta muy marcada en cuanto al cultivo del *collage* como uno de los principales procedimientos compositivos del poema. Consideramos, sin embargo –y en esto es importante retomar el eje del trabajo desde sus inicios, en cuanto venimos insistiendo en que más allá de los vaivenes, hay una sola ideología dominante sobre lo poético– que esta poética excede los límites del surrealismo y conviene abordarla desde el más amplio paradigma del trascendentalismo. Para esto, apelamos a uno de los pensadores de los que sin duda, como emana de

muchos de sus epígrafes y citas en sus conferencias, se nutrió la poética de Veiravé; nos referimos a Bachelard y su propuesta de abordaje de la ensoñación poética para interpretar la actividad imaginante propia de la conciencia poética creadora.

En *La llama de una vela*, Bachelard intenta dar cuenta de la “imagen-pensamiento” o “pensamiento-imagen”, para lo cual apela a diversos ejemplos. A partir de ellos, intenta aprehender el sueño que les dio origen y que trasciende el plano de la realidad, pues “Por la imagen imaginada conocemos ese absoluto del sueño que es el *sueño poético*.” (1975: 10). Desde esta mirada fenomenológica, cruzada con el surrealismo, las imágenes del mundo despiertan conciencia, pero la dimensión onírica, es decir, la que da origen al mundo imaginario, amplía ese mundo sensible.<sup>148</sup> No sólo la última cita en la que se compara la poesía con el lapacho adscribe a esta propuesta, sino también la “imagen-pensamiento” del cosmos como concepto que simboliza la trascendencia de los límites de este mundo. Y la definitiva adscripción a este modelo se enuncia sin desvíos en “Arte poética como ciencia de la naturaleza”:

Las poéticas son ensoñaciones cósmicas  
 Bachelard dice de sus fenomenologías  
 que las imágenes son novedades  
 o sea, abren un futuro en el lenguaje  
 y,  
 una de las últimas verdades desde la  
 Poética de Aristóteles,  
 que el mundo real es comido  
 por el mundo imaginario. (2: 315)

Así, compartiendo el objetivo del surrealismo, la propuesta de Bachelard consiste en explorar a través de la palabra aquello que está por debajo de lo aparentemente real como mundo fenoménico. Y, al igual que en el movimiento vanguardista, el inconsciente se convierte en uno de los reductos privilegiados desde el

---

<sup>148</sup> Estas afirmaciones desiderativas de Breton dan cuenta de la filiación surrealista de las reflexiones de Bachelard: “¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?” (1969: 28); en efecto, en su enfoque filosófico resulta evidente el estatuto otorgado a las imágenes oníricas.

cual extraerlas. Si ya antes veníamos adelantando, a partir del análisis de la construcción de las imágenes, la raigambre surrealista de esta escritura, tendremos que esperar a los versos de *Laboratorio central* para vislumbrar la cuasi-confesión de ese vínculo, no casualmente, a través de una cita de Bachelard de *La poética de la ensoñación*: “Método, método, qué pretendes tú de mí si sabes/ que he comido del fruto del inconsciente?” (2: 338-339).

La metáfora de las ensoñaciones de Bachelard, que interpreta a la poesía como una especie de viaje trascendente, como una experiencia de elevación, resulta análoga a las imágenes veiraveanas que dan cuenta de la experiencia poética:

A veces, en esas noches  
 digo  
     que me siento fuera de la cápsula  
 haciendo una larga caminata espacial atado a un cordón umbilical  
 a la cápsula que sin tripulación esto es lo fantástico  
     me espera y me aguarda y me sigue  
     como una silla dócil en un dibujo animado  
 hasta que al cuerpo se le ocurra volver a sentarse otra vez a leer un  
     complicado ensayo sobre la civilización actual y  
     el Erotismo, (2: 37)

Otra de las aspiraciones presentes en la poética de Veiravé que permite trazar vínculos con el proyecto de Bachelard es la posibilidad de hacer converger en la teoría las no siempre conciliables áreas de la poesía y la ciencia, tanto en el afán explicativo como en la búsqueda de un paralelismo, en cuanto ambas funcionan como modelos de aprehensión de la realidad. Trataremos de dar cuenta de esta fusión en el siguiente apartado, de la cual se rescata la imagen de “laboratorio de la imaginación” propuesta en el último poemario.



### 6.3.2. Poesía y ciencia.

Los poetas deberían leer más libros científicos que libros literarios. Allí uno se encuentra con maravillas que ensanchan y enriquecen el mundo.

Alfredo Veiravé

*La máquina...* e *Historia natural* comparten un hipotexto que funciona como motor de la escritura, *Ensayo sobre la Historia Natural del Gran Chaco*, de S. J. José Solís. Por lo tanto, la estrategia saliente de estos poemarios es la reescritura de esta crónica de 1789, dando lugar a diversos poemas que giran en torno de la historia, la naturaleza chaqueña y las costumbres de los pueblos originarios, excluidos de la historia oficial. Recordemos que como antecedente de esta constelación de textos, en el primer tomo de su *Obra poética* se incluyó como un libro más *Génesis del Chaco*, texto del cual se aclara en una nota editorial que data de 1962 y que reúne poemas “inspirados en los murales de Raúl Monsegur que se encuentran en la plaza 25 de Mayo de la ciudad de Resistencia, Chaco, Argentina.” (1: 268). Este precedente nos interesa en cuanto puede leerse como un relato del origen en donde confluyen el tono bíblico y mitológico, con ciertas reminiscencias del *Popol Vuh*.

La tercera sección de *La máquina...*, “Versiones: transparencias”, está integrada por poemas caracterizados por un registro etnográfico que subvierte una de las dicotomías más arraigadas en el discurso de esa ciencia; más precisamente, civilización y barbarie. Y esta subversión se concreta nuevamente a partir de la técnica de la mixtura, como se advierte en “Libro VI, Artículo X”, poema en el que se describen las costumbres de “Los lenguas”:

¿Cuáles son sus costumbres ante los españoles?

Aparte de las ya enumeradas condiciones íntimas  
explican cómo debe usarse el jabón bajo la ducha  
y como si fueran expertos en las batallas cuelgan el teléfono al primer  
descuido

y a 6.000 metros de profundidad en la parte Sur del Océano

dejan escapar burbujas radiactivas  
 La fauna y la flora de estas Naciones Indígenas  
 quedan entonces reagrupadas bajo un perfume de magnolias. (2: 137)

A partir del fragmento se observa que el efecto sorpresa emerge de la atribución de costumbres consideradas civilizadas propias de los pueblos modernos occidentales a grupos nativos prehispánicos. El anacronismo subversivo se hace más patente en el concepto de “Naciones Indígenas” usado impertinentemente, así como la aparente relación lógica de causalidad entre las “burbujas radiactivas” y el “perfume de magnolias”. También resulta sumamente corrosiva la inversión de la mirada en “Catálogo de necesidades de los pueblos conquistados”, pues allí se invierte el polo conquistador/conquistado y la voz es la de “los Infieles” que observan el comportamiento de los europeos, con un leve toque de humor

En el último apartado, “Variedades”, el poema se convierte en punto de convergencia de voces de distinta procedencia social que, si bien al comienzo aparecen en su transcripción pura, más adelante el trabajo con los materiales se aleja de la estilización referencial para volver a adquirir los matices de la imagen vanguardista.

Creemos que es *Historia natural* el poemario en el que es posible adaptar la categoría tan transitada de **realismo mágico** que se utilizó para describir una de las operatorias más utilizadas por los narradores del denominado *boom* latinoamericano, entre los que se destacan García Márquez, Carpentier, Vargas Llosa, entre otros. Recordemos que la crítica, ya sea adscribiendo o no a esta discutida categoría, coincide en señalar las raíces surrealistas de estas poéticas, entre las que, para el caso argentino, no podemos dejar de mencionar a Cortázar. Lo que nos interesa describir en este caso es la confluencia de elementos naturales en contextos ajenos, ni más ni menos que una variante más de esta poética de las asociaciones que venimos caracterizando. Así, en “Apología de la ballena”, el emplazamiento de ese mamífero marino en el Chaco es un

ejemplo del procedimiento de introducir lo fantástico en el ámbito de lo cotidiano al trasvasar las barreras de lo posible. El mismo cruce de elementos divergentes se advierte en “Plagios: una sirena en el Chaco”, pues allí, además de volver a introducir un objeto extraño proveniente del ámbito meramente imaginario, la sirena se transfigura adquiriendo rasgos ajenos a su esencia, propios de la modernidad, como el uso de una camisa Christian Dior. Esta operación, creemos, coincide con lo que Anderson Imbert describe como característico del realismo mágico en la narración, pues en estos casos:

el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. [...] El realismo mágico echa sus raíces en el Ser pero lo hace describiéndolo como problemático. [...] Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con nuevos ojos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad (1979: 19).

Uno de los ejemplos paradigmáticos de este efecto de irrealidad que parte de un fenómeno real se observa en la descripción de ciertos fenómenos de la naturaleza, como en “Pájaros bajo la lluvia”, donde el punto de partida, recurrente en varios poemas, es la lluvia caudalosa que cae sobre el Chaco, para luego dar lugar a la explicación del origen a partir de elementos maravillosos:

Lo único reprochable de esta lluvia feroz  
 fueron las posibles inundaciones  
 de la ciudad  
 que detuvieron el vuelo de los aviones  
 y generaron diálogos previsibles  
 sobre el tiempo,  
 pero nadie sabe si todo ese caudal de agua  
 tropical  
 no fue el que permitió que dos pájaros americanos  
 bajo la lluvia  
 convirtieran el árbol de la angustia  
 en una magnolia gigante de grandes flores de felicidad. (2: 156)

Para dar cuenta de la irrupción de este fenómeno, baste solamente notar la semejanza de la escena con la célebre muerte de José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad*, cuyo telón de fondo está connotado por una lluvia de flores amarillas que cae toda la noche sobre Macondo. Es que este poemario propone un registro peculiar, que surge como producto de la mixtura entre los discursos de la historia y de la ciencia (el título es elocuente al respecto), pero que en su conjunción los excede; tal es lo que se evidencia en poemas como “El sapo”, “Cangrejos en la playa de Armaçao”, o “Los escorpiones”, entre otros, que componen un primer apartado que se configura como una especie de catálogo de zoología. En efecto, estos poemas presentan una estructura común: comienzan con un discurso científico que, en un punto, muestra su insuficiencia y, para llenar este vacío, se introduce lo maravilloso o, como en este caso, una mirada alternativa al ámbito de la ciencia:

Según los especialistas de ciencias naturales  
 toda esa soledad de las hormigas no se siente  
   simplemente  
 porque no se acoplan porque sus huevos  
 son fórmulas del anonimato,  
 y porque de la lluvia sólo sienten sustancias líquidas  
 no sus nostalgias y eso  
 les impide silbar un viejo bolero de Armando Manzanero. (2: 171)

Se trata de animizar los objetos de la naturaleza, en otra fusión impertinente que consiste en otorgar estatuto estético al mosquito al ponerlo en el mismo plano que a la poesía en “Mosquitos: 1, iconografía de la especie, 2, coda sobre las relaciones entre el río de Heráclito y las bellas artes”, o en comparar a la cucaracha con “un ángel cursi transformado” que acompaña al sujeto del poema a sol y a sombra en “*Blatta orientalis* o *Phyllondromia germánica*”. Este devenir del ángel en cucaracha también se convierte en una marca de la transformación de esta mirada que, de tanto reorientarse a las cosas de este mundo, se ha vuelto minimalista.

Interesa destacar respecto de esta serie de poemas que, junto al siguiente apartado, en donde se despliega un catálogo botánico propio de las especies del Chaco, configuran un *topoi* de lo selvático, de la naturaleza exuberante con claras analogías con el imaginario de la geografía americana. Sustentan esta afirmación no sólo las características de los objetos imaginarios de los poemas, sino también el tipo de discurso en cuestión, pues se trata de una estilización de las crónicas tanto de la conquista, cuanto de los naturalistas europeos de renombre que vinieron a estas tierras con el propósito de consignar su naturaleza., desde Humboldt a Darwin, hasta el reiteradamente mencionado José Solís S.J. que centró su mirada científica por primera vez en el paisaje chaqueño. Interesa destacar esta analogía en tanto la fascinación por la toponimia americana es otra de las marcas de los cultores del realismo mágico; basta pensar que es el sustento de las reflexiones de Alejo Carpentier en su propuesta de la categoría de lo “**real maravilloso**” como distintiva de la literatura del continente, para diferenciar esta propuesta estética del expresionismo y del surrealismo:<sup>149</sup>

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. [...] los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso en las cosas de América. [...] Y maravillados por lo visto, se encuentran los conquistadores con un problema que vamos a enfrentar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario para traducir aquello. [...] nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito de América... (1987: 122-123).

No resultan ajenas a estas palabras las reflexiones del propio Veiravé sobre su emplazamiento espacial, pues ya hemos señalado que ellas ingresan al espacio del poema sumándose a la mirada irreverente en torno de las instancias de consagración de la figuración de poeta, aspecto que analizaremos más adelante. A partir de la pregunta

---

<sup>149</sup> Recordemos que el concepto de “realismo mágico” fue tomado por la crítica de las apreciaciones de Franz Roth a partir de una pintura expresionista.

sobre sus vínculos con Latinoamérica, destacamos las declaraciones a través de las cuales el poeta traza vínculos entre ésta y su lugar de pertenencia por adopción:

Además el Chaco y toda nuestra región nordeste pertenece a una realidad geográfica y humana que contiene rasgos similares a otras regiones del continente latinoamericano, lo cual me permite comprender mucho más las diferencias y semejanzas que nos unen (1985).

Por eso los monos sobre los que el poeta posa su mirada minimalista son los del Parque Ávalos, popular espacio verde de la ciudad de Resistencia, así como la luciérnaga, que es la misma descrita por un cronista del siglo XVI, o las serpientes venenosas de las crónicas de Solís. Es que es propio de esos discursos del origen, retomados como hipotextos en esta escritura, la actitud de asombro ante lo desconocido, la proliferación discursiva en pos de nombrar lo nuevo, cuya genealogía ya puede rastrearse en el famoso cuaderno de bitácora de Cristóbal Colón. Se trata de esa actitud que Anderson Imbert rescata como marca del realismo mágico en cuanto a dar la impresión de volver a mirar los objetos por primera vez, bajo una luz prístina. En esta reescritura del origen, se destacan algunas operaciones como el desplazamiento del lugar del paraíso a la selva del Orinoco, y el despliegue nuevamente de un discurso-mezcla en el que convergen la fauna, la flora, la entomología, las crónicas, los mitos, así como las dimensiones eróticas y poéticas, dando lugar a un texto al que podríamos calificar de selvático. Creemos que en este tipo de discursos se advierte la imbricación entre la práctica poética y la práctica académica que el poeta desarrolló en simultaneidad, aunque siempre privilegiando la primera; en efecto, Veiravé fue profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de Nordeste, lo cual le

permitió transmitir la fascinación por el objeto que, según venimos advirtiendo, ingresa como un material más dentro de su gran máquina de montaje poético.<sup>150</sup>

Y a partir de esa detención en el espacio de la vegetación desmesurada y autóctona, emerge otro procedimiento de yuxtaposición no ya sólo de órdenes temporales, sino también espaciales; tal es el caso de “Filodendros” e “Ybirapitá”, ambos poemas con títulos que refieren a árboles propios de la zona, que entran en relación con referencias a la tradición literaria que les son completamente ajenas. Así, en el primer ejemplo, la imagen de lo imposible está dada por Dulcinea regando en su jardín los filodendros; para advertir la impertinencia de esta asociación basta recordar que la zona geográfica donde se desarrollan las acciones del Quijote es sumamente adversa, por su sequedad, para el crecimiento de una planta de esas características; en el segundo caso, resulta absurdo imaginar a Ulyses a la sombra de un ybirapitá, árbol característico de la zona guaraní. Y es tan extrema esta elección de erigir una mirada desde el continente y la cultura americana que el mismo autor de *Las Metamorfosis* es visto como portador de la carencia: “Ovidio Nasón, experto en cosméticas/ romanas/ pero desconocedor rarísimo de otras plantas o árboles americanos” (2: 193), así como el *Jardín de las delicias* del Bosco resulta inadecuado e insuficiente en el marco de la casa del poeta en Resistencia, asolada por las grandes lluvias tropicales o, como decíamos más arriba, en comparación con la desmesura del paisaje americano. Y este juego de perspectiva se consagra, como no podía ser de otro modo por la naturaleza paradigmática del hipotexto, en el poema “Las meninas de Velázquez”, donde el foco se desplaza de la escena de la pintura en el siglo XVII, a la visita turística de los observadores en 1979 en el Museo del Prado, instaurando un estrabismo que se define

---

<sup>150</sup> Su función docente adquirió también un giro importante a través de la elaboración de manuales para la enseñanza de la literatura en las escuelas secundarias, especialmente para editorial Kapeluz. Estos libros tuvieron una amplia repercusión nacional, lo cual se advierte por el número de reediciones de esta obra.

así en estos últimos versos: “dos reyes con la corona del amor de una pareja de sueños/  
dos sombras con las cabezas unidas en el tiempo/ dos imágenes reflejadas en un espejo  
en el Chaco,/ dos turistas vanos que pasaron a otra sala.” (2: 202).

También es característico de esta especie de mezcla entre lo real y lo maravilloso la combinación de distintas temporalidades, como ocurre paradigmáticamente en “El zamuhu”, donde convergen distintas voces, dando cuenta de la adopción de varias perspectivas que permiten enfrentar miradas sobre un mismo objeto; en este caso, el contrapunto gira en torno del palo borracho y las voces, difíciles de identificar, que oscilan entre la de Dobrizhoffer, jesuita que describió la vida de los pueblos autóctonos de la zona, los indios paracuarios, portadores de la mirada originaria, es decir, del período previo a la conquista, y otra voz que introduce la dimensión del presente a través del relato de un desencuentro amoroso en las puertas del Museo de Ciencias Naturales. Así, dentro del sistema poético total, la mixtura no sólo atenta contra la linealidad, sino también contra el estatismo que imponen las fechas, haciendo vibrar nuevamente la incesancia perseguida a través de la dispersión, que coagula, en este caso, en la puesta en funcionamiento de remolinos temporales, en donde todo se mezcla, en donde el movimiento nunca acaba, en donde parece posible concretar la aspiración al infinito por medio de la abolición de reglas. Así lo evidencia una de las estrategias lúdicas dominantes, aquella que Horacio Salas da en llamar “anacronismo” (2005: 296) y que, desde nuestra perspectiva, emerge –como adelantábamos– de la mezcla de distintos órdenes temporales y, más concretamente, de actualizar en el presente ciertos referentes del pasado, entre los que se destaca paradigmáticamente la figura de Madame Bovary, a la que se sugiere: “...ponte el anillo o los collares de los hippies” (2: 30) y se la invita a escuchar canciones de los Beatles.



