

La furia que persigue al alma/ la tristeza que persigue a la furia/ la muerte que persigue a la tristeza⁵²⁹

La primera característica observable y notable es la coherencia del nombre del texto con cada uno de los textos que los forman. *Notas* encierra 27 notas sin título sólo numeradas⁵³⁰. Escritas en distintos lugares (Calella de la Costa – París – Roma) entre agosto y octubre de 1979, aunque nunca se advierte una referencia a estos lugares, sino sólo una voz que va, que itinera pero que a su vez está anclada, en un lugar, en su país de origen y rodeado de sus seres queridos que hoy ya no están: Paco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y su hijo (aunque menos mencionado, se va a dedicar por completo a él en *Carta Abierta*). Son renunciados otra vez porque sus muertes están anunciadas en *Hechos*, primariamente. La renunciación recorre y abarca el texto, a través de la voz de un yo lírico que no se puede despegar de sus presencias o de la ausencia de su presencias, ni física ni mentalmente. Digo física, porque se ubica junto a sus tumbas y les habla. Por ejemplo:

[...] con un cuchillito fino/ voy a cavar el 76/ para limpiarle las raíces a paco...después le toca al 77/ para encontrar los ojos de Rodolfo⁵³¹

En el periplo de la voz que renuncia Gelman nos presenta un lugar sin tiempo. Una anulación, por mixtura, de pasados y presentes:

[...] hasta mañana /compañeros/ ahora⁵³²

Voz que renuncia y renuncia a un tiempo pasado irrecobrable e insalvable, y voz también, que enuncia incertezas:

⁵²⁹

Juan Gelman, "Nota XVI", *op. cit.*, pág. 114.

⁵³⁰

Otro de sus libros se llama *Bajo la lluvia ajena, Notas al pie de una derrota*. Y justamente el título produce un intertexto con la nota XXII: "bajo la lluvia ajena/ una mujer".

⁵³¹

Gelman, "Nota II", *op. cit.*, pág. 98.

⁵³²

Gelman, "Nota VIII", *op. cit.*, pág. 104.

[...] estás vivo?/ estás muerto?/ ¿hijo?⁵³³

Si morir significa dolor, ser secuestrado y desaparecido significa una muerte eterna, permanente y suspendida en el tiempo. De ahí, la imposibilidad del duelo, las certezas y desesperanzas. No hay huesos, ni entierros. No hay restos ni rastros.

[...] hasta que no vea sus cadáveres
o a sus asesinos, nunca los
daré por muertos⁵³⁴

Estos textos dan una muestra de soledad del yo que escribe y que habla, es como si estuviera recorriendo un cementerio en donde el único vivo es él. Habla, interroga y es como si trajera a la vida a esos muertos, los hace presencia, al menos en él, en su memoria, de la que también habla:

[...] ¿a la memoria le falta realidad/ a la realidad le falta memoria?/¿qué hacer con la memoria/ con la realidad/ en la mitad de esta derrota o alma?⁵³⁵

El tema de la memoria está presente en toda la obra de Gelman y ese parece ser el intento de este libro, un yo solo con su memoria, con sus recuerdos a los que no cuenta recordándolos sino actualizándolos en el aquí y ahora. Es un yo delatante sin amnesia que también sufre por eso:

[...] vení tristeza/ matame vos los muertos que/ mochileo con toda el alma/ o terminalos de matar/ ya que la gente sigue/ como/ paisaje o voz que no se calla/ gente que no termina más⁵³⁶

⁵³³

Gelman, "Nota XIV", *op. cit.*, pág. 112.

⁵³⁴

Gelman, *Interrupciones I*, *op. cit.*, pág. 157.

⁵³⁵ Gelman, "Nota XI", *op. cit.*, pág. 108.

⁵³⁶

Gelman, "Nota VII", *op. cit.*, pág. 103.