Tal como se advierte en el Libro III de *Historia natural*, se trata de redefinir el espacio del género aludido en el título, tan cultivado desde el siglo XVIII, pero cuya genealogía se remonta al siglo I por la *Historia natural* de Plinio. En este marco, en el que ya se ha evidenciado el afán por reconciliar la ciencia y la historia en el poema, la poesía sigue emergiendo como “La extranjera”, es decir, por más que la mirada del poeta se centre en las cosas de este mundo, el verdadero espacio de la poesía lo excede, pues su ámbito de emergencia sigue siendo el de la imaginación y el sueño. La búsqueda por hacer confluir poesía y ciencia, que ya se esboza desde *Puntos luminosos*, también se advierte en forma de proyecto en los dos últimos poemarios. Esta fusión obedece a la dinámica que alterna lo centrífugo y lo centrípeto, pues varias imágenes en apariencia inconciliables hallan un punto de convergencia, ése de la búsqueda de lo insondable, de lo misterioso, que une al arte y la ciencia, tal como se proclama desde el epígrafe de Albert Einstein que inaugura la sección III. Así, en “Baby Fae”, el corazón es el punto de confluencia de estas prácticas divergentes:

En 1984 comenzaron los trasplantes de corazón  
de monos  
en las niñas fotografiadas por Lewis Carrol.  
[...]  
y Darwin con su esqueleto en el piso de la Abadía de Westminster  
hacía sonar las mandíbulas  
para que lo oyeran en las otras tumbas explicar de nuevo  
la teoría de las especies (el origen del hombre) y la teoría  
de los espacios nuevos según Stéphane Mallarmé. El poeta fue el que dijo  
en el siglo XIX: *Se sabe qué es escribir?* y respondió:  
*Una muy antigua y muy vaga pero arriesgada práctica,  
cuyo sentido yace en el misterio del corazón.* (2: 270)

A partir de este fragmento se advierte que el corazón es el punto de partida de investigaciones científicas y punto de llegada de la escritura. Es que los descubrimientos científicos ocupan el espacio que antes describiéramos respecto de algún acontecimiento de la vida cotidiana; en efecto, en varios poemas se constituye como el punto de partida para otra vez, como ocurría con lo maravilloso, dar cuenta de su insuficiencia, dando

lugar a la poesía que vendría así a suturar esas zonas de escape. La ciencia sería, de este modo, un punto de partida que transporta la aspiración del sujeto poeta, quien, en un tono confesional que acerca esta figuración a su correlato autoral, declara a uno de sus congéneres de la poesía, Álvaro Mutis:

A mí estos descubrimientos de la ciencia me fascinan  
 Álvaro, porque creo que estamos llegando a las  
 puertas de  
     otra ciencia que no sé qué nombre tomará del diccionario,  
 pero que será reconocida al escucharse en años del  
 siglo próximo,  
     o en otros siglos, como el saltito de tu gorrión que  
 escapa hacia el jardín, que será la poesía misma. (2: 343)

Los deseos de unificación de este poema epistolar se enuncian también en “Arte poética como ciencia de la naturaleza”: “Las ciencias etimológicamente nacen del saber/ y se dividen en teóricas, prácticas y poéticas.” (2: 315). La ciencia al servicio de la búsqueda poética le permite a ese cazador de palabras internarse por el ámbito de lo invisible valiéndose de los adelantos tecnológicos como el microscopio (“Micrografía electrónica”) o medir el “color que irradia la palabra” (2: 368) en ese “laboratorio de la imaginación” en donde se hace posible crear palabras-ímanes, núcleos proliferantes, alrededor de los cuales se mueven y relacionan las partículas-imágenes del poema.

### **6.3.2. Poesía y política.**

Por su puesto que toda literatura tiene un compromiso, pero es un compromiso referido a la palabra misma.

Alfredo Veiravé

Dentro de esta poética de la mezcla de elementos insolubles que venimos caracterizando, la introducción de la dimensión política presenta sus características distintivas y adquiere diversas modulaciones, emergiendo con más fuerza en los dos últimos poemarios, publicados en el contexto de la posdictadura argentina. La marca simbólica de esta especie de des-cubrimiento de esta esfera reprimida se observa en

“Parte meteorológico” de *Radar en la tormenta*, pues en ese texto se resignifica el aterrizaje de las palabras luego de las inclemencias climáticas que ya analizamos desde una perspectiva metapoética, pero que aquí resuena de otra forma:

Es cierto que en el país en estos últimos años hay  
tormentas que nos quitan visibilidad  
porque la pasión es así: ceguera, desorden, el impacto de sus cabellos  
en la boca, y sobre todas las cosas  
unas diarias noticias que corren como nubes sobre nuestro ánimo desolado.  
(2: 252)

Como era de esperar, los procedimientos de alusión al contexto social en los poemarios publicados durante la dictadura son mucho más solapados, metafóricos. Al respecto, no podemos dejar de consignar algunas consideraciones sobre el contexto, pues, como sostiene Jorge Perednik: “cualquier poema puede y suele ser leído desgajado de su circunstancia, pero apenas se advierte que fue escrito bajo el terror cotidiano, cobra un sentido distinto.” (2007). Tal es el caso del poema alegórico “Bananeros” (*Historia natural*), pues allí, a partir de un relato que sondea los orígenes – una de las obsesiones de esta poética, así como los Apocalipsis– se apela a figuras mitológicas como las Icamiabas amazónicas o el personaje bíblico de Judith, que representan la libertad y la resistencia frente a la tiranía, para rematar el poema con estos versos en donde se opone el tono surrealista que hace difícil anclar en un referente, con el elocuente último verso: “A veces entran en el subsuelo del planeta/ [...] y con ojos desaforados evocan/ las redes milagrosas donde se mecían/ bajo los bananeros/ en las desapariciones de los cuerpos amados.” (2: 185).

Tanto Calabrese como Kovadloff coinciden en marcar los contrastes en el campo intelectual de las décadas anteriores y el propio de la dictadura. A partir del análisis de los cambios ideológicos que se evidencian en las tres revistas literarias dirigidas por Abelardo Castillo, Calabrese sostiene:

el imperativo del momento, más que el debate entre diferentes posiciones de la izquierda, indica que ha pasado a ser existencialmente determinante, además de una obsesiva angustia ante el constante peligro, toda manera de posible resistencia a la dictadura (2006: 27).

Precisamente en *El Ornitorrinco*, esta revista que da cuenta del cambio de actitud, Kovadlof publica estas reflexiones, aún en pleno contexto dictatorial:

Los poetas porteños que comienzan a publicar en los 70 irrumpen en un escenario de características muy distintas a las del 60; mucho más conflictivo en los hechos, más trágico en su despliegue y sangriento en su desenlace. La polémica se transforma en intolerancia; el fervor partidario en violencia despiadada; la guerra de facciones se generaliza y la atmósfera cotidiana adquiere características que la vuelven angustiada, incierta, irrespirable. [...] Todavía es temprano como para determinar qué frutos perdurables sabrá extraer la palabra lírica, que hoy se está gestando, de la experiencia a que la arrojaron tales circunstancias. Pero sí es posible comprender cómo incidieron éstas sobre la sensibilidad artística que había empezado a aparecer con la nueva década. La censura primero y la autocensura después y gradualmente, fueron desdibujando los perfiles literarios e impidiendo su reconocimiento público (1981: 17).

La principal estrategia de este artículo consiste en hablar del '70 en un tiempo verbal pasado, pero para aludir solapadamente a unas circunstancias de escritura aún imperantes, pues el texto se publica en el '81. En un estudio sobre la poesía publicada en estas revistas, sostenemos una hipótesis acotada sobre las estrategias desplegadas por el género en este período, circunscriptas al corpus en cuestión, pero que creemos se hacen extensivas a las puestas en juego en la poética de Veiravé; en efecto, hablamos de:

un esfuerzo por comunicarse abajo del agua, con un lenguaje obligado a contornearse para construir un espacio alternativo, incontaminado, que “se las arregla” para, aunque esté privado de la plenitud del sentido, saber evitar los peligros de las interferencias... (2006: 57).

Pues bien, lo que queremos demostrar aquí es que en esta orientación se inscriben las impactantes asociaciones que caracterizan esta poética cuando de aludir al

contexto se trata.<sup>151</sup> Una de las más significativas surge de la yuxtaposición entre el plano de lo natural y de la violencia, tal como se plasma en el inusualmente referencial “Vista al mar: 1975”, en donde la aparente ausencia de procedimientos tornan más brutal el producto de la analogía:

El cuarto donde escribo no tiene vista al mar azul  
del Mediterráneo  
sino a las paltas del vecino que caen sordamente a  
la tierra  
entre escudos de hojas amarillas.  
(Según el número de sus semillas  
se pueden calcular  
los crímenes políticos de este año.) (2: 85)

Si antes calificamos a este poema de “inusualmente referencial” es porque esta contundencia, esta alusión al contexto sociopolítico que se distingue del resto del discurso por el uso de parentéticas, no se repite de forma tan directa en otros poemas. En la misma línea se inscribe el poema “Floración”, pues el último verso rompe de forma abrupta la epifanía de la naturaleza descrita: “Hoy las flores de la sombra/ sintieron otra vez el mundo solar y hubo tiernas sonrisas/ y crímenes políticos olvidados.” (2: 180). En estos casos, opera sólo la concentración; las asociaciones no son “interminables”, por el contrario, remiten a un referente preciso en cuanto situado espacial y cronológicamente en el primer caso: en la periferia, de acuerdo al lugar de

---

<sup>151</sup> Es vasta la reflexión crítica en torno a la narrativa de la dictadura; especialmente significativa resulta la operación de lectura encabezada por *Punto de vista*. Tomemos por caso las reflexiones de Sarlo en un artículo de 1983: “Se escribieron novelas que oblicuamente, sólo oblicuamente, hablan de la historia. Pero es precisamente en esa perspectiva sesgada, en *fuga*, donde la literatura alcanza a producir un discurso interrogativo y reflexivo (en lo intelectual y en lo estético)” (1983: 10). Más adelante concluye acerca de los procedimientos puestos en juego: “Interrogativas y no aseverativas, estas narraciones renuncian al proyecto de reproducir lo real, para jugarse en la producción de sentidos incompletos y fragmentarios: por metáfora, por condensación, por sobreimpresión de historias también ellas siempre incompletas, por reflexividad sobre los medios expresivos, por hiperliterariedad, por parábola, por cifra.” Creemos que muchos de estos recursos son asimilables a los desplegados tanto en esta poética como en la de Giannuzzi en el período que estamos tratando. Para una perspectiva integral de esta problemática, cfr. Dalmaroni, Miguel. “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”, pues allí el crítico sistematiza de forma pertinente la cuestión, dividiendo entre las novelas escritas durante la dictadura, cuya crítica se despliega apenas terminada ésta, y “una nueva fase de la posdictadura” a partir de 1995-1996 en que se producen “determinados cambios en el campo de los discursos sociales sobre el terrorismo de Estado.” (2004: 158). No nos detenemos más en este tema porque su profundización excedería los límites de nuestro enfoque.

enunciación del cual el sujeto sirve como referencia; en 1975, según se explicita en el título. Desde la perspectiva de Käte Hamburger, estos poemas constituyen un ejemplo de “lírica política” en donde es posible advertir una orientación hacia el objeto, lo cual explicaría esta inclinación hacia un polo referencial del discurso. En sus términos: “Los enunciados dispuestos en forma de poema siguen estando en buena medida orientados hacia el objeto, y en consecuencia son directos” (1995: 179). Además, el relato de un suceso que le ocurre a un personaje en un momento y lugar concreto da cuenta del devenir de la experiencia individual en social, colectiva.

Para vislumbrar aún más claramente el golpe de efecto, la contraexpectación que produce este poema, es interesante notar otra operación que se relaciona con el emplazamiento geográfico y sus implicancias simbólicas en el sujeto, pues el poema remite intratextualmente a la proclama de “Mi casa es una parte del universo”, ya que aun desde el jardín de su hogar –que indudablemente remite al sujeto real que escribe el poema– era posible atisbar las implicancias sociopolíticas del contexto. En este sentido, “Poema con color local”, el encargado de abrir *La máquina del mundo*, retoma esta posición al oficiar como una declaración de principios de este sujeto poético escritor que recorre el poemario, cuyo primer gesto consiste precisamente en definirse a través de su entorno, que, de este modo, se transforma en el “mundo” del poema (“Vivo en el Chaco en la ciudad de Resistencia y conozco/ el quebracho, el algodonal y el viento norte/ en las siestas del verano...”). “Pinta tu aldea y serás universal”, dice a modo de acápite Tolstoi, de tal modo que autoriza una lectura en relación con los versos veiraveanos, no sólo con respecto al lugar de enunciación (no hace falta escribir desde el centro, Europa o Buenos Aires, por ejemplo), sino también con respecto a los modos de decir. Este descentramiento irreverente referido a los lugares de consagración de la escritura se retoma en otros poemas como “Las carabelas de Colón”, en donde el humor

corrosivo horada el lugar común del poeta del interior esperando ser descubierto por los popes de los focos de poder, o el epígrafe de Tolstoi recién mencionado –espacio consagratorio si los hay– irónicamente “citado de oído”. No hacen falta procedimientos complejos, basados en la elipsis o el rodeo, para adentrarse en lo profundo, para tocar lo universal, lo que trasciende al hombre; en otras palabras, la muerte. Este posicionamiento ancla sus raíces en la enseñanza ortiziana, pues el propio Veiravé elige, en el libro dedicado a quien fuera, por él, consagrado maestro, la figuración cervantina del Caballero del verde gabán para la inscripción de la figura de Juan L. dentro de la histórica polémica del “arraigo o desarraigo del provinciano o del porteño” (1984: 30), pues este personaje literario confronta con el aventurero Quijote a través de un profuso discurso que retoma el tópico de alabanza de la aldea y menosprecio de la corte.<sup>152</sup> Pero la estela del modelo ético de Ortiz no se detiene ahí, pues Veiravé añade a esta visión sobre lo local, su proyección hacia lo universal, tal como lo propuesto por Borges en el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, tan citado por el poeta.

Y podemos retomar así la idea de que la asociación no es interminable, pero su efecto sí es incesante porque se sustenta en una multiplicación (de las paltas a sus semillas/crímenes), en un movimiento (la caída), en un sonido que es paradójicamente sordo por “los escudos de hojas amarillas” que amortiguan y así mantienen imperceptible el estrépito del golpe.

Lo político se introduce en el espacio del poema también a partir de esta lógica de la asociación de lo disímil en “Descripción del monstruo ella o la mujer cañón”; en esta caso, lo que se yuxtapone para enfatizar su divergencia es la idea de arte de

---

<sup>152</sup> Nos referimos a *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1984. Es pertinente mencionar que es abrumadora la cantidad de artículos publicados en diarios de tirada nacional y local que Veiravé dedica al admirado poeta entrerriano, erigiéndose en uno de los principales difusores de su obra.

vanguardia, en su faz institucional –tal como certeramente lo describe Peter Bürger (1987)– frente a la realidad de los campesinos chaqueños:

(A partir de 1970 las cosechas de algodón en el  
 Chaco  
 declinaron Hubo desalojos y grandes éxodos los campesinos  
 abandonaron la provincia en bandadas silenciosas)  
 Mientras tanto en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo  
 sus creadores  
 Niki de Saint Phalle (francesa), Jean Tinguely (suizo) y  
 Per-Olf Ultved (finlandés)  
 exhibieronla como a Caperucita devorada por Drácula  
 reclinada en un diván con las piernas abiertas (2: 39)

En este fragmento, resulta significativo el uso de los paréntesis en los primeros versos, pues suponen una forma de enfatizar aún más la indisolubilidad de ambos órdenes, así como la alusión a los espacios geográficos antagónicos, tales como Estocolmo, lugar de consagración del arte y la cultura en cuanto a cuna de los premios Nóbel, del mismo modo que los lugares de procedencia de los artistas, deliberadamente explicitados, y el Chaco, una de las provincias periféricas de estas tierras olvidadas del sur. La misma crítica a los museos en tanto espacios simbólicos en los que se advierte un drástico divorcio entre el arte y la vida se evidencia en el poema, ya irónico desde el título “Homenaje al British Museum”. Cabe destacar el despliegue de un lenguaje meramente referencial en este poema, despojado de la imagen surrealista, pues la asociación impertinente ya ha rebasado el orden de lo lingüístico.

A partir de estas líneas, se puede comenzar a delinear qué mundo configura Veiravé en su escritura. Apelamos para esto nuevamente a los paratextos, rigurosamente seleccionados y cuidadosamente ubicados en apartados delimitados de manera estratégica; tal es el caso de la primera división de *La máquina del mundo*, que cuenta con estos epígrafes: “*Sí, hay otros mundos, pero están en éste*”, de Paul Éluard y “*Yo escribo poesía para orientarme en la Realidad...*”, de Günter Eich. Estos ecos de voces



remiten nada más y nada menos que a una concepción del poema no como realidad alternativa, sino como inserta en una mayor que la contiene, aquella que acordamos en llamar contexto social, histórico-político, o, más ampliamente, de enunciación. En términos de Bajtín, el mundo representado (hipotexto) forma parte de un intertexto mayor (hipertexto), el de la cultura, de cuyos discursos se nutre.<sup>153</sup> Esta ideología respecto de lo poético exige un sujeto que no se evada, no reclame reglas autónomas para el poema, sino que evoque la realidad externa, la concreta, la no idealizada, la de la muerte cotidiana, la de los desastres económicos, la de la historia no lineal sino llena de recurrencias, la de la violencia que salpica alcanzando aún el espacio tradicionalmente incontaminado del poema. Puede emparentarse esta irrupción de lo externo con esa especie de “pedido social” al que Jitrik alude como característica del contexto de época y que tiene a Pablo Neruda como uno de sus singulares exponentes en cuanto su poética alcanzaría una “conciliación, una suerte de acuerdo” entre la opción realista y el vanguardismo (1987b: 35). Creemos que la poética de Veiravé se inscribiría también en este camino, sin caer por eso en los parámetros de la estética del compromiso, pues ésta se halla en las antípodas de la vertiente trascendentalista, cuyas huellas se diseminan en esta escritura.<sup>154</sup> De este modo, podríamos afirmar que este proyecto se inscribe en un espacio intersticial entre las líneas dominantes descritas en el “estado de la cuestión”, lo cual contribuye a confirmar la hipótesis general que orienta esta lectura.

---

<sup>153</sup> Así lo evidencia su estudio sobre la risa en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, en donde el texto rabelesiano le permite reponer el contexto de enunciación. Por otro lado, es por eso que propone un enfoque translingüístico que posibilita estudiar la comunicación dialógica como “la auténtica esfera de la vida de la palabra” (1988: 255); en términos pragmáticos, esto posibilita estudiar el enunciado, es decir, la palabra situada.

<sup>154</sup> Florencia Abate describe la singularidad de esta propuesta en estos términos: “Veiravé fue, además, de los primeros en practicar un modo de la poesía política que se sustenta en la ausencia de énfasis declamatorio, la evitación del *pathos*, incluso la ironía, y que hasta la actualidad sigue probando su eficacia [...] La última parte de *Radar en la tormenta* contiene sus poemas más ligados al contexto social. Pero ya sea que se refiera al imperialismo, la dictadura militar o a la guerra de Malvinas –a la que un hijo suyo fue reclutado–, una suerte de distanciamiento brechtiano lo coloca muy lejos de la grandilocuencia combativa, así como del fuerte impacto emocional que es propio de otras apuestas, como la de Gelman.” (2003: 35).

Sin embargo, creemos que este vuelco al contexto no está desprovisto de conflictos, pues esta escritura enfrenta aquí una de las más difíciles encrucijadas a las que se han enfrentado los poetas de un siglo XX signado por la violencia. Tomamos como ejemplo paradigmático el poema “Nunca más”, elocuente desde el título por la carga semántico-política en el contexto de la posdictadura argentina, como forma de inscribirse bajo la égida del interrogante adorniano sobre cómo dar cuenta del horror, pues en estos poemas se advierte que es posible hacer poesía con el peor de los materiales concebibles, con los más feroces y descarnados hechos de violencia de la historia argentina. Entre la denuncia y el pesimismo, este poema plasma nuevamente la tensión de esta poética con el polo del compromiso político, la cual confluye en el poema siguiente, “Ya no hay lugar para la frivolidad”, en donde se proclama la vuelta del sujeto del “errático exilio (del poema)”. A partir de este texto se resignifican las palabras adornianas, pues éste enfatiza que no hay que rehuir al horror, pero que no es posible hacerlo desde una perspectiva jovial. Al respecto, una pequeña digresión, pues queremos enfatizar nuestro desacuerdo con la lectura demasiado extrema que se ha hecho de las palabras de Adorno, las cuales, sacadas de contexto, han dado lugar a una profusa serie de reflexiones que han canalizado en el demasiado conclusivo concepto de “*dictum* adorniano”.<sup>155</sup> He aquí la cita completa que queremos analizar:

Cuando hablamos de “lo horrible”, de la muerte atroz, nos avergonzamos de la forma como si ésta ultrajara el sufrimiento al convertirlo, inevitablemente, en un material utilizable. Así es como debieran concebirse no pocos fenómenos de la nueva barbarie: la irrupción de la inhumanidad en una cultura acosada vuelve a ésta, que debe defender sus sublimaciones, propiamente salvaje en el momento mismo en que emprende esa defensa: en la ternura disimula su real brutalidad. El terror que un día culminó en Auschwitz actúa con cierta lógica, que es inmanente al espíritu y constituye la regresión de éste. Imposible escribir bien, literariamente hablando, sobre Auschwitz; debemos renunciar al refinamiento si

---

<sup>155</sup> Entre las lecturas drásticas de esta frase, destacamos la de George Steiner, por centrarnos en uno de los críticos más renombrados que haya abordado esta problemática entre palabra y tiempos de inclemencia. Cfr. “El silencio y el poeta”. En: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*.

queremos permanecer fieles a nuestros impulsos; pero, con esa renuncia, nos vemos de nuevo metidos en el engranaje de la involución general (2003: 7-8).

Como siempre, siguiendo su método de la dialéctica negativa, este pasaje muestra las contradicciones entre la barbarie y su polo opuesto, la cultura civilizada, dentro de la cual se inscribió aquella; por eso la escritura se encuentra en una encrucijada de la que resulta imposible salir. Por un lado, atemperar el horror se convierte en un modo de ignorarlo, de sublimarlo, de disimular “su real brutalidad”, dejando abiertas las posibilidades de su rebrote, que es precisamente contra lo que Adorno combate. Por el otro, enfrentamos el peligro de dejar salir la barbarie con toda su fuerza, de no combatirla. Esta famosa frase se inscribe así en el marco de una paradoja, producto de esta matriz dialéctica, pues lo que hace el pensador frankfurtiano es advertir sobre los peligros que entrañan los estrechos límites que separan la barbarie de su polo opuesto. Para reforzar la orientación de esta lectura, basten estas palabras ampliatorias del propio Adorno en uno de sus ensayos pedagógicos, más concretamente, de aquél en el que se propone que Auschwitz no vuelva a repetirse:

Cierta experiencia me asustó mucho: leía yo durante unas vacaciones en el lago de Constanza un diario badense en el que se comentaba una pieza de teatro de Sartre, *Muertos sin sepultura*, que contiene las cosas más terribles. Al crítico la obra le resultaba francamente desagradable. Pero él no explicaba su malestar por el horror de la cosa, que es el horror de nuestro mundo, sino que invertía de ese modo la situación [...] En una palabra: con su noble cháchara existencial el crítico pretendía sustraerse a la confrontación con el horror. En esto radica, en buena parte, el peligro de que el terror se repita: que no se lo deja adueñarse de nosotros mismos, y si alguien osa mencionarlo siquiera, se lo aparta con violencia, como si el culpable fuese él, por su rudeza, y no los autores del crimen (2003: 84-85).

Este pasaje nos permite ampliar el contexto de estas renombradas frases: “Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro” y “Es imposible escribir poesía después de Auschwitz”, para advertir que no sintetizan el espíritu adorniano sobre el

tema, pues nada más lejos del pensamiento adorniano que cerrar las posibilidades a la escritura, a la literatura, como forma de mantener la memoria de lo ocurrido durante la opresión nazi. En nuestro contexto, los poemas de Veiravé que mencionamos, así como las palabras de tantos poetas argentinos, se inscriben –pensamos– en esta lucha por evitar el rebrote del horror. Creemos que estos textos se encuadran, por lo tanto, dentro de una operación por mantener viva la memoria, tal como lo describe Monteleone:

Ciertos modos de la poesía argentina de los años ochenta equivalen a miradas de ojos descentrados, fuera de sus órbitas y, asimismo, revelan el intento de hablar otra vez sin olvido en la lengua. Son, digamos, como los nombres escritos debajo de esas fotografías de hombres y mujeres desaparecidos, que han circulado con insistencia junto a la pirámide de Mayo como un anillo frágil de caras. Aquello que la lengua memoriza. Tienen una historia, nunca un epitafio. Ya que jamás podrán intercambiarse por pactos como actas de defunción. De un modo u otro, el poema abre los ojos a la verdad y en ellos –aun con ignorancia, con distracción, con defensiva ironía– el lenguaje declara lo que no puede permanecer oculto (2005).

Por otro lado, hay otros poemas que se internan en las circunstancias políticas concretas por las que estaba atravesando el país, a partir del tratamiento de aspectos poco tratados por la poesía de esos años, como la censura, tal como lo señala David Lagmanovich (2002: 93). El primero de esa serie de poemas alusivos se encuentra en *La máquina del mundo*; en efecto, en “Informe sobre la censura” –a pesar del carácter explícito del título– se advierte un uso de la imagen surrealista en pos de referir de forma indirecta a la prohibición de expresarse libremente. De otro modo, en “Hojas inmorales” se apela a la distancia irónica para aludir a la ignorancia de la figura del censor, abocado a denunciar inmoralidades en un dibujo de Walt Disney, por ejemplo. Y es a partir de estas operaciones que se manifiesta el carácter utópico de su poesía, pues, tal como sostiene Enzensberger:

La poesía es transmisión de futuro. [...] No quiere esto decir que hable del futuro, sino que lo hace como si éste fuera posible, como si se pudiera hablar en

libertad entre esclavos, como si no hubiera alineación o silencios forzados (aunque el mudo a la fuerza no pueda declarar esta mudez, ni el alienado su propia alineación) (1987: 216).

Es precisamente esta tensión entre silencio forzado y escritura la que se imbrica en estos textos, pues se trata de expresar lo imposible, lo indecible en el contexto de mayor opresión en el país, a través de lo que el propio poeta denomina como “una retórica del miedo” (1995: 198). Y otra prueba de esta proyección a futuro de la palabra está dada por las reflexiones sobre esta operación en los poemarios de la dictadura emprendida *a posteriori* en *Radar en la tormenta*. Así, retomando la metáfora de la tormenta para aludir al contexto social del país, se apela a la imagen del vuelo a fin de referir a los mecanismos simbólicos utilizados para burlar la censura, tal como ocurre en “Fasten seat belt”: “Hablar de otra cosa para sobrevivir, ajustar el cinturón, y no ver/ debajo de las colinas un país oscuro bajo la lluvia” (2: 284).

Por último, nos interesa centrarnos en la serie de poemas sobre Malvinas que se abordan desde una perspectiva autobiográfica, pues son reiteradas las ocasiones en que el poeta refiere la experiencia de que su hijo Federico haya combatido en esa guerra. El relato que se recoge en los poemas se extiende desde la despedida en el aeropuerto hasta “El reencuentro”, desde las apelaciones al arte para dar cuenta del extrañamiento de la vivencia (“El cuadro dentro del cuadro”), pasando por el sentido homenaje a los jóvenes combatientes, en donde siguen operando las asociaciones con lo natural (“Los lapachos han vuelto a florecer”), así como con la música popular a través del epígrafe de León Gieco o la apelación a Los Beatles como símbolo de una etapa que culmina drásticamente con la guerra. Todas estas asociaciones desaparecen en el despojado prosaísmo final:

Puede ocurrir, ceguera de la rueda que observa  
el movimiento del carruaje, que nos quedemos momentáneamente ciegos,

al verlo bajar de la escalerilla del avión, todavía vestido de soldado, cuando un hijo vuelve vivo de la guerra (2: 298).

Y si antes este sujeto poeta renegaba contra la obligación de hacer poesía de “compromiso” (“Poema”), en este poemario esa tensión que marcábamos canaliza cómodamente hacia el contexto, que es acuciante, desestabilizador, como se proclama en los últimos versos de “Textos y contextos”: “Este es un gran país no cabe duda/ porque no logramos conovernos juntos. Quiero decir,/ que las aguas están llegando hasta nosotros/ y sólo queremos que no llueva.” (2: 303).

#### 6.4. Sujeto aglutinante y anclaje en el mundo.

la crónica desacralizada de la historia del hombre, es un cable más que uno arroja para que el otro, el lector compasivo, lo saque a la orilla, y que para eso, instintivamente, utiliza todas las posibilidades de la vida que fervorosamente compartimos: viajes, la maravilla de la tecnología, la imaginería de la ciencia, los museos, los personajes de la literatura y del arte, situados en una “intemperie sin fin”, como si la historia se pudiera leer de nuevo cada día, con sus crímenes políticos, sus angustias de guerra, sus represiones mentales y sus jardines personales, sus espacios totales, en un continuo riesgo, en un continuo vaivén de la vida hecha sustancia de amor.

Alfredo Veiravé

En el marco teórico nos detuvimos exhaustivamente en definir la categoría de sujeto con la que trabajamos para poder abordar tanto sus modos de figuración, como las marcas de una dimensión ideológica que reenvían al ámbito extratextual, para lo cual propusimos un estudio del sujeto como producto y como productor del discurso. Esta operación tiene el objetivo de advertir la singularidad de la obra del poeta entrerriano donde, si bien la reflexión sobre el lenguaje ocupa un lugar protagónico, ella no intenta desplazar al sujeto al estilo mallarmeano, sino que por el contrario, éste se configura como uno de los ejes que articula las constelaciones de sentido de su poética. Intentaremos explicarnos mejor a partir de estos versos autorreflexivos de “Signos en Rotación”, de *Puntos luminosos*:

Mientras viajo solitario entre transparentes partículas

me palpo y con las ondas disponibles  
 quiero destruir en el cerebro las hostiles transmutaciones.  
 Quizás los planetas que rotan en el espacio  
 describan señales que hoy mi cerebro al fin  
 pone al alcance de estas visiones que aparecen en la pantalla. (2: 222)

Los viajes espaciales del sujeto constituyen uno de los motivos del poemario, lo cual en clave metapoética nos obliga a reponer la figura de poeta comprometido en el proceso no siempre realizable de alcanzar los signos, aunque en este caso nos interesa destacar este aspecto porque dentro de las operaciones de dispersión y aglutinación, el sujeto se configura como un factor aglutinante que dota de sentido a la proliferación, ya sea de discursos ajenos o de materiales poéticos de variada procedencia (la historia, la ciencia, la sociología), que Calabrese denomina “discursos-otros” (2002b: 70).<sup>156</sup> Por eso este “cazador” de “signos en rotación”, luego de expandir sus partes por el espacio, recupera abruptamente en el mismo poemario las coordenadas espacio-temporales de una de sus máscaras, la del sujeto autobiográfico que nos obliga como críticos a la recuperación del correlato autoral, como procedimiento a través del que emerge un yo con un nombre y/o ciertos datos biográficos verificables, los del autor empírico:

Los que la vieron dicen que la tierra  
 es una esfera en el espacio, un planeta  
 más bien pequeño  
 del tamaño del dedo pulgar de los astronautas.  
 Yo no lo dudo porque he visto las fotografías  
 y porque ahora estoy a casi medio planeta de mi casa.  
 Lo mejor de todo esto es que en ese pulgar  
 también mi casa es una parte del universo.  
 Cómo no serlo si en el patio del fondo  
 hay un filodendro de gigantes hojas y también gusanos bajo la tierra  
 aptos para la pesca, y ahora que me acuerdo  
 el olor de los helechos contra la pared  
 la cara de Delfina o Federico entre los árboles

---

<sup>156</sup> Si pensamos que esta sintaxis de concentración y dispersión muestra semejanzas con la teoría del *Big Ban*, podríamos hablar de un lirismo cósmico que presenta una dinámica similar a la de la imaginación romántica en su aspiración expansiva a la totalidad, al ideal, al absoluto, en donde el sujeto ejerce una función sintética asimilable a la que describimos para esta poesía (Béguin 1986: 60). El poeta atisba los “puntos luminosos” que le proporcionan sus sentidos y procesa estos núcleos proliferantes de imágenes a partir de un poder aglutinante que le permite armonizar lo discordante.

y aquel canario que se nos voló de noche. (1: 212)

Resultan interesantes al respecto, las consideraciones de Laura Scarano, en cuanto esta crítica recoge las reflexiones de diversos teóricos sobre el género. Especialmente significativos son los vínculos entre la autobiografía y la identidad, pues brinda una entrada *plus* de análisis en pos de delinear el sujeto que se configura en esta poética. Ya aludimos a que, desde nuestra perspectiva, es necesario matizar las teorías que proclaman la absoluta ficcionalidad del sujeto, sin caer por eso en la trampa referencial que lo entiende como representación de una empiria. Desde esta perspectiva, es posible pensar el despliegue de una identidad y una vida en los límites del texto. Al respecto, Scarano señala como una de las funciones del género la de “retorizar la identidad” (2000: 60). Citamos un fragmento de su estudio que sintetiza las principales problemáticas profundamente analizadas en el capítulo:

Porque quien dice yo traza una parábola que lo revela y lo oculta, en una máscara identitaria que lo legaliza con nombre propio y lo encubre tras una ficción verbal, lo inscribe en su imaginario cultural y lo particulariza como individuo único en su discurso. Si “todo movimiento nos delata”, como decía Montaigne, la escritura autobiográfica exhibe ese impudor, desplegando con mitos, metáforas o tropos la navegación de una mirada –propia y ajena– por los pliegues y fisuras del auto-relato (2000: 85).

La identidad que construye esta escritura es la de un sujeto escritor, pues las vivencias que recorta la memoria son puestas a funcionar en pos de ese relato. Por eso la vivencia como matriz del poema se advierte a modo de programa en “Historia clínica con datos verdaderos y prosaicos”, en donde la mirada socarrona se advierte desde el título. El relato del sujeto de los múltiples vaivenes de su enfermedad (Mal de Pott) confluye en esta confesión plausible de ser leída en clave poética: “Yo bebo en consecuencia a grandes sorbos en la copa transparente/ que me sirve la vida, en el rosado vino/ (médico-científico) del amor natural.” (2: 236). De este modo, tal como ya



describimos para el caso de Fernández Moreno, la escritura se permite explorar esa veta en la que el sujeto imaginario del poema busca identificarse con el modelo extra-literario. De ahí la importancia de la estructura general de los poemas a la que ya aludimos, en donde se parte de un hecho cotidiano que –como ya podemos afirmar– coincide generalmente con alguna vivencia que simula haber sido experimentada por el sujeto empírico, para luego dar lugar a las asociaciones interminables que se alejan cada vez más del núcleo desencadenante.

Nicolás Rosa, uno de los críticos argentinos que más profundamente ha reflexionado sobre el tema, sostiene respecto de la identidad que emana del nombre propio, polemizando con el pacto autobiográfico de Lejeune, que su naturaleza es “imaginaria”: “el nombramiento va a generar desgarrones, verdaderos agujeros por los que se evacua el yo.” (1990: 66). En esos intersticios “se escribe el nombre propio como suma de semas diseminados que constituyen una unidad de lectura-escritura: una lexía privilegiada, lugar de una economía simbólica, lugar de un espesor del sentido que indicializa al autor, personaje, narrador.” (1990: 66) Y el motor que dinamiza esta máquina autobiográfica es la memoria, la cual nos interesa destacar por su función selectiva, pues Rosa la describe a partir de su dialéctica con el olvido; a partir de esta oposición, se funda “la posibilidad de la memoria porque el sujeto yo se desvanece en el *fading* permanente de eso que *fui*, creo haber sido, que creo ser todavía.” (1990: 63). De este modo, a través de una ilusión sintáctica de continuidad metonímica, el yo enunciativo diseña su alter-ego por la analogía entre el tiempo vivido y el tiempo escrito.