Las preguntas retóricas continúan y en este texto precisamente vienen además a indagar la situación del país y por ende la suya propia:

[...] donde queda el país donde todos se reúnen? ¿atrás/ adelante/ abajo/ arriba/ queda ese país” es la voz de alguien que ya no está en el país y sólo tiene despojos y dudas⁵³⁷

Pero a estas preguntas también responde la muerte, o mejor dicho, la dirección de encuentro de todos es sólo una, en la muerte:

[...] por ahora en la muerte todos se reúnen/ por ahora se reúnen en la muerte⁵³⁸

Él también se reúne en la muerte porque sus interlocutores están muertos:

[...] el temor a la muerte ¿enmuerta?/ qué estoy haciendo con miles yo/ de compañeros muertos?/ ¿me estoy enmuertando yo? ¿acaso les temo / amados?/...¿o los envidio yo tal vez?..¿pero porqué me lloro en vos-/ otros pedazos de mi vida?⁵³⁹

Estos versos son muy elocuentes en tanto hablan de una especie de muerto en vida, algo así como alguien que no desea estar en el lugar que está: vivo pero solo, esa envidia responde al deseo de ser uno de ellos, de no haberse quedado solo con tanto recuerdo, derrota y exilio a la vez:

[...] si anduve de rabia en rabia/ saliendo de un muerto entrando/ a otro muerto o mundo roto/ si así viajé todos estos años/ arrímese tristeza que me da frío tanta furia/ / y tanto puerto muerto y necesito viajar/ viajar⁵⁴⁰

537

Gelman, “Nota X”, *op. cit.*, pág. 107.

538

Ibidem.

539

Gelman, “Nota IV”, *op. cit.*, pág. 100.

540

Gelman, “Nota V”, *op. cit.*, pág. 101.

Hay también en la obra una serie de palabras que se arremolinan alrededor de esos compañeros que no están y se reiteran, como son los casos de “roto”, “muerto”; que dan cuenta de su situación, pero también en varios poemas se los compara con el sol, con una luminosidad suprema y también con un pájaro o con el vuelo de un pájaro, y así los textos muestran esas cualidades y sus opuestos:

[...] cada compañero tenía un pedazo de sol/ en el alma/ el corazón/ la memoria⁵⁴¹

Ahora bien el segundo párrafo del poema contrapone los opuestos de ese sol: derrota, soberbia, ceguera. En el tercer párrafo vuelve la luz y el vuelo, y el cuarto pregunta:

[...] se apagaron esos pedazos de sol ahora?/ ¿ahora que los compañeros murieron?⁵⁴²

Y el último párrafo muestra esos contrastes dentro del mismo verso:

[...] solcito que se apagaba así/ todavía alumbrás de noche/ en que estamos mirando la noche/ hacia el lado por donde sale el sol⁵⁴³

Este cierre se muestra esperanzado y expectante respecto del porvenir. Independientemente de la soledad y la tristeza que develan los textos hay cierto optimismo con respecto al futuro. También la "Nota III" tiene un cierre similar con el remate de: “empújenlos al triunfo”⁵⁴⁴.

Similar estructura tiene la "Nota XVII" que empieza hablando de la derrota:

541

Gelman, “Nota XIII”, *op. cit.*, pág. 111.

542

Ibidem.

543

Ibidem.

544

Gelman, “Nota III”, *op. cit.*, pág. 99.

[...] entre otras cosas/ la derrota⁵⁴⁵

Y termina:

[...] para seguir buscando luz⁵⁴⁶

También la "Nota XVIII" cuenta:

[...] estamos vivos/ entre tantos compañeros/ caídos por delación o combate/ envueltos en a intensidad de morir por el mundo solos/ o cada vez más solos bajo la noche clandestina⁵⁴⁷

Y hacia el final:

[...] rostros fosforescentes vemos como astros/ subir, volar, callar a pedacitos/ lámparas de la ciega libertad/ que reventó los ojos amados/ para que salga toda la luz⁵⁴⁸

Estos últimos versos acentúan un ascenso sublime con estos rostros fosforescentes que son como astros, se desvanecen ante la ciega libertad que reventó ojos amados. Por otra parte “ciega libertad” forma un oxímoron dentro de una estructura oximorónica que se advierte en los poemas. También existe un contraste similar entre:

- los astros celestiales que se ubican en el cielo o en lo alto y
- la situación física de esos mismos compañeros enterrados.