Si acordamos entonces que la conversión de la vivencia en materia escritural contribuye a reforzar la identificación de una identidad del sujeto poeta que se delinea en gran parte de los textos, resulta evidente que otra de las más fuertes inscripciones del

sujeto poeta se adviertan en los poemas con proyección metapoética, en donde este yo reflexiona en torno de su propio quehacer. Así, “Birds in the night” se estructura de modo binario a partir de dos formas de concebir lo poético articuladas a partir del sujeto que al inscribirse entabla la contraposición. En este poema se observa el juego con algunos símbolos que aluden al poeta, como los “pájaros nocturnos”, y a su constante búsqueda representada a través del dinamismo del vuelo que no pocas veces remite a una caída. De este modo, a “la caída de los pájaros de la noche”, el sujeto contrapone “el vuelo de amor que hace girar los días”; ante “...el ruido de las caracolas y los falsos/ rumores del mundo...” y “las libertades que no son de este planeta”, el yo poético que opta, en claro homenaje a su maestro, Juan L. Ortiz, por “...el silencio de la luz sobre las colinas/ el roce de la arena bajo el río el arte lógico de/ escribir para nadie la sabiduría de la mortalidad: los detalles íntimos/ de la pura imaginación...”; en síntesis “...el poema inconcluso la nube que pasa sobre el río”, una declaración que propugna una mirada que posa y mueve su lente entre los “detalles de este mundo”, en consonancia con el giro propugnado en el epígrafe de Paul Éluard consignado anteriormente.

La imagen del pájaro nocturno resurge nuevamente en clave autorreflexiva en “Vuelo nocturno”, asociada con la materia poetizable, entre la que se destaca en forma recurrente la idea de “mortalidad”. De esta manera, la acción propia del vuelo se convierte en la representación de la búsqueda del sujeto-poeta-ave por concentrar su mirada en otros espacios más cercanos al hombre corriente que el de la sublimidad sólo concebible en el ámbito puramente poético. Y es desde este lugar que, una vez más a través de las operatorias de su escritura, el producto de mezclar y procesar lo heterogéneo se hace evidente; si tal poeta se reconoce como un elemento más “de este mundo”, se entiende que el objeto de la poesía esté delimitado por la dinámica de su mirada:

Existe en este mundo un pájaro literario  
 una suerte de búho del invierno que  
 con grandes plumas en el cráneo disimula la vivacidad  
 de sus ojos que viajan  
 de una forma a otra, por muchas causas  
 una de las cuales (la más frecuente) se llama mortalidad (2: 103)

Este fragmento nos interesa porque permite advertir una fuerte tensión en cuanto a las facultades del poeta; en efecto, Lagmanovich alude a “posiciones prácticamente antagónicas” (2002: 92), pues si por un lado no podemos dejar de vislumbrar la vinculación romántico-surrealista de este modo de poetizar, también hemos descrito en detalle la detención de la mirada en el mundo real, que parte de la vida doméstica, pero inscribe al mismo tiempo su contexto histórico, procedimiento que se destaca en los textos en los que la poesía deja lugar al ingreso del referente político, como ya hemos observado.<sup>157</sup> De ahí los constantes vaivenes entre las cosas de este mundo y el viaje trascendente que implica el acto de poetizar tensados en esta escritura.

De este modo, la gran “máquina” poética (que juega con el símil de la fotografía) deglute y procesa los “discursos-otros”, ajenos al género, que provienen tanto de lo natural como de lo cultural, lo familiar y lo histórico-social, los elementos de la alta cultura (Madame Bovary, las esculturas de Calder o la pintura de Paul Klee) y las imágenes mediáticas, preferentemente a través del cine. Así explica Jorge Monteleone el modo de funcionamiento de esta poética: “incorporar lo inmediato, tanto si es extraordinario como si es común, a un orden inclusivo, creciente, que es atravesado por la mutación y el movimiento y, en consecuencia, se vuelve dinámico” (2002: 105).

El mismo acto de emprender el vuelo resulta minuciosamente relatado en “El salto”; allí, el sujeto se inscribe definitivamente frente a la máquina de escribir para

---

<sup>157</sup> El tópico del vuelo como búsqueda también remite a la tradición romántica, pero lo que nos interesa destacar especialmente es que la elección de ese movimiento para el sujeto está concretamente situada en la atmósfera nocturna, remitiendo a la libertad distintiva del mundo de los sueños, el reino de las múltiples posibilidades combinatorias, y a este modelo de producción signifiante que privilegia una elección por la lógica del sueño, se suma también la experiencia surrealista.

reforzar el efecto autobiográfico de una narración que alterna los deseos de un niño (“desde chico soñaba que volaba”), el espacio de la ensoñación al que ya hemos aludido anteriormente (“Así cuando mi cuerpo flotó empecé a mover los brazos/ delicadamente y me fui hacia los techos rocé las antenas de televisión/ y traté de perderme entre las casas para no causar sobresaltos a nadie”) y el emplazamiento actual del sujeto (“y aquí estoy otra vez en mi escritorio frente a esta máquina/ contándoles cómo sucedieron las cosas que hoy los diarios comentan”). El vuelo del poeta implica ese movimiento de recorrer espacios y aglutinar la heterogeneidad que atisba desde una perspectiva singular, que se agudiza para la búsqueda, que roza y se nutre de los confines de lo onírico, pero que al mismo tiempo resulta por él mismo desmitificada, propia de un sujeto que se sabe temporal, mortal: “siendo que igual me hubiera podido parar arriba de una silla/ y extendiendo los brazos decir solamente a todos/ `estoy vivo’”.

Esta oscilación entre diversos órdenes, como ya vimos, constituye otro de los vectores que dinamizan la escritura. El movimiento se advierte en “La dinastía reinante”, de *El imperio milenario*, una especie de *mea culpa* en donde el sujeto si bien propone un viraje en su mirada, nuevamente una “caída” al mundo terrenal (“Por andar entretenido por la borda/ arrastrando la pata de palo encendiendo la pipa y/ mirando/ los albatros/ no me di cuenta cómo se forjaban los asesinatos”) no por eso renuncia al universo de la ficción (“y ahora, declarado culpable por mí mismo/ proclamo el reinado de los hermanos Karamasov”), así como guarda reparos en cuanto a posibilidades de reflejar la “realidad”, deliberadamente entrecomillada, lo cual se evidencia mediante la profundización en el uso de procedimientos vanguardistas, como las mencionadas asociaciones de imágenes de marcada raigambre surrealista. Por eso, el “Arte poética” de *La máquina...* proclama la confluencia de lo discordante como motor de la creación:

A sangre y fuego entra en los conflictos de la historia  
y en los recuerdos imaginarios

y no te prives de comer todas las hojas de los herbarios  
 Confía ciegamente en los secretos de la reproducción en los mecanismos  
 de la asimilación en los confesionarios de la mente. (2: 146)

El espectro que configura la materia poetizable resulta sumamente amplio, así como las operaciones posibles en el acto de crear imágenes sintetizadas en los dos últimos versos; nada más y nada menos que los mecanismos con que cuenta la subjetividad para internarse de lleno en la disponibilidad con que se abre a la “máquina poética”. Tanto estos preceptos metapoéticos como el claro emplazamiento espacial y contextual –cuya muestra más representativa es el poema ya analizado “Vista al mar: 1975”– nos obligan como críticos a reponer teóricamente un marco para abordar las relaciones entre sujeto y sociedad cuando estos elementos extratextuales, invaden el ámbito de lo poético; en efecto se advierte aquí la distancia con respecto a esa “volatilización del sujeto” que postulara Mignolo para el caso del sujeto poético de vanguardia o con respecto al sujeto “cerológico” que propone Kristeva. En este caso, nos enfrentamos a la operación inversa de restitución de la inscripción del sujeto en un aquí y ahora sin dudas acuciante, urgente, que irrumpe abruptamente el espacio de la escritura.

Es que poesía y vida se unen en la metáfora del vuelo, pues el sujeto, una vez que ha descendido del mundo de los ángeles y se ha declarado con un pie en este mundo, se configura en el desgarramiento entre “arriba” y “abajo”, entre el cielo y el infierno, entre el mundo de la poesía y el de la historia. Emblema de esta dialéctica del emplazamiento del sujeto es el poema “Voces entre dos espacios”, en donde se oponen el espacio de los “símbolos que hablan en la sombra de las nubes” con el ámbito de las desapariciones perpetradas durante el terrorismo de estado; dos claras líneas que conviven en su poética, tal como se desprende del análisis que venimos proponiendo.

En síntesis, en esta poética se diseña un yo que se proyecta al reconocimiento de su situación en el mundo, que juega con la inscripción del nombre propio para figurarse como un sujeto en situación, afectado por su condición histórica, cultural, social o política. Sin embargo, este emplazamiento en situaciones de la vida cotidiana, funciona como puntapié inicial, pues a través del saliente mecanismo asociativo, la significancia estalla en distintas direcciones, proyectándose hacia una dimensión trascendente, tal como en sus comienzos. Asimismo, este sujeto está fuertemente comprometido con su función de “cazador” de los signos que –en un claro homenaje a Octavio Paz– rotan sin cesar hasta que el poeta los atrapa y organiza. Así, ese mundo poético se va ampliando porque las precisas coordenadas témporo-espaciales que remiten a un referente concreto van expandiendo infinitamente sus fronteras hasta abolir esos márgenes preestablecidos, poblando al poema de infinitas partículas que nos obligan a –en palabras del propio Paz– “descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos” (1967: 270).

## **7. A MODO DE CONCLUSIÓN. Convergencias y divergencias.**

Las líneas que siguen se presentan “a modo de conclusión”, pues no pretenden ser un paneo general que diera cuenta de los tres poetas de nuestro corpus en todos los aspectos analizados a lo largo de los correspondientes capítulos, cerrándolo en aseveraciones válidas sin lugar para el movimiento de tensiones opuestas. La razón es simple: para ser coherentes con el recorte diseñado que aspira a delinear convergencias y divergencias entre ellos, no podríamos hacer una síntesis expositiva que resumiera conclusivamente los resultados del análisis, sino efectuar una trayectoria más abstracta por los aspectos a nuestro juicio fundamentales de la tarea efectuada en cada caso, y así, poder diseñar un mapa de sus puntos de confluencia y de refracción.

El estudio pormenorizado de estas tres poéticas reafirma nuestros postulados iniciales sobre la necesidad de revisar las categorías críticas desplegadas a la hora de abordar las escrituras de la época, pues –tal como ya advirtieron previamente otros críticos dedicados a destacados poetas del período– al enfrentarnos con los textos, encontramos ciertas zonas de cruces y de contaminación que desbordan el generalizado binarismo entre dos líneas enfrentadas, la de poesía pura y la de poesía social; nos referimos concretamente a la imbricación entre coloquialismo y trascendentalismo, patente en las escrituras de Giannuzzi y Veiravé; o al uso de imágenes de procedencia vanguardista que conviven con el lenguaje cotidiano, como se evidencia en el proyecto estético de Fernández Moreno. Si bien se trata de una convivencia de tensiones, debido a los juegos con materiales heterogéneos, son precisamente tales fuerzas en pugna las que otorgan una energía que dinamiza esos proyectos. Basta pensar en la alternancia entre clímax y anticlímax con la que Fernández Moreno vertebra sus poemas, en los devaneos metafísicos que no logran afinar la subjetividad en un territorio firme en la

escritura de Giannuzzi, o en la irrupción abrupta del discurrir infinito, generada a partir de una situación cotidiana, en el caso de Veiravé.

### **7.1. Coloquialismo.**

Los tres poetas estudiados comienzan a producir en los '40; esta coincidencia motiva, en muchos casos, que la crítica aborde estas producciones en relación con los parámetros de la estética dominante en ese momento, es decir, la neorromántica. La crítica también coincide, así, en señalar un viraje en cuanto al abandono de los metros fijos y un vuelco hacia el uso de un lenguaje más coloquial. Nuestra mirada cuestionó estos supuestos, especialmente en los casos de Fernández Moreno y Giannuzzi, debido a que –más allá de las formas métricas elegidas– ya se subvierten ciertos parámetros nucleares desde los poemas tempranos, como la univocidad de la enunciación poética. En efecto, César Fernández Moreno, desde sus inicios, incursiona en el juego con otros discursos, rasgo que se convertirá en una de las constantes de su producción posterior. Por lo demás, en ella se advierte la pervivencia de los “grandes temas” como el amor o la muerte, más allá de la redefinición del género que emprende al introducir elementos de la cultura popular. En cuanto a la poética giannuzziana, la indagación constante a la que somete a los objetos del mundo marca la divergencia con el predominio de la interioridad propio de la estética elegíaca, dominante en el neorromanticismo. Mientras que, en lo atinente a la poética del entrerriano, los restos de una concepción trascendentalista de la poesía, subyacentes a una estética de lo instantáneo, son los anclajes para revisar la división tajante entre sus etapas de producción.

Así, más allá de los matices de cada poética, se observa en las tres un uso del verso libre y una entonación coloquial, que produce un efecto de cercanía entre el lenguaje hablado y el lenguaje poético. Vimos que la propuesta más radical al respecto



es la de César Fernández Moreno, pues los diversos procedimientos desplegados en su escritura cuestionan la noción misma de especificidad del lenguaje poético. En este sentido, hablamos de “poesía referencial” para caracterizar un discurso que desplaza los límites del género, otorgándole una finalidad privilegiadamente comunicativa, de donde se colige su acercamiento con matrices genéricas más vinculadas con esta función. En su proyecto, se pretende identificar poesía y comunicación, de lo cual se desprende la consiguiente narrativización y dialogización del género. Sin embargo, el coloquialismo de Fernández Moreno no se presenta en el estado puro que consolida la línea social sesentista, pues el recurso a la imagen vanguardista interrumpe la linealidad del discurrir narrativo del poema, o también el contraste de registros –el habla coloquial junto con un lenguaje “elevado”– procuran, en el primer caso, un efecto de *shock* disruptivo, en el segundo, efectos diversos, como pueden ser la sorpresa o el humor.<sup>158</sup>

De tal manera, las matrices discursivas propias del narrar o del argumento, con las que se amplían los tradicionales márgenes del poema, resultan asimismo interrumpidas por el corte vanguardista que deja asomar el trabajo con los materiales, el montaje para hacer patente el proceso constructivo, tal como lo describe Bürger en relación con las poéticas de vanguardia (1987: 137). Sin embargo, no se llega al punto de proponer un arte antimimético, debido a que no se pretende instaurar una nueva realidad frente a la existente o iluminar aspectos solapados de la misma, al modo de las vanguardias más radicales (surrealismo, invencionismo), sino que se trata de innovar sin desechar la dimensión referencial, por el contrario, enfatizarla, siempre incorporando elementos de la realidad externa al poema.

La propuesta de Fernández Moreno sobresale en este aspecto; en efecto, su poesía se nutre de un amplio repertorio de procedencia coloquial, de donde se destaca el

---

<sup>158</sup> Es llamativa la analogía entre esta poética y la gelmaniana a partir de esta irrupción de la imagen dentro del discurrir narrativo, tal como es analizada por Porrúa en poemas como “Pedro el albañil” (2001a: 144-145).

uso del lunfardo y el cocoliche, provenientes con frecuencia de la estética del tango. Los poemas ensayísticos también resultan una clara muestra de la búsqueda de estilización del lenguaje hablado por el argentino medio, dado el uso de giros ajenos a los habituales en el género lírico, eludiendo escandir una sintaxis propia de lo sublime. Esta exploración de lo coloquial en los poemas “largos” halla su modelo en la gauchesca, que ingresa como principio estructurante a partir del cual las voces entran en contrapunto; así, las jergas populares, propias del deporte, de la calle, de la oficina, se filtran siempre mediadas por ese sujeto que se autodefine en el insistente “y bueno soy argentino”.

La escritura de Giannuzzi, por su parte, está signada por los “grandes temas” como la muerte o la temporalidad, tal como reconoce Martín Prieto, pero su lenguaje lo distancia considerablemente del modelo neorromántico; en efecto, se trata de una poesía de aliento metafísico, aunque modelada a través del lenguaje común, de la frase directa, lo más referencial posible y de una sintaxis respetuosa del orden normal de la frase. Por ello, de las tres, es la propuesta en la que menos se advierte la mezcla, la incrustación de materiales heterogéneos, el *collage*, así como la menos profusa en imágenes de raigambre vanguardista.

En el caso de Veiravé, el análisis de sus primeros poemarios nos permitió poner de manifiesto el contraste con su etapa consolidada, ya que en el período recortado por nuestro enfoque, el ritmo del verso se acerca al de la prosa, especialmente cuando comienza el poema –las primeras estrofas–, pues luego, el fluir de las asociaciones impone otro ritmo. De este modo, la linealidad inicial se ve interrumpida y contrapuesta con una sintaxis de corte que intensifica la discontinuidad versicular, en consonancia con las asociaciones insólitas, también instauradoras de una interrupción en el nivel semántico. En este sentido, se trata de la propuesta donde se evidencia, de modo más

claro, el montaje en sentido vanguardista; por lo tanto, es aquella en la que adquieren mayor relieve la espacialización, el peso del blanco en la línea y la diagramación como procedimientos productores de sentido y definatorios de lo poético.

## 7.2. El tratamiento de la imagen.

En las tres poéticas advertimos la configuración de un tipo de imagen que remite al procesamiento efectuado por los surrealistas e invencionistas en los '50, pues –como se especificó en el “estado de la cuestión”– el movimiento *Poesía Buenos Aires* difundió estas estéticas, de las que rescató principalmente esta operación constructiva, desplazando otros ideogramas como el de escritura automática. Desde esta perspectiva, podemos aseverar que lo que se retoma de esas nociones estéticas es su estatuto general: una tendencia a reunir elementos inesperados; de ello inferimos que estas poéticas hacen uso de imágenes propias de dichos movimientos vanguardistas, pero infundiéndoles otro tipo de orientación; en otras palabras, obedeciendo a otras ideologías sobre lo poético. Al respecto, a la hora de hacer generalizaciones, nos resultan sumamente interesantes las reflexiones teóricas de Jitrik, cuando propone la posibilidad de pensar al surrealismo y creacionismo como:

dos tendencias con programa, salidas lógicas y necesarias y, al mismo tiempo, actitudes permanentes del discurso poético aunque históricamente se hayan manifestado de manera restringida, según exigencias que dieron lugar a escuelas determinadas, de retórica hasta cierto punto formulada (1987: 50).

Palabras que parecieran pensadas para lo que queremos decir aquí, pues ésa es la forma en que emergen las imágenes de raigambre vanguardista en las poéticas estudiadas, donde no remiten a los programas que las promovieron.

En la propuesta de Fernández Moreno, la imagen vanguardista se encuentra orientada a la desacralización de los grandes temas de la lírica, pues su incrustación en

un contexto “impertinente” desplaza el estatuto de origen de tal discurso, acercándolo al ámbito de la cotidianeidad, propia del hombre común en relación con su quehacer diario. Hemos podido advertir que estas imágenes iluminan el objeto del poema desde una mirada tensada en dos direcciones opuestas, ya sea para emplazar paródicamente los objetos en lo cotidiano, o para, si se inscriben de por sí en esta esfera, extrañarlos.

En Veiravé, por su parte, estas imágenes se encadenan como un remolino y parecen tomar fuerza de su misma acumulación, para así investirse de su propia dinámica. Joaquín Giannuzzi es el más parco a este respecto; en su escritura no hay profusión de imágenes, ni ellas se encuentran enlazadas o amontonadas, sino que emergen de forma esporádica, desprovistas de magnificencia, lejos del fulgor, del destello ingenioso del entrerriano.

La imagen dominante de la poética de Veiravé es la que más se acerca al surrealismo; en efecto, tal como dijimos en el capítulo dedicado a su obra, no pretendemos afirmar que fue un cultor ortodoxo del movimiento, pero sí, en cambio, que su escritura expone un proceso constructivo afín; es en la exploración de las relaciones semánticas inesperadas donde emerge la aspiración a lo nuevo como imperativo estético, estandarte de las vanguardias históricas. Además, el concepto de imaginación puesto a funcionar se asemeja al de esta concepción en su consideración de facultad capaz de sondear por debajo de la superficie, en las profundidades de nuestro espíritu, para desocultar las extrañas fuerzas que en él subyacen, tal como se advierte en el *Primer Manifiesto* de Breton. De este modo, la imagen se transforma en un camino para descubrir vínculos ocultos, transgrediendo la “visión convencional, arbitraria de las cosas” (Raymond 1995: 248), liberándose de los imperativos de la lógica que rige el mundo de la vigilia, tal como se advierte en la apelación al “realismo mágico” que

caracterizó la narrativa latinoamericana del período, como forma de introducir la magia, lo extraño, dentro del ámbito cotidiano.

El análisis de la dimensión metapoética, una de las más fuertes de su apuesta, nos permitió advertir que las imágenes con que se alude a la poesía responden a los parámetros de la vertiente trascendentalista; en efecto, se trata de imágenes lumínicas – “puntos luminosos” o “radar en la tormenta”, por ejemplo– cuya irrupción se da en contraste con atmósferas nocturnas como ambiente propicio para que se destaque el fulgor. A la vez, han cambiado, respecto del contexto trascendentalista, las delimitaciones de la esfera que marca la excedencia del universo poético en relación con el entorno cotidiano, en una variación que va desde el cosmos al mundo de la imaginación, aunque persista la identificación de la poesía como palabra sublime, sólo accesible al sujeto poeta que agudiza sus sentidos para captar su aparición, aunque luego se vuelque a experiencias más mundanas.

Así, para estas poéticas, proponemos la categoría de **coloquialismo trascendentalista**, pues se advierte –tal como en diversas manifestaciones coetáneas en Latinoamérica– el cruce entre una mirada volcada al mundo externo y el uso de la imagen surrealista o invencionista, no ya para atisbar una realidad-otra o lo suprarreal sólo asequible para los sentidos del poeta-vate, sino la realidad cotidiana, la más inmediata; por eso hablábamos, en el caso de Giannuzzi, de un intento por recuperar la percepción en su primera instancia de efectuación. Desde esa dimensión, se procura iluminar las zonas opacas de los objetos, gestos, conductas y hasta ideologías, aquello que late detrás de su aspecto aparente; de allí el resto de cierto trascendentalismo, en el caso de Giannuzzi y Veiravé, especialmente relacionado con la experiencia estética, es decir, con el poder de la poesía como medio apto para concretar esa indagación. Pero también es dable observar que los materiales puestos en juego, especialmente el uso del

lenguaje coloquial, escanden una sintaxis particular que atenta contra la sacralización inherente a las concepciones trascendentalistas del arte. De esta instancia emerge la mirada irreverente contra el género, contra las convenciones propias de la lírica moderna.

Otra reorientación que discurre en el mismo sentido se da por el cuestionamiento de la autonomía absoluta del poema; recordemos que dicha condición, en el procesamiento que *Poesía Buenos Aires* hace de los movimientos europeos, es tal vez el punto centralmente destacado, el más relevante. Mientras las poéticas estudiadas aquí lo problematizan desde su base, debido a la contaminación con otros discursos, hostil de por sí a la autonomía de un género cuyo lenguaje le es propio y donde la inestabilidad del sentido responde a un poema que se bastaría a sí mismo o que no tendría otros fines que los del propio arte. Hemos insistido en este aspecto en lo concerniente a Fernández Moreno, pues su proyecto nos parece el más claro en sus postulados al respecto: lo formulado en sus ensayos críticos –lo que llama “poesía existencial”– es lo que se efectúa escriturariamente mediante su renovación del lenguaje de la poesía. Por otro lado, la poética de Veiravé podría pensarse como una especie de exteriorismo –estamos pensando en Ernesto Cardenal, tan estudiado por el entrerriano– debido a que se advierte una porosidad del poema a discursos provenientes de otros universos semánticos, que son absorbidos por su gran máquina poética, concebida como una procesadora que somete a los “discursos-otros” a movimientos centrífugos y centrípetos incesantes. No resulta casual entonces, que ambas poéticas opten por un alto grado de dialogización de la palabra que, desde ese lugar, estrecha sus vínculos con la esfera de lo social.

Si la apertura de la escritura giannuzziana resulta menos evidente en esta dirección, no lo es en cuanto a la elección de los objetos como portadores de las

posibilidades de una actitud de reflexión metafísica, pues, en un claro desplazamiento con respecto al trascendentalismo, mientras el sujeto poético se encuentra limitado para atisbar otros “mundos”, son los objetos, los puentes que permiten el acceso a otras esferas. Por eso el mundo se revela, pero siempre partiendo de la cotidianeidad e imbricado con la historia. Así, en su concepción, la poesía nace del trabajo, de la observación y cualquier persona sería capaz de hacerla emerger; basta con afinar los sentidos y abandonarse al deslumbramiento provocado por la patencia de los objetos, para exceder esas barreras que limitan al sujeto y le niegan la verdad de otras dimensiones. En este sentido es que las imágenes invencionistas, a través de su dinámica compositiva que, al desplazar las cosas de lo indiferenciado instauran relaciones inesperadas para la lógica, proporcionan una vía para verlas de otra manera.

Esto nos permite arribar a otra reflexión sobre la figura de poeta que diseñan estas escrituras: a diferencia del poeta-vate vanguardista, no es un des-crubridor de mundos ocultos para la mirada del común de la gente, sino un dador de sentido poético a las cosas del mundo cotidiano. El poeta otorga poeticidad a lo trivial o insignificante, acto que implica una *poiesis* en su sentido etimológico de hacer, de lo cual se infiere la concepción de poesía como construcción, como trabajo, ajena al concepto de creación de raigambre romántica, emparentada con la inspiración del genio.

En cuanto a la obra de Giannuzzi, tampoco queremos dejar de mencionar la contaminación de su poesía con la esfera de la historia, dando cuenta nuevamente de la tensión dicotómica como principio constructivo que atenta, en este caso, contra la orientación hacia el absoluto como única opción para la búsqueda del sentido. En efecto, hemos insistido en el capítulo correspondiente en aseverar que el sujeto de esta poesía se encuentra en una constante encrucijada, tensionado entre dos campos de fuerza, entre un más allá y el no menos poderoso más acá de la historia, a la que

también somete a escrutinio, al tiempo que es origen y fin de los interrogantes que atraviesan sus indagaciones. La polémica con la concepción heideggeriana de la poesía resulta explícita en sus poemas; de hecho “Una región secreta no puede concluir en sí misma” (71) es la proclama que sintetiza la contigüidad entre la esfera de lo material y de lo ideal y sagrado: ambas vistas como materia de la poesía. Por lo tanto, esta poesía propone la bidireccionalidad del contacto entre estos ámbitos, pues es posible trascender en los dos sentidos.

La bidireccionalidad también se observa en la escritura de Veiravé, ya que en esta ampliación de “mundo” radica precisamente su viraje entre sus primeras producciones y el corte instaurado en *Puntos luminosos*, bisagra donde encontramos que la figura del ángel es sustituida por la del poeta, atento al llamado poético del más allá, pero emplazado al mismo tiempo en un mundo con coordenadas históricas muy concretas. La diferencia con respecto a la actitud giannuzziana es que, en general, para este caso, ese doble emplazamiento no es experimentado como una “esquizofrenia”, sino como una ampliación del mundo capturado por la visión poética.

### **7.3. Redefiniciones del género.**

Si, como sostiene Porrúa, el rasgo que caracteriza a la poética sesentista es “la contaminación del discurso poético” (2001b: 27) que atenta contra la concepción de autonomía, éste es el punto donde las tres poéticas convergen. Efectivamente, en ellas se advierte un afán por redefinir los límites del género mediante el empleo del lenguaje corriente, concretamente situado en lo local, lo cual implica una denegación de la especificidad del lenguaje poético si la entendiéramos, por ejemplo, como lo hizo el formalismo ruso. Por eso se trata de escrituras caracterizadas por una sintaxis del corte, la incrustación, el *collage*, pues la heterogeneidad de los materiales se constituye en otra



de las combinatorias de elementos insólitos, opuestos, inesperados, que redundan en una transformación sustancial del género: su **dialogización**. Al prestar oído a estos discursos, la poesía se contamina con la realidad extratextual que la circunda.

Fernández Moreno emprende una redefinición del género desde su interior, es decir, a través de la constante reescritura de metros clásicos y populares, a los que somete a estilización y parodia, así como a mezclas improcedentes entre materiales de la alta cultura y de la cultura popular. Por eso sostenemos que el *collage*, en su programa estético, no se manifiesta en el proceso de construcción de la imagen, como en el de Veiravé o las estéticas herederas de las vanguardias, sino que se concreta de un modo más indirecto, en la dinámica compositiva del poema, como es perceptible sobre todo, en los poemas “cortos”. Desde allí destacamos la sintaxis, la gramática que cruza, en el espacio de una misma composición, dos o más materiales que lejos de integrarse, se destacan, por el contrario, por su heterogeneidad. Predomina, así, una dinámica conceptista que se regodea en el juego con los opuestos, de entre los que se destacan el cruce de voces con distintos tonos, aun en el espacio de un mismo poema; el juego entre tradición e irreverencia cuando se combinan metros consagrados con referentes banales, como en varios poemas de *Sentimientos*, tales como “epigrama a un café” o “elegía a una mosca”, o bien se estilizan ritmos de la música popular que se convierten en referente compositivo, como el tango o el cha cha cha. Otros procedimientos consisten en la adopción de motivos y lugares tradicionalmente cantados por la lírica –así en la serie de poemas “contra” de *Sentimientos*, por sólo citar un ejemplo– que son resemantizados con el despliegue de un humor irreverente, de filiación macedoniana, que horada las bases del gesto más nimio; o la mezcla de registros lingüísticos que remiten a la convivencia de distintas voces y a la ruptura del sujeto univocal como paradigma de la lírica. A partir de estos juegos subversivos, se hace patente uno de los

bastiones de su proyecto: la ampliación de los límites de lo poético en cuanto cualquier tema parece poder ser abordado desde cualquier tono o con el uso de diversos registros yuxtapuestos en algunos casos, contrapuestos en otros.

Con respecto a los poemas de tendencia ensayística, resulta más evidente la combinación de materiales heterogéneos, la confluencia de la alta cultura con la popular. En efecto, si bien la estructura formal del poema se destaca con nitidez porque allí es donde produce la mixtura de la prosa con el verso; también es notoria la superposición de voces ajenas entre sí, tal como mencionábamos más arriba, al señalar el remedo de oralidad en el poema. Sin embargo, conviene recordar, como sostuvimos a lo largo del capítulo dedicado a este autor, que todas estas voces confluyen en la caracterización del argentino medio, pues la gama de registros lingüísticos desplegados a pesar de su extensión, se mantiene dentro de los límites atribuibles a esta clase social. No obstante, más allá de esa constricción, creemos que la irreverencia de esta apuesta se sustenta en que, así como mixtura los subgéneros populares con los de la cultura de *élite* ampliando los límites de lo poético prestigioso, no le teme tampoco a la banalización – en el sentido que atribuimos a este término en su poética– de los grandes temas, de modo que la historia nacional ocupa el mismo *status* que el deporte o las anécdotas cotidianas referidas por las voces del poema.

La apuesta giannuzziana es menos profusa y mucho más concreta en este sentido; pues la poesía no renuncia aquí a su esencia intemporal, a ser el camino de acceso a la belleza eterna –aunque no lo logre nunca del todo–, sino que se enriquece con la incorporación de la dimensión histórico-social. De este modo, la poesía adquiere una naturaleza híbrida que disloca al sujeto, quien nunca termina de resolver esta tensión. De allí que lo trivial como punto de partida pueda convertirse en el trampolín hacia la reflexión metafísica.

El uso de nuevos materiales es precisamente el gesto que marca el punto de inflexión en el modo de poetizar de Veiravé a partir de *Puntos luminosos*. En efecto, el análisis pormenorizado demostró que el giro entre su primera etapa de adscripción a los postulados neorrománticos y la segunda, más atenta a las cosas de este mundo en su dimensión histórico-social, se sustenta en la desacralización del material, pues no se advierte un cambio en cuanto a la búsqueda de un más allá que excede y completa este mundo cotidiano, inmediato. De este modo, advertimos la ampliación del espacio del poema, que se contamina con otros universos semánticos generadores de imaginario –la ciencia, el periodismo, los medios masivos como el cine o la televisión– abriendo, en consecuencia, las puertas a la dimensión social del lenguaje a través de las asociaciones insólitas. Sin embargo, destacamos que su concepción de poesía es la más apegada al modelo de la lírica moderna.

El montaje que distingue a esta escritura emerge de la superposición de prácticas diversas, entre las que se destaca la de poesía y ciencia, pues las imágenes de la ciencia dan cuenta de la dinámica compositiva de la primera: así, desde el “cosmos” como metáfora del absoluto, hasta el “laboratorio central” como alusión a la índole experimental de esta poética, que no rehúye la exploración de las mezclas más inesperadas a través de la combinación de elementos extrapolados de su contexto de origen. Sobresale, en este sentido, la hibridación de la esfera cotidiana con la del absoluto que son puestas, de este modo, al mismo nivel.

La forma en que los elementos heterogéneos entran en relación es a través de la dinámica que describimos como de concentración de lo heterogéneo y posterior dispersión centrífuga. Justamente, los poemas parecen obedecer siempre a un mismo principio compositivo: partir de un núcleo de concentración proliferante de sentidos impertinentes e ir ampliando los límites de ese mundo imaginario inicial a través de

enumeraciones caóticas, cuyos elementos disímiles se asocian con el apoyo de leves acotaciones encadenantes, para expandir los límites del poema como círculos concéntricos que se alejan cada vez más de su centro inicial. Tomemos en cuenta, además, que así como esta poesía es profusa en cuanto a las formas de aludir al acto poético, no lo es menos en imágenes que promueven dicha “sintaxis” imaginaria; por eso el “caleidoscopio” y los “móviles de Calder” son emblemas de la fuerte impronta autorreferencial de esta poesía. En la concentración que alterna con la dispersión de las imágenes, la profusión y la desconexión de los elementos que las constituyen son muy intensas debido a la diversa índole de los materiales que las componen, provenientes tanto de la alta cultura (alusión a experiencias estéticas, mención de museos, de artistas consagrados por la tradición) como de la cultura de masas (música popular, predilección por personajes o géneros cinematográficos, el discurrir del cine y la televisión, el tango, la historieta, entre otros).

La construcción de las imágenes también se contamina, de esta forma, con prácticas novedosas como las de los medios masivos, pues al considerar globalmente la totalidad de su obra, pudimos ver cómo la sintaxis del relato de un yo lírico se fusiona con las nuevas formas de “narrar” del cine, la televisión y la fotografía –micro escenas yuxtapuestas, montaje de mostración– puesto que la sucesión de imágenes encadenadas reemplaza al modelo vertebrado en torno de los sentimientos de un sujeto poético. La sustitución de la figura del cisne, por ejemplo, por la de Claudia Cardinale como emblema de la poesía y la metáfora de la máquina para aludir a su dinámica, resultan significativas en este sentido.

Otra de las combinatorias de universos disímiles se produce a partir de la mixtura de los planos de lo “real” con lo “maravilloso”, que abre un abanico de posibilidades asociativas en el imaginario de lectura, las cuales permiten articular

distintas temporalidades, geografías, tradiciones culturales y perspectivas. Esta operación consiste en desplazar los objetos de sus habituales universos culturales y, al incrustarlos yuxtaponiéndolos con otros, extrañarlos, produciendo la impresión de percibirlos con suma nitidez; el característico efecto de descubrimiento o esplendor veiraveano. Así ocurre, por ejemplo, en *Historia natural* con la reescritura de las crónicas de la conquista y de los naturalistas de los siglos XVIII y XIX como intertexto, donde esta exploración de los orígenes desde una mirada descentrada, corrosiva, subversiva por las resignificaciones a los que son sometidos los materiales, redundante en un efecto de novedad, de actualidad. Otro claro ejemplo de esta dinámica de la mixtura que descontextualiza y engendra nuevas semiosis a partir de signos culturales consagrados es la superposición de Madame Bovary con Los Beatles. Se trata de nivelación, sea tiempos o categorías culturales, que evadiendo el eclecticismo, actualiza la mirada.