545

Gelman, “Nota XVII”, *op. cit.*, pág. 115.

546

Ibidem.

547

Gelman, *op. cit.*, pág. 116.

548

Gelman, *op. cit.*, pág. 116.

A quienes el yo del poema les habla, al tiempo que se dirigen hacia la tierra. Omnipresentes, estos compañeros caídos están en todas partes: arriba, abajo e incluso en él mismo. Según Saúl Yurkievich el símbolo del pájaro abunda en la poesía de Gelman aportando una carga imaginativa. El ave volátil, según Yurkievich, representa todo lo que puede asociarse con un ser alado: el vuelo espacioso, que levanta vuelo, lo que promueve, la soltura. El pájaro, según el crítico, simboliza el ideal revolucionario, el combatiente, el altruista, el mártir por la causa, el héroe aguerrido⁵⁴⁹. En el texto aparecen algunos ejemplos:

[...] me pregunto que sería/ de la belleza de Rodolfo ahora/ esa belleza
en vuelo lento/ que le iba encendiendo los ojos/ si volaría o no volaría/
esta vez que nos derrotaron⁵⁵⁰

Otra figura que se hace presente en el texto es la sangre:

[...] talmente llovió sangre/ sangre llovió por mi país/ de las venas que el
verdugo cortó/ del corazón que las recuerda⁵⁵¹

Cuando se le pregunta a Gelman sobre el origen y significado de la *sangre* en su obra, responde:

[...] será metáfora de la sangre, viejo, qué querés que te diga. No faltó en
este país ¿verdad?⁵⁵²

En cuanto a los modos de expresar el exilio no se advierten nuevos cambios, siguen las barras que comenzó a usar en *Hechos* y que provoca versos desestructurados, es decir, con una división de estrofas que parece fortuita porque en muchos casos se interrumpe en la mitad. El primer verso de la segunda estrofa resulta

⁵⁴⁹

Saúl Yurkiévich, “La violencia estremecedora de lo real”, *Río de la Plata*, N° 7, París, 1988.

⁵⁵⁰

Gelman, “Nota VI”, *op. cit.*, pág. 102.

⁵⁵¹

Gelman, “Nota IX”, *op. cit.*, pág. 106.

⁵⁵²

Entrevista realizada por Martín Prieto para *Revista 3 Puntos*, Buenos Aires, 18 de octubre de 200, pág. 56 - 58.

ser una subordinada del último verso de la estrofa anterior. Veamos el ejemplo concreto:

[...] por un campo de compañeros rotos/ que no los mojará el atardecer⁵⁵³

Esa estrofa termina con: “por fin quietos/ sin miedo”, y el primer verso de la próxima estrofa dice:” a la muerte/ muertos. Y así sucesivamente. En la mayoría de los casos el corte estrofal es inoportuno, incluso a veces llega a resultar agresivo. También es notorio el uso de los tiempo verbales en relación a las circunstancias temporales. Ejemplo:

[...] ya que moría mañana/ me moriré anteanoche⁵⁵⁴

Este efecto bien puede responder a un juego estilístico, sólo que aquí además parece justificar o alentar otros elementos formales que contribuyen a la dislocación gelmaniana. Además de sugerir que moría ayer y morirá mañana y que la unión moría mañana insinúa una continuidad en esa muerte, que mañana va a morir como ayer. Hemos mencionado las complejidades que existen para hablar de poesía y verdad o poesía y realidad, sin embargo pueden leerse estos poemas como otorgadores de datos concretos que llevan a escena un estado de cosas que han sucedido. Veamos la “Nota III”:

[...] por fin quietos/ sin miedo/ a la muerte/ muertos/ por plomo o por cianuro/ por mano propia o ajena/ muertos/ en todo caso/ podridos/ bajo la tierra en la tierra/ que sí los recibió/ incendios que apagó el odio militar⁵⁵⁵

553

Gelman , “Nota III”, *op. cit.*, pág. 99.