#### **7.4. Experiencia: una forma de reconciliar arte y vida.**

En el “marco teórico” advertíamos sobre la dificultad de aproximarnos a un sujeto que explora el límite entre la figuración y la impronta autobiográfica, pues en las tres poéticas abordadas se diseña un yo que se proyecta al reconocimiento de su situación en el mundo. Para tender un puente teórico con esa dimensión, es que se propuso el concepto de experiencia, con el fin de ampliar la mirada crítica más allá de los límites del puro texto. Así, desde tal perspectiva, estas poéticas se muestran herederas de las premisas vanguardistas en el mismo sentido que la vertiente social sesentista, es decir, en su afán por aunar praxis vital y praxis artística, en tanto se puede ver en ellas una permeabilidad del discurso poético a lo extratextual, permitiendo el ingreso de la materia vital al mundo imaginario del poema. En otras palabras, estas

poéticas exploran los límites posibles entre discurso y realidad, pues la narrativización del discurso redonda en un simulacro de relato donde se refieren las experiencias del sujeto; lugar de emergencia de situaciones, ideas, sentimientos de variada índole, hábitos domésticos, episodios urbanos, anécdotas barriales, encuentros entre amigos, sueños, fantasías, confesiones amorosas, entre otros materiales diversos. De este modo, la figura del yo lírico diverge del buscador de absoluto y asume frecuentemente una ficción autobiográfica para investirse de los atributos que lo caracterizan en situación, como un ser afectado por su condición histórica, cultural, social o política. Coincidimos con Adolfo Prieto (1990), quien, en su sugerente lectura de “Argentino...”, sostiene que este sujeto autobiográfico instala un mundo pasible de ser compartido con el lector contemporáneo, de modo que –haciendo extensiva esta reflexión a las tres poéticas por su coincidencia en este punto– podríamos hablar de una poesía que se pretende acerca de y para el hombre común.

Lejos de referir la experiencia de excelstitud o de índole universal-intemporal, estas poéticas se circunscriben –más allá de cierta impronta metafísica en Giannuzzi– a un marco de vivencias genéricas del hombre argentino medio, urbano en el caso de Giannuzzi y Fernández Moreno, más apegado al paisaje y a la naturaleza selvática americana, en el de Veiravé. No creemos que resulte azaroso el énfasis que Fernández Moreno pone en la elección de sus materiales provenientes del ámbito de lo banal, así como, por su parte, Giannuzzi propone el juego con “lo trivial” dentro de la poesía: “el giro de la cuchara en la taza de té” o “el trapo sucio de la cocina” son las alternativas que se oponen a la revolución y a la “dialéctica privada”, respectivamente para su escritura. Así, el espacio de la poesía pura se ve contaminado, en un claro gesto de acercamiento con las vertientes de la poesía social argentina, una de cuyas cristalizaciones coagula en los '60.

Sin embargo, conviene destacar que esta predilección por construir el poema a partir de situaciones de la vida cotidiana, no es más que un disparador que impulsa la semiosis en distintas direcciones; así, en la escritura de César Fernández Moreno, la materia sublime del poema es sometida a una desacralización corrosiva por el humor; mientras que la dimensión reflexiva, surgida de lo cotidiano y trivial, da lugar a la veta metafísica en la escritura de Giannuzzi; en Veiravé, por su parte, la búsqueda de otros confines a partir de las asociaciones, amplían los límites de ese ámbito inicial en el que se emplazaba el poeta proyectándose hacia una dimensión trascendente, característica de sus comienzos.

En la obra de Fernández Moreno, se observa el intento por relacionar poesía y vida en dos sentidos: en primer lugar, a partir de la conversión de la vivencia en experiencia comunicable; basta pensar en los poemas ensayísticos en donde se narran los viajes a Europa y Latinoamérica, independientemente de su posible constatación biográfica, tal como advertimos en el “marco teórico”. Hablamos de simulacro de autobiografismo porque observamos un despliegue de estrategias que tienden a la identificación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto imaginario del poema, procedimientos que explican la condición de “bisagra de cambio” con que la crítica lo ha rotulado, al haber jugado un rol precursor, en tanto esta operatoria será frecuentemente retomada por los poetas del sesenta. En segundo lugar, dicho acercamiento entre vida y poesía se propone con la constante reescritura de sus propios textos, operación que implica una especie de “puesta al día”, de actualización de ciertos datos que es necesario revisar y ajustar de acuerdo con los cambios en las condiciones de producción y recepción; tal es el caso de los poemas en los que la imbricación con la política es más evidente. Así, se advierte un vínculo entre poema/vida en el sentido de

considerar la instancia textual como un organismo dinámico, también sometido a los vaivenes temporales.

Por otro lado, esta poética diseña un sujeto autobiográfico preocupado por sentar su linaje familiar, un sujeto poeta que expone los pormenores de su propio quehacer, un sujeto amoroso y un sujeto irónico, corrosivo con respecto a los grandes temas de la poesía. Todas estas figuraciones mezclan sus voces, muchas veces en un mismo texto, dando lugar a una poética sumamente plurivocal. Entre todas estas figuraciones, adquiere relevancia la de un sujeto existencial, en el sentido que presenta notas en común con la atmósfera espiritual de la Europa de posguerra descrita sagazmente por Sartre en su sistema filosófico y su obra estética, así como por las novelas de otros autores de ese mismo cuño. En este sentido, encontramos una semejanza con la subjetividad giannuzziana; en efecto, en ambas poéticas se destaca un sujeto dominado por el sentimiento de angustia existencial, al saberse condicionado por la finitud y la libertad que lo convierte en responsable de sus actos. Esta mirada nos ofrece una vía de acceso más para abordar ese sujeto configurado en la poética de Giannuzzi que se refugia tras los cristales, pues esa indecisión que lo caracteriza y atormenta derivaría así de las constantes cavilaciones que lo confinan a una continua inacción. Ambas poéticas presentan también semejanzas en cuanto al tono carente de grandilocuencia y dramatismo, en el tratamiento de estos temas, aunque creemos –muy por el contrario– que es precisamente, el uso del lenguaje cotidiano el que acrecienta el efecto de extrañamiento responsable de una atmósfera deceptiva.

Como una muestra más del contrapunto como principio compositivo en la escritura de Fernández Moreno, la actitud existencial contrasta con el tono festivo que emana de la ironía, la paradoja y la parodia como procedimientos que permiten la emergencia del humor, lo cual resulta paradigmático en *Los aeropuertos*, dividido en



dos secciones alusivas: “disentimientos” y “consentimientos”. En el caso de Giannuzzi, la actitud deceptiva es dominante luego de los poemarios de la dictadura, que han derrotado la esperanza.

La subjetividad en la poética de Giannuzzi es la que más claramente se delinea en la relación con su polo opuesto, el del objeto-mundo. Como esa relación es poco feliz debido a la enajenación que el sujeto padece, la poesía se propone como una forma de restituir la armonía original. Así, podría sintetizarse con estos versos la reflexión de sus primeros poemarios en torno del hiato entre mundo material e ideal: “el razonamiento arruinado por la realidad,/ la dialéctica privada/ contradecida por el trapo sucio de la cocina.” De ese modo, el sujeto adquiere una entidad cada vez más tangible, ligada a lo físico, lo carnal, al situarse definitivamente en el plano de lo temporal, en contraposición con la esfera ideal. El protagonismo de lo físico adquiere tal magnitud, que el cuerpo deviene metáfora de la enfermedad social, en los poemarios correspondientes a la época de la dictadura. Lejos ya de la apertura del mundo interior hacia el mundo exterior, a partir de esta bisagra, se evidencia el movimiento contrario: es la fuerza del contexto social la que irrumpe violentamente en los confines de la interioridad. Las coordenadas espaciales dentro de las que se inscribe el sujeto, también resultan cada vez más estrechas, limitándose, en los últimos poemarios, a espacios cerrados como son las habitaciones en cuyo interior la atmósfera de encierro es cada vez más opresiva. Así, el contorno del mundo circundante se torna cada vez más acotado, constituyéndose como un precario refugio del sujeto, donde éste intenta evadirse, tanto de la violencia del mundo social, como de los desechos de la urbe industrializada, esfera de lo material corrompido, degradado.

A la luz de esta gradación, puede afirmarse que esta poética es la que ofrece una mayor variación en lo que atañe a la relación sujeto/mundo, pues el aumento de las

incertidumbres va de la mano con la declinación de la fe en la posibilidad de aprehender el mundo y, como consecuencia, de la capacidad de interferir en él.

En la escritura veiraveana, se configura un sujeto aglutinante, centro de irradiación de las múltiples fuerzas que se dispersan e irrigan sus poemas. Por la abundancia de materiales desplegados en esta escritura, podemos pensar en la figura de un sujeto alquimista. Como señalamos, esta escritura es sumamente dialógica, pues está atravesada por distintas voces y discursos, pero, entre ellas, se distingue el diseño de un sujeto poeta que adquiere contornos autobiográficos. Este sujeto poeta se aleja, paulatinamente, del modelo de poeta-vate de la línea trascendental –más allá de la metáfora del vuelo y la elección de las atmósferas nocturnas– marcando su inclinación por las cosas del mundo cotidiano y que, pese a su condición mortal, carece de matices pesimistas. Con respecto a estas experiencias del mundo cotidiano en tono autobiográfico, resulta interesante destacar su transformación a partir de *Radar en la tormenta*; en efecto, si bien ya desde *La máquina...* e *Historia natural* se observa una imbricación cada vez más marcada con el plano de la historia, en dicho poemario, la experiencia individual deviene colectiva en la alusión a las condiciones de desigualdad de los campesinos, las consecuencias de las inundaciones en Chaco o la serie de poemas dedicados a los combatientes de Malvinas.

El humor desacralizante de su mirada es otro de los factores que deconstruyen el espacio de excelsitud asignado al poeta en la vertiente mencionada. Esta mirada corrosiva se vuelca también hacia los lugares de consagración del arte, tales como los museos, o en general las instituciones que legitiman el valor estético y, de forma más particular, hacia el lugar por antonomasia de conformación del canon, es decir, Buenos Aires. Ya sea desde los poemas o a partir de sus intervenciones públicas, este poeta hace hincapié en su espacio de escritura “desplazado” con respecto al centro, pero, lejos de

presentar esta situación como una desventaja, propone otras genealogías alternativas para su poética. Entre ellas se destaca, por un lado, la promoción y difusión de la figura de Juan L. Ortiz, al que declara su entrañable maestro, y, por otro, la vinculación con la literatura latinoamericana, prefiriéndola a la tradición nacional, para evadir de este modo, esa instancia de consagración del centro porteño. Tarea exitosa, pues las ediciones de su obra –por ejemplo, en México– las traducciones que tuvo y la atención crítica que mereció fueron más importantes en el exterior, por lo menos en vida del poeta, que en su país. En esta operación resultan significativos, tanto sus vínculos textuales y personales con la poesía coloquial que tuvo lugar en el continente entre el '50 y el '60, cuanto la más curiosa relación con la narrativa del *boom* a través del uso de una de las operaciones que la distinguieron, cual fue la de la mixtura de lo cotidiano y lo fantástico en lo que se dio en llamar realismo mágico. En términos generales, podríamos decir que si algo define al sujeto imaginario de Veiravé en su ficción de simulacro autobiográfico, es la literatura. De los tres poetas estudiados, sus textos son los que patentizan más fuertemente la intertextualidad, así como el campo de relaciones con otros poetas del subcontinente y nacionales, muchas veces objeto de homenaje en sus poemas.

### **7.5. Poesía y compromiso.**

En ninguno de los tres proyectos se advierte el despliegue de una escritura comprometida en el sentido ortodoxo, es decir, de acuerdo con los parámetros señalados respecto de la línea social sesentita en el “estado de la cuestión”, especialmente si tomáramos en cuenta las aseveraciones de Gilman referidas al compromiso del escritor cuando las estima una medida de legitimación de la práctica poética (1999: 81-83). Pero creemos que esa divergencia no es óbice para destacar la dimensión social de estas

poéticas; pues, a nuestro juicio, parecen adecuadas las reflexiones de Enzensberger cuando, indagando las relaciones entre poesía y política, advierte especialmente sobre los peligros de que la primera se someta a los designios del poder, con estas palabras: “Su cometido político es precisamente el de rehusar todo cometido político y hablar para todos, incluso cuando no habla de nadie, cuando habla de un árbol, de una piedra o de lo inexistente.” (1987: 215). Este teórico va aún más lejos en sus afirmaciones con respecto al “espíritu crítico” inherente al género:

A los ojos del poder político, la poesía es anárquica, porque fuera de su misma órbita no le es dado reconocer ningún otro “principio”; es intolerable por insumisa; subversiva por el simple hecho de existir. Por su sola presencia, constituye un mentís a la propaganda oficial y a las declaraciones políticas, a los manifiestos y a las banderolas. Su misión crítica se parece a la del niño del cuento. Para ver que el rey está desnudo no hace falta ningún “compromiso”. Basta con que un solo verso rompa el clamor inarticulado de los aplausos (1987: 215-216).

En este sentido, las poéticas que estudiamos plantean dicha alternativa frente a cualquier sujeción temática externa; por eso hablamos de compromiso con el lenguaje, en tanto es ése el lugar donde se manifiesta. Sin duda, esta apertura del poema a lo extratextual comporta, como ya enfatizamos, una transformación de los procedimientos que amplían los márgenes de lo poetizable, a partir de lo cual se singularizan algunas estrategias comunes como la multiplicación de un sujeto del enunciado en voces, la consiguiente mezcla de registros, de discursos y de universos semánticos, la ruptura de la linealidad sintáctica por la yuxtaposición de materiales, la acumulación como principio estructurante y la aglutinación que halla en el sujeto poético un centro discursivo que organiza el mundo imaginario del poema, entre otras.

Frente al imperativo de empuñar el “fusil”, estos poetas optan claramente por la “pluma”; frente a la acción (opción radical a la que se deriva en los setenta) (Gilman 1999: 87), se elige el polo de la literatura, resguardada detrás de los cristales de la

ventana, emblema que propone la obra de Giannuzzi para simbolizar esta elección. César Fernández Moreno, por su parte, condensa este gesto en un poema publicado en 1981: “Escrito con un lápiz que encontré en La Habana”, donde el relato autobiográfico da cuenta de que, más allá de su “mayor conciencia política y social”, como reconoce Romano (1988: 4), su práctica sigue circunscripta al ámbito de la escritura, enfatizando hasta las últimas consecuencias el carácter disyuntivo que separa la política de la literatura.

Ya destacamos que el acto de renovación emprendido por Fernández Moreno es el más radical de los tres, con vastas consecuencias en los modos de poetizar que lo sucedieron. Pero, a pesar o precisamente por la expansión del género que efectúa, en su proyecto ocupa un lugar destacado la diferenciación entre las esferas de acción correspondientes a la poesía y a la política. Lejos de entrañar una contradicción, creemos que esta posición es consecuente con el lugar elegido para emprender la redefinición de lo poético; en efecto, del mismo modo en que modifica la delimitación entre las fronteras de la poesía y de la prosa, la redefinición de la poesía la emprende desde adentro hacia afuera y no a la inversa; como consecuencia, el poetizar puede politizarse, pero el camino contrario no está exento del peligro de aniquilar lo poético en aras de otra intencionalidad. Sin embargo, este poeta reconoce una función para la poesía: la comunicativa, tal como se observó principalmente a través de sus intervenciones en *Zona*. Por tal motivo, creemos que, a pesar de su renuencia con respecto al ejercicio de la poesía de compromiso, Fernández Moreno y su operación de redefinición del género a través del lenguaje, instaura una polémica oculta con la exclusión de la poesía de la teoría del compromiso que emprende Sartre. En efecto, al restituir la pretendida “transparencia” supuestamente exclusiva de la prosa, ¿qué lugar queda para las restricciones sartreanas contra la “opacidad” e incapacidad de

representar del discurso poético? “La prosa es ante todo una actitud del espíritu” (1957: 52), afirma el propio Sartre tras sus consideraciones sobre las condiciones de lo poético, poniendo en evidencia que su distinción no obedece a una simple diferenciación formal, sino que se trata de una exclusión de la palabra poética del compromiso. ¿En qué poesía pensaba Sartre cuando denegaba esta posibilidad? Aunque el filósofo no lo explicita, sin duda pensaba en la poesía “moderna”, objeto del debate entre Adorno y Lukács, englobable en la actitud creacionista o trascendentalista, ajena, como ya demostramos, a la práctica concretada por Fernández Moreno. Este desplazamiento, esta tendencia a adquirir los contornos de la prosa propia del discurso conversacional, implica una dialogización de la palabra que repone una dimensión social generalmente ajena a las vertientes mencionadas, las cuales optan por un lenguaje incontaminado.

En sus poemas ensayísticos, se indagan los orígenes de la historia nacional, remontándose aun hasta la prehistoria, para trazar las coordenadas del presente desde una perspectiva acorde con la atmósfera de la época, especialmente en lo concerniente a ciertas preocupaciones que ocupaban el centro de las especulaciones de los intelectuales, como es el caso de las relaciones de liberación o dependencia con respecto al cada vez más evidente poder norteamericano. Así, podemos pensar que Fernández Moreno encontró en estos poemas, una forma de intervenir en el debate público que otorgaba un lugar protagónico a las relaciones entre literatura y sociedad.

En el caso de Giannuzzi, los poemarios del sesenta (*Contemporáneo ... y Las condiciones...*) son los que evidencian cierta fe en las posibilidades de la palabra de incidir en lo social; por eso, la apuesta poética de estos textos es el movimiento hacia afuera, en un afán por incorporar al poema los parámetros que distinguen *Las condiciones de la época*. Sin embargo, esta apertura nunca deja de estar en tensión con su polo opuesto, pues –tal como se analizó– el quehacer poético está signado por la

dialéctica eternidad/temporalidad, de modo que la misión del poeta es tanto captar los problemas de su época, cuanto capturar la esencia de la belleza atemporal.

Más tarde, en los poemarios de la dictadura, se produce un corte debido a que el horror invade de tal modo lo real, lo externo, que el sujeto se repliega en su interioridad, en un gesto teñido de angustia y escepticismo que ya no declina en lo que queda de su producción. Pero una de las constantes que abaten al sujeto poeta es la visión de los acontecimientos sociales en ebullición, situado en un plano que le es exterior y mediado: siempre afuera de la ventana, metáfora del resguardo del artista que, por miedo o impericia, nunca termina de decidirse a salir e involucrarse directamente con los hechos. Por eso creemos que el compromiso se efectúa desde otro sistema de opciones: por un lado, por la incorporación de la historia como materia del poema, que es sometida así a una constante indagación en varios de sus aspectos; por otro, en la configuración de una dimensión utópica, metaforizada por la música o ciertos momentos epifánicos a los que se accede a partir de la simple observación de un objeto, como fugaz patencia de la belleza; por último, cuando estas opciones han mostrado su inoperancia ante la omnipresencia del horror, el compromiso se advierte en el protagonismo adquirido, en el último tramo de su producción, por “la expresión de un antagonismo social” en el sentido adorniano, pues la alienación del poeta da cuenta de la dinámica propia del capitalismo, donde los productos de la industria poseen una naturaleza criminal que radica en su misma índole material, muchas veces contaminante. En esta atmósfera, el sujeto rechaza la historia como ámbito del mundo cosificado; en efecto, según explica Adorno:

La idiosincrasia del espíritu lírico contra la prepotencia de las cosas es una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde los comienzos de la edad moderna, y que se desarrolla hasta poder ser dominante de la vida desde el comienzo de la revolución industrial (1962: 56).

Desde esta perspectiva, la poesía nuevamente se concibe como espacio alternativo, como ámbito en donde es posible entrever otro orden opuesto al opresivo exterior. “El suicida” y “Cabeza final” son los textos emblemáticos de esta situación, pues en ellos la negación del mundo adquiere contornos drásticos.

La dimensión crítica y al mismo tiempo, utópica del género respecto de lo social, propugnada por Adorno y Enzensberger la encontramos en el constante afán veiraveano por trascender los límites del mundo y atisbar la presencia de lo poético a través de las asociaciones múltiples e infinitas. Es el caso de la abundancia de las asociaciones improcedentes cuando los poemas connotan la censura imperante en el período de la dictadura militar. Así, podemos afirmar que en esta poética lo político es introducido a partir de esta otra lógica alternativa, subversiva, que emana de la mezcla de lo disímil. La dimensión política manifiesta en el trabajo sobre el mismo lenguaje, se expone claramente en los procedimientos: resulta muy evidente, especialmente en poemas de corte referencial como “Vista al mar 1975”. En efecto, no priman aquí las asociaciones insólitas de índole lingüística, sino que la yuxtaposición de lo disímil surge por el contraste de escenas de diferente naturaleza. Podríamos caracterizar el procedimiento de índole general, diciendo que se yuxtapone una escena fuertemente connotadora de las circunstancias extratextuales, con otra desprovista de ese rasgo, de modo que el *shock* surge del contraste. En estos casos, la profusión se atenúa y se opta por la concentración semántica: la dimensión social pasa a un primer plano dejando como telón de fondo la otra escena a modo de paisaje borroso cuya única función es destacar los contornos de la primera. Si el sujeto poeta había cantado, en una ocasión, a favor de su libertad al optar por mantenerse al margen de la “poesía de compromiso” (“que no tengo la obligación de escribir poesía de compromiso/ o canciones de protesta...”, II: 21), debido a la dictadura, el contexto –al igual que en la poesía de



Giannuzzi– se cuelga por la ventana y obliga a incorporar las coordenadas sociales al poema. A partir de allí, no se rehúye enfrentar el interrogante adorniano sobre cómo dar cuenta del horror, pues en los textos de la dictadura y la posdictadura se advierte que es posible hacer poesía con los hechos de violencia más atroces de la historia argentina.

Hemos procurado señalar, con lo que antecede, un recorrido por los lugares donde se sitúan los puntos de convergencia y divergencia en las tres poéticas estudiadas, referidos a la concepción de la poesía, el desplazamiento de los límites de la lírica, el diseño del sujeto textual, los usos y modalidades del lenguaje, la construcción y la tipología de las imágenes y los vínculos que el contexto de producción demandaba entre la poesía y lo político-social. Intentamos dar cuenta de cómo, las encrucijadas de juntura y difracción oscilan en un tenso movimiento que se da, tanto en cada una de las producciones estudiadas, cuanto en la instancia en que se procuró compararlas.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 8.1. Bibliografía general.

- AA.VV. (1972). *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- Abuín González, Ángel (1998). “El poeta como *homo dúplex*. Ironía romántica y multiplicidad enunciativa.” En: Cabo Aseguinolaza, Fernando y Gullón, German (Eds.). *Teoría del poema. La enunciación lírica*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 111-134.
- Adorno, Theodor W. (2003) [1969]. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ..... (1983) [1970]. *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- ..... (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- ..... (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, Giorgio (2007). “Acerca de la imposibilidad de decir Yo”. En: *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 137-154.
- ..... (2002). “Lo abierto”. En: *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 105-115.
- Alleman, Beda. (1978) [1976]. “Rilke y Mallarmé. Desarrollo de una cuestión fundamental de la poética simbolista”. En: *Literatura y reflexión. II*. Buenos Aires: Alfa, pp. 110-149.
- ..... (1975) [1973]. “Rilke”. En: *Literatura y reflexión. I*. Buenos Aires: Alfa, pp. 51-71.

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Anderson Imbert, Enrique (1979). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Angelloz, J.F. (1953). *Rilke*. Buenos Aires: Sur.
- Bachelard, Gaston (1975). *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila.
- ..... (1965) [1957]. *La poética del espacio*. México: FCE.
- ..... (1958) [1973]. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE.
- Badiou, Alain (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baher, Rudolf (1981) [1970]. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, Mijail. (1993)[1963] *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- ..... (1989) [1975]. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- ..... (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- ..... (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. (1974) [1970]. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bayley, Edar (1999). “Acerca de Francis Ponge”. En: *Obras*. (Julia Saltzmann ed.) Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, pp. 780-782.
- ..... (1999). “Sobre la capacidad de investir (y algunas aproximaciones implícitas a la experiencia y el quehacer de la poesía)”. En: *Obras*. (Julia Saltzmann ed.) Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, pp. 785-788.

- ..... (1963, diciembre). “La poesía es el principal alimento de la realidad”. En: *Zona de la poesía americana*, Año I, Nº 2, p. 9.
- Béguin, Albert (1986) [1973]. *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. México: FCE.
- Benjamin, Walter (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos ininterrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- ..... (1975) “El autor como productor”. En: *Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- ..... (1972). *Illuminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Benveniste, Émile (1978) [1966]. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice (1992) [1955]. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1983). "Campo de poder y campo intelectual". En: *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Breton, André (1969) [1962]. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- Bignozzi, Juana. “Juana Bignozzi: con los ojos abiertos”. (Entrevista realizada por Jorge Aulicino, Daniel Freidemberg y D.G. Helder). En: *Diario de poesía*, Nº 19, invierno de 1991, pp. 3-5.
- Bürger, Peter (1987) [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bürger, Christa y Bürger, Peter (2001) [1998]. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- Carpentier, Alejo (1984) [1964]. *Ensayos*. La Habana: Letras cubanas.
- Carpio, Adolfo (1995) [1974]. *Principios de filosofía*. Buenos Aires: Glauco.

- Camus, Albert (1962). *El hombre rebelde*. En *Obras completas. Tomo II. Ensayos*. México: Aguilar.
- Combe, Dominique (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.” En: *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros.
- de Man, Paul (1991). *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- ..... (1990) [1984]. “Tropos. (Rilke).” En: *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- Deleuze, Gilles (1989) [1988]. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, Oswald (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1986) [1972]. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Eliot, T. S. (1967). *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- ..... (1957). *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur.
- Enzensberger, Hans (1987). “Poesía y política”. En: *Detalles*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (1993) [1986]. *El pensamiento del afuera*. España: Pre-Textos,
- ..... (1985) [1969]. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Gadamer, Hans-George (1991) [1975]. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Bazán, Francisco (1978). *Gnosis. La esencia del dualismo gnóstico*. Buenos Aires: Castañeda.

- Goethe, J.W. (1999). “Poesía y verdad.” En: *Antología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hamburguer, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Heidegger, Martin (1946). “¿Y para qué poetas?” [Versión electrónica]. En: [http://personales.ciudad.com.ar/M\\_Heidegger/rilke.htm](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/rilke.htm) Página consultada el 30 de octubre de 2005.
- ..... (1938). “La época de la imagen del mundo” [Versión electrónica]. En: [http://personales.ciudad.com.ar/M\\_Heidegger/rilke.htm](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/rilke.htm). Página consultada el 30 de octubre de 2005.
- ..... (1936). “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En: *Arte y poesía*. Buenos Aires: FCE, 1958, 1ª edición, pp. 99-115.
- ..... (1936). “El origen de la obra de arte” [Versión electrónica]. En: [http://personales.ciudad.com.ar/M\\_Heidegger/rilke.htm](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/rilke.htm). Página consultada el 30 de octubre de 2005.
- ..... (1977) [1936]. *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Nova, 4ª edición.
- Hölderlin, F. (1982). *Obra poética completa*. Barcelona: Río Nuevo, 5ª edición. Traducción de Federico Gorbea.
- Husserl, Edmund (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: FCE, 2ª edición.
- Hutin, Serge (1976). *Los gnósticos*. Buenos Aires: Eudeba. Colección Cuadernos, N° 97.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jitrik, Noé (1984). *La vibración del presente*. México: FCE.

- Jedlowski, Paolo (2005, junio). “Simmel sobre la memoria. Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna”. En: *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. Año I, N° 1-2, pp. 145-159.
- Kogan, Jacobo (1967). *Literatura y conocimiento*. Buenos Aires: CEAL
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- ..... (1997) [1977]. “Le sujet en procès”. En: *Polylogue*. París: Seuil.
- Lachmann, Renate (1993, julio). “Dialogicidad y lenguaje poético”. En: *Revista Criterios*. Casa de las Américas, edición especial de homenaje a Bajtín, pp. 41-52.
- Lodge, David (1987). “Después de Bakhtin”. En: AA.VV. *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor, pp. 97-109.
- López Estrada, Francisco (1969). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Argentina: FCE.
- ..... (1957) [1945]. *Fenomenología de la percepción*. México: FCE.
- Mignolo, Walter (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. En: *Revista Iberoamericana*, N<sup>tos</sup>. 118-119, pp. 61-75.
- Muschietti, Delfina (1986). “La producción de sentido en el discurso poético”. En: *Filología*, Año XXI, N° 2, pp.11-30.

- Olasagasti, Manuel (1967). *Introducción a Heidegger*. Madrid: Revista de Occidente.
- Paz, Octavio (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ..... (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- ..... (1973). *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.
- ..... (1967) [1956]. *El arco y la lira*. México: FCE.
- Pereda, Carlos (2004, primavera). “¿Qué es un poema?”. En: *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XXX, N° 2, pp. 249-269.
- Ponge, Francis (2000). *Métodos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Presas, Mario (1997). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.
- ..... (comunicación personal) (2005, 26 de agosto) “Re: Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía” [Versión electrónica].
- Raymond, Marcel (1995) [1960]. *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE.
- Reisz de Rivarola, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- ..... (1989) [1986]. “Poesía y ficción. ¿Quién habla en el poema?”. En: *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.193-221.
- Rilke, Rainer María (1980). *Obra poética*. Buenos Aires: Efecé. Traducción, biografía y notas de Danero, E.M.S.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- Sanguinetti, Eduardo (1969). “Sociología de la vanguardia”. En: AA.VV. *Literatura y sociedad*. Barcelona: Martínez Roca.



- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ..... (1986, agosto). “Una mirada política. Defensa del partidismo en el arte.” En: *Punto de vista*, Año IX, N° 27, Buenos Aires, pp. 1-4.
- ..... (1983, diciembre) “Literatura y política”. En: *Punto de vista*, Año VI, N° 19, pp. 8-11.
- Sartre, Jean-Paul (1968) [1943]. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- ..... (1960). *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada.
- ..... (1984) [1948]. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- ..... (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- ..... (1997). “Travesías de la subjetividad. Ficciones del sujeto/ Posiciones del sujeto”. *Revista del CELEHIS*, Año 6, N° 9, pp. 13-29.
- ..... (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto poético en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Sobrevilla, David (2004, primavera). “El problema de la muerte y de la existencia según las *Elegías duinesas* de Rainer María Rilke.” En: *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XXX, N° 2, pp.199-224.
- Starobinski, Jean (1974). “Jalones para una historia del concepto de imaginación”. En: *La relación crítica. Psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus, pp 137-153.

- Steiner, George (1990) [1976]. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México: Gedisa.
- Sosnowski, Saúl (comp.) (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tinianov, Juri (1978). “Sobre la evolución literaria”. En: Todorov, Tzvetan (comp). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- ..... (1975). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vattimo, Gianni (1992). *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 2ª edición.
- Wellek, René (1999). “La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*”. En: *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros.
- Yurkievich, Saúl (1982, enero-junio). “Los avatares de la vanguardia”. En: *Revista Iberoamericana*, N° 118-119, pp. 351-366.

## **8.2 Bibliografía sobre el campo cultural argentino en los '60.**

- Altamirano, Carlos (2001). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- ..... (1997). “La pequeña burguesía, una clase en el purgatorio”. En: *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, N° 1, pp. 105-123.
- Blanco, Mariela (2006). “*El grillo de papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco*. Espacios de definición de lo poético”. En: Calabrese, Elisa y De Llano, Aymarará (eds.). *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín, pp. 49-62.

- Calabrese, Elisa (2006). “Animales fabulosos. Un proyecto cultural comprometido”. En: Calabrese, Elisa y De Llano, Aymará (eds.). *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín, pp. 11-29.
- Calabrese, Elisa y Martínez, Luciano (2001). *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. (1981) N° 102 “Acontecimientos históricos y culturales 1956-1970”. Buenos Aires: CEAL.
- de Diego, José Luis (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- .....(1999). “El intelectual como problema. La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y setenta”. En: *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 3, pp. 73-93.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Gramuglio, María Teresa (1985, agosto). “Pensar los sesenta”. En: *Punto de vista*. Año VIII, N° 24, pp. 35-36.
- Grinberg, Miguel (2004). *La generación V. La insurrección contracultural de los años 60*. Buenos Aires: Emecé.
- Halperín Donghi, Tulio (1990) [1969]. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza.
- Hobsbawn, E.J. (1998) [1994]. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Jameson, Frederic (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- Kohan, Néstor (selección y estudio introductorio) (1999). *La rosa blindada. Una pasión de los sesenta*. Argentina: La Rosa Blindada.

- Kovadloff, Santiago (1981, octubre/noviembre). “La palabra nómada”. En: *El Ornitorrinco*, N° 10, pp. 16-18.
- Longoni, Ana; Mestman, Mariano (2000). *Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Mangieri, José Luis (1999). “Prólogo. Una vez más, a resistir”. En: *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*. Argentina: La Rosa Blindada, pp. 11-18.
- Prieto, Adolfo (1983, octubre-diciembre). “Los años sesenta”. Revista *Iberoamericana*, N°. 125, pp. 889-901.
- Montaldo, Graciela (2001). “Intelectuales, autoridad y autoritarismo: Argentina en los 60 y los 90”. En: Lasarte Varcárcel, Javier (coord.) *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La Nave Va, pp. 59-74.
- Romano, Eduardo (1986, abril). “Revistas argentinas del compromiso sartreano 1959-1983”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 430, pp. 165-179.
- Sartre, Jean Paul (1973-1974). “El intelectual y la revolución.” (Entrevista publicada en *Los intelectuales y la revolución después de mayo de 1968*, Rodolfo Alonso editor) En: *El Escarabajo de Oro*. N° 47.
- ..... (1967) [1966]. *¿Para qué sirve la literatura?* Buenos Aires: Proteo.
- ..... (1957). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Sigal, Silvia (2002) [1991]. *Intelectuales y poder en la década del 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sigal, Silvia y Terán, Oscar (1992, abril). “Los intelectuales frente a la política”. En: *Punto de vista*, N° 42, pp. 42-48.

- Terán, Oscar (1997, agosto). “Pensar el pasado”. En: *Punto de vista*, N° 58, pp. 1-2.
- ..... (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.
- ..... (1990, julio). “Intelectuales y política en la Argentina 1956-1966”. En: *Punto de vista*, Año XIII, N° 37, pp. 18-22.
- ..... (1986) “Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950”. En: *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos, pp. 195-253.
- Walsh, Rodolfo (1973). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. (Entrevista realizada por Ricardo Piglia) En: *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

### 8.3. Bibliografía específica.

- AA.VV. (1991, primavera). “Dossier César Fernández Moreno”. En: *Diario de Poesía*, N° 20, pp. 13-26.
- AA.VV. (2001). “Dossier Gelman”. En: *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Año IV, N° 8, pp. 117-186.
- AA:VV. (1994, invierno). “Dossier Giannuzzi”. En: *Diario de Poesía*, N° 30, pp. 13-25.
- AA.VV. “Dossier Poesía Buenos Aires” (1988/89, verano). En: *Diario de Poesía*, N° 11.
- AA.VV. *Revista Zona de la poesía Americana*. Buenos Aires, N° 1 al 4.
- Abbate, Florencia (2003, julio-agosto-septiembre). “El reino de este mundo”. En: *Diario de poesía*, N° 65, pp. 35-36.

- Adúriz, Javier (2006). “Posclásico, una aproximación”. En: Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 75-89.
- Aguirre, Osvaldo (2006). “La tradición de los marginales”. En: Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 45-56.
- Aguirre, Raúl Gustavo (Selección, prólogo y notas) (1979). *El Movimiento Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires: Fraterna.
- Andrés, Alfredo (antología y prólogo) (1969). *El 60*. Buenos Aires: editores dos.
- ..... (1960, octubre-noviembre). “Poesía argentina 1960”. En: *El grillo de papel*. Año 2, N° 6, pp.18-20; 26.
- Arias Saravia, Leonor (2002). “Poetología y diálogo con el mundo: fidelidades temáticas en la lírica de Alfredo Veiravé”. En: Rizzotti de Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 43-53.
- Aulicino, Jorge (1991, invierno). “Una batalla existencial” En: *Diario de poesía*, N° 19, p. 32.
- ..... (1984, 13 de diciembre) “Mundo puesto en duda”. En: *Clarín. Cultura y Nación*. Buenos Aires.
- Azcona Cranwell, Elizabeth (1985, 3 de marzo). “Poemas al hombre humillado”. En: *La Nación*. Buenos Aires.
- Baumgart, Claudia; Crespo de Arnaud, Bárbara; Luzzani Bystrowicz, Telma. (1980/1985) “La poesía del cuarenta”. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, tomo 8, pp. 185-216.

- .....  
(1980/1985) “Las propuestas poéticas de vanguardia”. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, tomo 8, pp.217-240.
- Blanco, Mariela (2008). “Zona: un espacio para la poesía en los ’60”. En *Revista CELEHIS* “Revistas sobre revistas”, N° 18, Año 16, volumen 2, Mar del Plata, pp. 153-178.
- ..... (2006, diciembre). “Teorías sobre el sujeto poético”. En: *Revista Alpha*, Revista de Artes, Letras y Filosofía, de la Universidad de Lagos, Osorno, Chile. Nro. 23, pp. 153-166.
- ..... (2006) “Críticas sesentistas. Miradas autorreflexivas sobre lo poético.” En: *Actas del VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica “Discursos críticos”*. Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice (1979). “René Char”. En: Aguirre, Raúl Gustavo. (Selección, prólogo y notas). *El Movimiento Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires: Fraternal, pp. 102-112.
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, tomos I, II, III y IV.
- Calabrese, Elisa (en prensa (a)). “César Fernández Moreno: poesía y crítica”. En: *Revista El hilo de la fábula*. Universidad Nacional del Litoral. N° 8.
- ..... (en prensa (b)). “Joaquín O. Giannuzzi o el horror de lo cotidiano”. En: *Revista Celehis*, N° 20, “Los territorios de la intimidad”.
- ..... (2003) “Libertad y expresión estética. Reflexiones en torno a las vanguardias”. En: *Texturas. “Estudios interdisciplinarios sobre el discurso.”*, Año 3, N° 3, Universidad Nacional del Litoral, pp.15-22.