554

Gelman, “Nota II”, *op. cit.*, pág. 98.

555

Gelman, *op. cit.*, pág. 99.

En la Argentina de los 70, los guerrilleros preferían tomarse una pastilla de cianuro antes de que los torturasen y sobre todo, antes de la obligada delación. Al enunciarlo Gelman también lo denuncia:

- los compañeros muertos por plomo, es decir, a tiros como es el caso de Rodolfo Walsh que prefirió sus tiros a los de los militares, o
- suicidados obligadamente a través de la pastilla de cianuro, como lo hiciera Paco Urondo antes de que lo apresaran.

IV.7. TRES HUELLAS DEL EXILIO EN LA OBRA DE GELMAN

IV.7.1. ESCISIONES Y MUTILACIONES

Abandonar el país en las condiciones en que Juan Gelman lo dejó significa no sólo dejar el lugar habitado por el campo efectivo de la muerte, sino también, desistir de aquellos que conforman nuestro entorno, ampliamente reconocido por nosotros. Cuando nos ponemos en contacto con nuestra nueva comunidad evidenciamos que el índice de cosas en común que teníamos con aquellos que hemos tenido que abandonar guarda una relación más afectiva. Aquellos que se han quedado poseen una condición que les falta a los que están exiliados. Según el propio análisis de León Rozitchner:

[...] quienes estamos en el exilio[...] carecemos del cuerpo común en el que podamos prolongarnos para aumentar con él nuestro poder personal⁵⁵⁶

Estas palabras que muestran una escisión también son denunciadas por Gelman en *Exilio*:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida. La tierra queda dolorida. Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire⁵⁵⁷

Y más adelante agrega:

Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de distancia de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran de noche, duelen de noche bajo el sol⁵⁵⁸

Ese hombre disperso, escindido, no cuenta con el poder colectivo de quienes viven la decisión de quedarse y resistir, aún viviendo en la dispersión, pues la muerte

⁵⁵⁶

León Rozitchner, "Exilio, guerra y democracia: una secuencia ejemplar", *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Sosnowski Ediciones, Eudeba, 1981, pág. 170.

⁵⁵⁷

Juan Gelman, *Exilio*, op. cit., pág. 27.

⁵⁵⁸

Ibidem.

efectiva estableció esa brecha insalvable entre los de adentro y los de afuera. David Viñas, cuando analiza el viaje a Europa de Cortázar, cuando éste aún no era oficialmente un exiliado, es decir, cuando efectivamente no tenía prohibido permanecer en el país, también da cuenta de esta escisión:

Sin embargo, hay un problema no resuelto en todo ese vaivén: el espíritu que Cortázar encuentra y "realiza" en París (adoptando a veces las perspectivas intelectuales europeas más exigentes) se le vuelve a escindir de su cuerpo. La síntesis lograda en *Rayuela* se le desbarata⁵⁵⁹

El argumento central expuesto por David Viñas para manifestar esta escisión se fundamenta en que Cortázar sigue escribiendo para un público totalmente argentino, que es el único que encarna sus escritos. Entonces escribir para argentinos desde París tiene el inconveniente de la desactualización. Al respecto se pregunta Viñas:

¿Qué pasa cuando los hechos de aquí lo rebasan en función de una dinámica autónoma y lejana que se produce en ese cuerpo del que concretamente está escindido? ¿Cuándo sus textos dejan de ser Vanguardia simbólica para repetir con palabras parecidas o combinadas más o menos diestras lo ya cristalizado? ¿Usted recuerda, Cortázar, aquello de que "los líderes a la cabeza[...] o la cabeza de los líderes?"[...] pero le pregunto ¿qué pasa con una vanguardia admitamos que lo sea envejecida y repetida además de separada? Muy simple: se queda atrás. Al no estar con el cuerpo cada vez más se aleja de él porque envejece y "se atrasa"⁵⁶⁰

Evidentemente la escisión existe y en todos los órdenes. Pero las diferencias entre Cortázar y Gelman son elocuentes. Uno, abandona el país para realizarse poéticamente e intentar esa síntesis entre lo europeo y lo nacional, entre su cuerpo y su espíritu, tantas veces pretendida; el otro, debe abandonar el campo de la muerte efectiva. Sin embargo más allá de las diferencias, la escisión es inevitable, pues, tanto para Cortázar como para todos los que se vieron en la necesidad de dejar el país, esa

⁵⁵⁹

David Viñas, *Literatura argentina y realidad política, de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971, pág. 126.

⁵⁶⁰

Ibidem, pág. 130.

escisión no puede ser eludida en un entorno ajeno al originario en el que se ha desarrollado y para el cual se ha capacitado. Textualmente Juan Gelman presenta el tema en incontables oportunidades. En *Interrupciones II*, por ejemplo, cuando manifiesta la imposibilidad de evitar el exilio, pues ni hay desexilio ni es salvable la escisión. Al respecto se lee:

Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos del exilio, poetas del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, profesionales del exilio⁵⁶¹

En el cuerpo de Gelman, en el *los otros*, que no tiene, que le han quitado, pues el entorno ya es otro, se sitúan, entonces, inevitablemente sus fantasmas:

[...] sudo de frío cuando creo oír/
te/ helado de amor yazgo en la mitad mía de vos/ no acabo de acabar/
es claramente entiendo que no entiendo⁵⁶²

IV.7.2. INSENSIBILIDAD Y DESCULTURACIÓN

El concepto *de exilio* gira sobre el de intercambio. El pensamiento de uno, el que se fue, es incompleto e implica el del otro, el que se quedó. Si bien los que debieron irse intercambian experiencias con los que están en el nuevo entorno, ese intercambio, cuando de reconstrucción personal se habla, es perjudicial, porque la indefensión que se padece en la cultura extraña que le rodea comienza a desgastar la denominada *sensibilidad nacional*. Sería un efecto parecido al manifestado por Viñas, pero en lo que se refiere más precisamente al orden de lo cultural. Paul Ilie, estudioso del tema en el contexto del exilio franquista, se refiere en su libro titulado *Literatura y exilio interior* a este fenómeno de la desculturación:

⁵⁶¹

Juan Gelman, *Interrupciones II*, op. cit., pág. 21.

⁵⁶²

Juan Gelman, *Interrupciones I*, op. cit., pág. 148.

[...] los residentes (se refiere a los que no se exiliaron) desarrollarían unas formas cognoscitivas en condiciones sociales ampliamente disociadas de las realidades de la emigración⁵⁶³

En mi opinión el fenómeno de la insensibilidad está asociado al fenómeno de la desculturización, ya que éste, en tanto fenómeno evolutivo, pues cada día se agudiza el sentimiento de no pertenencia al lugar del que se los ha expulsado, es dado bilateralmente. Cuando me refiero a la insensibilidad o a la desculturización bilateral, hago referencia a ese doble desgaste que se irá produciendo, tanto en los que abandonaron sus países como los que debieron quedarse. Los exiliados perderían su sensibilidad respecto a las realidades de la vida Argentina, pero los que se quedaron perderían sensibilidad respecto de los que se fueron. Gelman lo expresa textualmente en su libro *Salarios del impío* cuando manifiesta el implante de un cuerpo en una matriz social que desconoce:

[...] un desterrado de identidades. Nadie sabe lo que el exiliado fue y éste ignora quién es al mirarse en los rostros desconocidos[...] La interrogación sobre el otro, sobre lo otro, se abre para cerrarse en la interrogación de lo mismo, y de sí mismo⁵⁶⁴

Ese sentimiento de extrañeza de alguna manera manifiesta la separación y la sensación de pérdida que se mezcla a núcleos de emociones ambivalentes, tales como la nostalgia a la que hace referencia Gelman, junto con la humillación, el resentimiento y también el deseo de reconciliación. El profesor estadounidense Ilie hace hincapié en el efecto que en toda la sociedad en su conjunto produce el fenómeno del exilio. Si pensamos, entonces, en un individuo desterrado, evidentemente las consecuencias se multiplicarían, al no poder contar con ese cuerpo social como referente. En su libro se lee:

⁵⁶³

Paul Illie, *Literatura y exilio interior: (escritores y sociedad en la España franquista)*, Madrid, Fundamentos, 1981, pág. 39.

⁵⁶⁴

Juan Gelman, *Salarios del impío, op. cit.*, pág. 20.

[...] la anatomía más profunda del exilio era más compleja de lo que podían imaginarse los que escribían sobre ella desde el extranjero, porque consistía no solamente en los ligamentos transplantados sino también en desarticulaciones internas, estando todo el esqueleto minado por una adversidad débil dentro del conjunto cultural⁵⁶⁵

Entonces la curvatura de cambio en el individuo y en relación con la patria que abandona es grande pues la ruptura es completa, la curvatura de expectativa diverge de una manera más amplia incluso del camino evolutivo de la cultura oficial. La incomunicación sufrida por el exiliado que no puede sustituir la inmersión semiológica en la que se encuentra puesto que sus signos y matices cotidianos no son transplantables en una matriz social ajena, desencadena el otro gran punto que los textos de Gelman ponen invariablemente en escena: me refiero al lenguaje.

IV.7.3. PÉRDIDA DEL PÚBLICO

Entre todos los inconvenientes que el exilio acarrea, sin lugar a dudas, la incomunicación es uno de los temas más importantes. Para el escritor exiliado esto supone una dificultad mayor, pues su medio de vida, su manera de relacionarse fundamentalmente con el resto del cuerpo social es a través de la escritura. Entre los estudios que formaban parte de los trabajos presentados en la Conferencia Internacional sobre el exilio y la solidaridad en la América Latina de los años '70, realizada en Caracas, el quiebre entre el escritor y su público fue contemplado exhaustivamente por los expositores. Principalmente se hicieron referencias acerca del escritor que construyó su obra en función de un público absolutamente definido en el contexto en el que el producto literario era construido, es decir, a un tipo bien determinado de lectores, casi señalables con nombre y apellido. Evidentemente el exilio significó un corte para estos escritores, pues su público, como la historia que en el país se vivía, no era transportable. La obra literaria, como hecho de lenguaje especializado, con sobreentendidos, guiños, y suposiciones pierde su continuidad. La

⁵⁶⁵

Paul Illie, *op. cit.*, pág. 42.

sequía y/o contaminación del escritor exiliado significa, entonces, ese no poder continuar la obra, pues ésta se le vuelve ampulosa y desarraigada. Al respecto en *Com/posiciones* se puede leer:

[...] el idioma italiano me jodía la oreja y en consecuencia la boca. El idioma italiano es muy dulce, es muy suave, tiene muchos vericuetos para acostarse y descansar, tiene mucha liquidez. Por mi trabajo, sentía todo el santo tiempo el italiano en la oreja, y esto me jodía, porque la carga de mis obsesiones, de lo que yo quería expresar tenía más de furia que descanso⁵⁶⁶

El corte, en estos casos, hace doblemente difícil el exilio. La obra, con una cantidad de elementos dependientes entre sí, y con un mundo de suposiciones y de sobreentendidos, pierde su continuidad. Intentar proseguirla fuera del ámbito en la que fue pensada y sentida, no sólo no es tarea fácil, sino que a veces se convierte en imposible. El referente es otro distinto, la comprensión de la obra es mutilada. Esto deviene para el lector en gestos ampulosos, retóricas vacías que pretendan recobrar lo irrecobable, pues el pasado no podrá volver, si es el resultado de otras historias, de otras expectativas y otras idiosincrasias.