- ..... (2002a). “Genealogías sesentistas”. En: Ángel Esteban, Graciela Morales y Álvaro Salvador (ed.). *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada: Universidad de Granada.
- ..... (2002b). “Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé”. En: Rizzotti de Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp 55-76.
- ..... (2001, julio-diciembre). “El mito Pizarnik y la crítica”. En: *Actual*. Universidad de Los Andes, N° 47/48.
- ..... (2000, noviembre). “Derrotero por los sitios poéticos”. Revista *Hablar de poesía*. Dirigida por Ricardo Herrera. Año 2, N° 4, pp. 210-213.
- ..... (1997) “La rosa inalcanzable: teoría de la escritura poética en Borges.” En: *Revista CELEHIS*, N° 9, pp. 31-43 .
- ..... (1996) “Borges: genealogía y escritura”. En Calabrese Elisa et. al. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Calbi, Mariano (1999). “Prolongaciones de la vanguardia”. En: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo X, *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, pp. 235-255.
- Castillo, Abelardo (1960, agosto-septiembre) “Grupos de vanguardia o viceversa”. En: *El grillo de papel*. Año 2. N° 5.
- Cella, Susana (1992, 19 de julio). “Disparos al fondo”. En: *Página 12*, Buenos Aires.
- ..... (1991, primavera). “Mujeres: diamantes y barro”. En: *Diario de poesía*, N° 20, p. 23.



- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Chile: Melusina – RIL.
- ..... (1998). “El pasaje hacia el antidiscurso en la crítica poética de Juan Gelman. En: Gil Rovira, Manuel (dir). *Al borde de mi fuego. Poesía y poética de los sesenta*. Universidad de Alicante: Casa de las Américas y Universidad de Alicante.
- ..... (1996). “Sacrificios e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”. En: *Orbis Tertius*, Año I, N° 1, pp. 93-116.
- ..... (1993). “Una poética de la praxis”. En: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Delgado, Josefina y Gregorich, Luis (1968). “Las últimas promociones: la narrativa y la poesía.” En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, N° 55.
- Dobry, Edgardo (2006). “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)”. En: Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 117-134.
- Fernández Moreno, César (1999). *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, tomos I y II.
- ..... (1982). “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”. En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, N° 144, pp. 385-390.
- ..... (1973). *¿Poetizar o politizar?* Buenos Aires: Losada.
- ..... (1972). *Argentina*. Barcelona: Ediciones Destino.
- ..... (1967a). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.

- ..... (1967b). “Para una nueva edición”. En: *Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ..... (1966, verano). “Esta lápida y nube”. En: *Cuadernos de poesía*, Año I, N° 1, pp. 63-84.
- ..... (1962). *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ..... (1956). *Introducción a Fernández Moreno*. Buenos Aires: Emecé.
- ..... (1942). *La palma de la mano*. Buenos Aires: Fontefrida.
- ..... (1941). *El alegre ciprés*. Buenos Aires: Fontefrida.
- ..... (1940) *Gallo ciego*. Buenos Aires: Mercatali.
- Fernández Moreno, César y Becco, Horacio (1968). *Antología lineal de la poesía argentina*. Madrid: Gredos.
- Fernández Moreno, César; Jitrik, Noé; Urondo, Francisco (antología). (1965). *Antología interna (1950-1965)*. Buenos Aires: Ediciones Zona.
- Foffani, Enrique (1998). “Contra la prepotencia de las cosas: la construcción de la subjetividad en la poesía de los sesenta en Latinoamérica”. En: Gil Rovira, Manuel (dir). *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*. España: Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuba y la Universidad de Alicante, pp.11-22.
- ..... (1994). “De la constitución del sujeto en *Trilce*”. En: *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Tomo 1, Lima, pp.119-132.

- Fondebrider, Jorge (ed.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- ..... (2000-2001). “Treinta años de poesía argentina”. En: *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, nº 52-53, Providence, pp. 5-32.
- ..... (1999). “Intentar comprender”. Prólogo a César Fernández Moreno. *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, Tomo I, ix-xxxii.
- ..... (1999). “Bio-bibliografía”. En: Fernández Moreno, César. *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, Tomo II, pp. 595-650.
- ..... (1995). *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- ..... (Selección y prólogo) (1988). *Los grandes poetas. Joaquín O. Giannuzzi. Teólogo en la ventana y otros poemas*. Buenos Aires: CEAL.
- Freidemberg, Daniel (1999). “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. En: Jitrik, Noé (director) *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo X, *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, pp. 183-212.
- ..... (1996). “Poesía contra poema. La estrategia del inacabamiento en Juan Gelman”. En: *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, pp. 265-271.
- ..... (antología y prólogo) (1995). *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: del Dock.
- ..... (1994, invierno). “Una epifanía del fracaso”. En: *Diario de Poesía*, Nº 30, p. 25.
- ..... (ed.) (1993, otoño). “Para contribuir a la confusión general”. En: *Diario de Poesía*, Nº 26, p. 11-12.

- ..... (1992, 11 de junio). “Miradas finales” (sobre *Cabeza final*, de Joaquín Giannuzzi). En: *Clarín. Cultura y Nación*. Buenos Aires.
- ..... (1988/89, verano). “27 notas al pie de un mito”. En: *Diario de Poesía*, N° 11, pp 22 y 24.
- ..... (1982). “La poesía del cincuenta”. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo 5, “Los contemporáneos”. Buenos Aires: CEAL, pp. 553-576.
- ..... (Selección y prólogo) (1981). *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires: CEAL.
- García Helder, Daniel (1999). “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. En: Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo X, *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, pp. 213-234.
- ..... (1994, invierno). “Giannuzzi”. En: “*Dossier Giannuzzi*”. *Diario de Poesía*, N° 30, pp. 1-13.
- ..... (1991, octubre) “El poeta y su trabajo”. En: “*Dossier César Fernández Moreno*”. *Diario de poesía*. Año V, N° 20, p. 20
- Gelman, Juan (1995). “Obsesión, ritmo y silencio”. (Entrevista realizada por Jorge Fondebrider). En: Fondebrider, Jorge (comp.). *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, pp. 249-275.
- Giannuzzi, Joaquín (2004, agosto). “Giannuzzi por Giannuzzi” (Entrevista realizada por Evelin Arro). En: *Nueve perros*, Año 4, N° 4, Rosario, pp. 1-5.
- ..... (2000). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- ..... (2000a, noviembre). “Diálogo con Joaquín Giannuzzi”. (Entrevista realizada por Ivonne Bordelois). En: *Hablar de poesía*, Año II, N° 4, Buenos Aires, pp. 11-17.

- ..... (2000b, noviembre). Entrevista a Joaquín Giannuzzi. (Entrevista realizada por Analía Costa y Virginia Martínez de Lahidalga). Inédita.
- ..... (1995). “La búsqueda del sentido”. (Entrevista realizada por Jorge Fondebrider). En: Fondebrider, Jorge (comp.) *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, pp.83-103.
- ..... (1994, invierno). “Un poeta standard”. (Entrevista realizada por Daniel Freidemberg). En: “*Dossier Giannuzzi*”. *Diario de Poesía*, N° 30, pp. 14-15.
- ..... (1986, primavera). “Joaquín O. Giannuzzi: Señales de una causa personal.” (Entrevista realizada por Jorge Fondebrider). En: *Diario de Poesía*, N° 2, pp. 3-5.
- ..... (1984, 13 de diciembre). “...Y el país es uno mismo”. (Entrevista realizada por Ricardo Kunis) En: *Clarín. Cultura y Nación*. Buenos Aires.
- Ibáñez-Langlois, José M. (1981). “La poesía de Nicanor Parra”. Estudio introductorio. En: Parra, Nicanor. *Antipoemas*. Barcelona: Seix Barral.
- Jitrik, Noé (2002). *Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*. Caracas: El otro, el mismo.
- ..... (1996). “Canónica, regulatoria y transgresiva”. En: *Orbis Tertius*, Año 1, N° 1, UNLP.
- ..... (1987). “Notas sobre la vanguardia latinoamericana: papeles de trabajo”. En: *La vibración del presente*. México: FCE.
- ..... (1987b) [1982]. “Alturas de Macchu Picchu”. En: *La memoria compartida*. Buenos Aires: CEAL, pp. 25-67.

- ..... (1970). “Poesía argentina entre dos radicalismos”. En: *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- ..... (1967). “Poesía argentina; aislamiento y esperanza”. En: *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*. Buenos Aires: del Candil.
- Kamenszain, Tamara. (2006). “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”. En: Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 217-233.
- ..... (2000, 15 de octubre) “Poemas de Joaquín Giannuzzi. Costumbres de la luz.” En: *Clarín*. Buenos Aires.
- ..... (1996). *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lagmanovich, David (2007, otoño). “Alfredo Veiravé en la tormenta de la poesía”. En: *La Pecera*, N° 12. Mar del Plata: Martín, pp. 12-18.
- ..... (2002). “El poeta y la poesía en la obra de Alfredo Veiravé”. En: Rizzotti de Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 87-102.
- Monteleone, Jorge (2005). “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta” [Versión electrónica]. En: *arteUna. Espacio de arte múltiple*. En: [www.arteuna.com/convocatoria\\_2005/Textos/Monteleone.htm](http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Monteleone.htm). Página consultada el 8 de septiembre de 2008.
- ..... (2004a). “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola.” En: Jitrik, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Vol. 9, pp. 333-372.

- ..... (2004b). “Mirada e imaginario poético”. En: Sánchez, Yvette y Spiller, Roland. *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 29-43.
- ..... (2004c, 2 de mayo). “Una obstinada belleza.” En: *La Nación*. Buenos Aires.
- ..... (2002). “El jardín veloz. La poesía de Alfredo Veiravé”. En: Rizzotti de Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp 103-120.
- ..... (2001). “La pregunta por el objeto (Genovese, Freidemberg, Kamenszain, Bellessi)”. En: María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (Comp.). *Dossier: “Poesía, sujeto lírico y objetividad: una trama”*. *Literatura Argentina. Perspectivas de Fin de Siglo*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 63-71.
- ..... (2000-2001) “Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones filiales”, en INTI, n° 52-53, Providence, USA.
- Muleiro, Vicente (2008, 4 de septiembre). “Lanzan una obra póstuma de Joaquín Giannuzzi.” En: *Clarín*. Buenos Aires.
- Muschietti, Delfina (1989). “Las poéticas de los 60”. En: *Cuadernos de literatura*. Resistencia, N° 4.
- Ortiz, Juan L. (1996). *Obra completa*. Introducción y notas a cargo de Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL.
- Oteriño, Rafael (2002). “Para una introducción a la poesía de Alfredo Veiravé”. En: Rizzotti de Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 121-176.

- Parra, Nicanor (1990). “La antipoesía no es un juego de salón”. (entrevista). En: Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Chile: Pehuén, pp. 13-51.
- Perednik, Jorge Santiago (2007, julio). “Política y literatura: conversando con Jorge Santiago Perednik”. (Entrevista realizada por Haydu, Susana) En: *Ciberletras*, N° 17. En: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/haydu.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/haydu.htm). Página consultada el 08/09/2008.
- Picardo, Osvaldo (2006). “El centenario de las cosas: la poesía de Joaquín O. Giannuzzi”. Prólogo. En: Giannuzzi, Joaquín. *Antología poética*. Madrid: Visor.
- ..... (2004, otoño). “Una lectura errónea: Joaquín O. Giannuzzi”. En: *La Pecera*. Año IV, N° 7, Mar del Plata: Martín, pp.7-10.
- Porrúa, Ana (2001a). “Una poética del pliegue”. En: *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Año IV, N° 8, pp. 137-147.
- ..... (2001b). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ..... (1998). Tesis de doctorado: “La poética argentina del '60: transformaciones dentro del género. Leonidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975).” Inédita.
- ..... (1997). “Juan Gelman: el monstruo está vivo”. En: *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Año II, N° 5, pp. 37-51.
- ..... (1990-1991). “La antipoesía: el lector literario y el lector público”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, N° 17-18, pp. 225-236.
- ..... (1987, enero-diciembre). “La antipoesía de Nicanor Parra.” En: *Revista Escritura*, Año XII, N° 23/24, Caracas, pp. 3-10.



- Prieto, Adolfo (1990, invierno). “La Argentina de *Argentino hasta la muerte*”. En: *Diario de Poesía*, N° 16, pp 32-33.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- ..... (2004, 1 de febrero). “Joaquín Giannuzzi: 1924-2004” [Versión electrónica]. En: *Radar Libros*. En: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-926-2004-02-01.html>. Página consultada el 16/07/2006.
- ..... (1994, invierno). “Giannuzzi, Cantón, Girri, y los otros”. En: *Diario de Poesía*, N° 30, pp. 17-20.
- Prieto, Martín y García Helder, Diego (2006). “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”. En: Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 101-115.
- Pujals Gesalí, Esteban (1995). “Eliot, Yeats, Pound y la modernidad en poesía”. Estudio introductorio. En: Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra, 3ª edición.
- Requeni, Antonio (2004, 1 de febrero). “El don de nombrar lo misterioso”. En: *La Nación. Cultura*. Buenos Aires.
- Rizzotti de Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano.
- Romano, Eduardo (1988). “Prólogo”. En: Fernández Moreno, César. *Los grandes poetas. Buenos Aires me vas a matar y otros poemas*. Buenos Aires: CEAL.

- ..... (1983). “Teoría y prácticas poéticas en César Fernández Moreno”. En: *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- ..... (selección y prólogo) (1982a). *Los grandes poetas. César Fernández Moreno*. Buenos Aires: CEAL.
- ..... (1982b). *Prólogo a César Fernández Moreno, Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires: CEAL.
- Romano-Beco-Giordano (1969). *El '40*. Buenos Aires: editores dos.
- Rossler, Osvaldo (1961, mayo-junio). “Poesía argentina 1960. A modo de respuesta”. En: *El escarabajo de oro*. Año 1, N° 1, pp 13; 21.
- Saimoilovich, Daniel (1982, marzo-julio). “La aventura y la herencia”. En: *Punto de vista*, Año IV, N° 14, p. 30.
- Salas, Horacio (2005). “Veiravé: el ejercicio del riesgo”. En: *Lecturas de la memoria*. Buenos Aires: FCE, pp. 289-310.
- ..... (1975). *La generación poética del '60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación.
- Salvador, Álvaro (2003). “La palabra precisa de Ángel González”. En: *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, pp. 85-99.
- Salvador, Nélica (1993, 31 de enero). “Cabeza final”. En: *La razón*. Buenos Aires.
- Sasturain, Juan (2006, 28 de agosto). “Urondo marcaba en Zona” [Versión electrónica]. En: *Página/12Web*. En: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/contratapa/index-2006-08-28.html>.  
Página consultada el 15/03/2007.
- ..... (2005, 20 de mayo). “Lo que es del César” [Versión electrónica]. En: *Página/12Web*. En:

<http://www.pagina12web.com.ar/diario/imprimir/51281-2005-05-20.html>.

Página consultada el 16/05/05.

- Schopf, Federico (1963). “Estructura del antipoema”. En: *Atenea*, N° 399, Santiago de Chile, pp. 141-153.
- Sifrim, Mónica (1990, 6 de septiembre). “Lenguaje y conocimiento”. En: *Clarín*. Buenos Aires.
- Sylvester, Santiago (2006). “Poesía de pensamiento”. En: Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 65-73.
- Urondo, Francisco (1968). *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna.
- ..... (1963, diciembre). “Contra los poetas”. En: *Zona de la poesía americana*, Año I, N° 2, contratapa.
- ..... “La poesía argentina en los últimos años.” En: *Zona de la poesía americana*, Año I, N° 2, pp.12-14.
- Urtecho, José Coronel (1983). *Conversando con José Coronel Urtecho*. (Entrevista realizada por Manlio Tirado). Managua: Nueva Nicaragua.
- Veiravé, Alfredo (2002). *Obra poética*. Buenos Aires: Nuevo Hacer, 3 tomos.
- ..... (1991). “Los sonetos a Orfeo de Rilke”. En: AA.VV. *Proyección del mito de Orfeo y Eurídice en la literatura*. Resistencia: Instituto de Letras. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Nordeste.
- ..... (1990, 27 de noviembre). “La nueva poesía latinoamericana.” Conferencia leída en el “Encuentro de Escritores Latinoamericanos”. Buenos Aires, teatro San Martín. Inédita.

- ..... (1988, 15 de septiembre). “Sin perder el placer del texto”. (Entrevista realizada por Enrique Butti). En: *El Litoral/Cultural*.
- ..... (1987, 31 de marzo). “Donde estemos, somos poetas del universo” (Entrevista realizada por Jorge Aulicino). En: *Clarín*.
- ..... (1985, 9 de junio). “Mis búsquedas poéticas aún no han cesado, felizmente”. En: *Diario Norte*, Resistencia.
- ..... (1984). *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- ..... (1982a). “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”. En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, N° 139, pp. 277-283.
- ..... (1982b, 22 de octubre). “Pasa raro inventor, pasa adelante”. Discurso pronunciado al recibir e Gran Premio de Honor de 1981, de la Fundación Argentina para la Poesía. Salta. Inédito.
- ..... (1975). “Ernesto Cardenal: el exteriorismo. Poesía del nuevo mundo.” En: García Cambeiro, Fernando (ed.). *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*. Argentina: Fernando García Cambeiro, pp. 61-106.
- ..... (1971, 4 de marzo). “Con nuestros escritores. Alfredo Veiravé”. En: *Clarín Literario*.
- ..... (1968). “La generación del 40”. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, N° 49.
- ..... (s/f). “Nicanor Parra y la antipoesía como visión de mundo”. Ponencia inédita.
- ..... (s/f). “Poesía y ciencia”. Apuntes personales. Inédito.
- ..... (s/f). “Viaje alrededor de la poesía”. Inédito.

- Verani, Hugo (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: FCE.
- Vinderman, Paulina (1995, 5 de noviembre). “Poemas 1958-1995”. En: *La Prensa*. Buenos Aires.
- Yamal, Ricardo (1985). *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. España: Albatros Hispanófila.