566

Juan Gelman, *Com/posiciones, op. cit.*, pág. 15.

IV.8. CARTA AL HIJO: DOLOR DE PADRE

Pero yo ya no soy yo
Ni mi casa es ya mi casa

Federico García Lorca
*Romancero Gitano*⁵⁶⁷

Carta abierta se compone de veinticinco poemas escritos hacia 1980. En su mayoría, estos poemas están dedicados a la memoria de su hijo Marcelo Gelman, desaparecido por la dictadura militar argentina. (Al final del texto figura una nota que confirma los datos del secuestro de Marcelo y su esposa Claudia, realizado el 24 de agosto de 1976) En los textos anteriores Gelman ha mencionado a su hijo pero no como en este texto. Los poemas anteriores se centraban, más bien, en el fracaso de las ideas, en la derrota y en los compañeros caídos en esa lucha. Aquí, la ausencia del hijo

⁵⁶⁷

Federico García Lorca, "Romance sonámbulo", *Romancero Gitano, Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1995, pág. 94.

muerto es el tema que recorre el libro y ese dolor va a tomar matices distintos, no sólo a nivel de contenido, en tanto da cuenta definitivamente de la desaparición de su hijo; sino que la angustia que causa al poeta esa carencia irrumpe en el texto también desde el punto de vista formal. Así es como advertimos un estructurado trabajo de la desestructuración, una voz escindida que es capaz de decir lo mismo de cien maneras diferentes, una innovación léxica que confirma un cambio (*soledadera, hijar, sufridera, desufrir* y muchos más), una conversión de sustantivos en verbos y de masculinos que se tornan femeninos y viceversa. Es decir, esta revolución que ofrece la pérdida transmuta y transfigura también el campo lingüístico. Los códigos se descanonizan y así es como aparecen frases como:

[...] alma que me penás el mientras/ la dulcísima recordación donde se aplaca el siendo/ la todo/ la trabajo⁵⁶⁸

Que muestra un cambio de lugar en los pronombres y que se leen como cambios de lugar o como dislocaciones del yo que escribe y percibe. Sin embargo hay también líneas de continuidad en su obra, como es el caso de las preguntas retóricas o el uso de inesperados diminutivos, así como la cesura *ínterserval* o *mezzoversal*. En primer lugar, podemos enunciar que este libro mantiene la ausencia como unidad temática inicial. No hay consuelo, sino, por el contrario, desconsuelo. Sin embargo, la originalidad de Gelman radica en su escritura. Veamos los diferentes procedimientos en otros autores. Borges lo expresa de la siguiente manera:

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado...Hoy sólo tienes/ la fiel memoria y los desiertos días”⁵⁶⁹

A su vez, Rilke afirma:

⁵⁶⁸

Juan Gelman, “I”, *Carta abierta, Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pág. 131.

⁵⁶⁹

Jorge Luis Borges, “1964”, *El otro, El mismo, Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, EMECÉ, 1996, pág. 298.

[...] en cambio el hombre cuando siente se diluye; ay,/ expirando nos evaporamos; de brasa en brasa se va extinguiendo/ el olor que exhalábamos⁵⁷⁰

Neruda al respecto escribe:

Soledad y multitud seguirán siendo deberes elementales del poeta de nuestro tiempo⁵⁷¹

Y para terminar, Vallejo:

Me duelo ahora sin explicaciones⁵⁷²

Todos juntos parecen dar cuenta de un yo poético que *emerge de o queda sumergido en*. En Gelman el sujeto poético dolido enuncia en *Carta abierta* un catálogo de anulaciones y deconstrucciones discursivas. Anulaciones de acciones ya realizadas o acciones contrarias o inversas de la significada por la base. Privaciones en el reiterado uso del prefijo *des*:

- deshablarte
- destenerte
- desapenando
- desataron⁵⁷³
- desentrañándose
- desabrigada⁵⁷⁴
- desfuéramos
- desfuiste⁵⁷⁵

⁵⁷⁰

Rainer María Rilke, “La segunda Elegía” [Canto a la condición angélica], *Cartas a un joven poeta, Elegías de Duino, Los sonetos de Orfeo*, Buenos Aires, Weimar ediciones, 1984, pág. 87.

⁵⁷¹

Pablo Neruda, Confieso que he vivido, *Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1974, pág. 451.

⁵⁷²

César Vallejo, “Voy a hablar de la esperanza”, *Poemas en Prosa, op. cit.*, pág. 188.

⁵⁷³

Nótese que todos estos vocablos se reúnen en el primer poema. Gelman, “I”, *Carta abierta, Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pág. 131.

⁵⁷⁴

Gelman, “II”, *op. cit.*, pág. 133.

⁵⁷⁵

Gelman, “III”, *op. cit.*, pág. 134.

- desmorirte
- deshecha⁵⁷⁶
- desasido
- despadrás
- despadecerme⁵⁷⁷
- deshacerte
- descansás
- desquerés⁵⁷⁸
- deshijándote
- deshijándome
- desalmadura
- desantando⁵⁷⁹
- desmadrado
- desapegado
- desamado⁵⁸⁰
- desarbolitos
- descaminarías
- desniñas⁵⁸¹
- desabuenándose
- desgraciada
- descriaturás⁵⁸²
- desolación
- desasirme
- desalmándome⁵⁸³
- desfieraba⁵⁸⁴
- destemplada
- despajarita⁵⁸⁵
- desperseveran
- desdoler⁵⁸⁶

576

Gelman, “IV”, *op. cit.*, pág. 135.

577

Gelman, “V”, *op. cit.*, pág. 136.

578

Gelman, “VI”, *op. cit.*, pág. 137.

579

Gelman, “VII”, *op. cit.*, pág. 138.

580

Gelman, “VIII”, *op. cit.*, pág. 139.

581

Gelman, “IX”, *op. cit.*, pág. 140.

582

Gelman, “X”, *op. cit.*, pág. 141.

583

Gelman, “XIII”, *op. cit.*, pág. 144.

584

Gelman, “XIV”, *op. cit.*, pág. 145.

585

Gelman, “XV”, *op. cit.*, pág. 146.

586

- despartando⁵⁸⁷
- descoyunturaran⁵⁸⁸
- desamparo⁵⁸⁹
- desvuelo⁵⁹⁰
- destrabajo
- desfuera⁵⁹¹
- desrostrás
- desdecir
- desufir⁵⁹²

Sólo son algunas de las palabras que Gelman utiliza para dar cuenta de la deconstrucción. Resulta muy evidente, en tanto se acumulan dos o tres por cada poema. Pero este deshacerse no sólo se dice con el prefijo *des* sino también se arma con el opuesto. Es decir, cada afirmativo encuentra su negativo o su opuesto. Hay como una especie de operación que se encarga de componer y descomponer al mismo tiempo lo que ya está roto o descompuesto. Es decir, los opuestos se unen para decir lo mismo, para decir lo deshecho de modo diferente o con un modo y un contramodo. Los ejemplos son:

- [...] hablarte o deshablarte/ dolor mío⁵⁹³
- [...] tenerte/ destenerte⁵⁹⁴
- [...] entraña mía/ desentrañándose de mí⁵⁹⁵
- [...] ¿atando?/ desatando?⁵⁹⁶

Gelman, "XVIII", *op. cit.*, pág. 149.

⁵⁸⁷

Gelman, "XIX", *op. cit.*, pág. 150.

⁵⁸⁸

Gelman, "XX", *op. cit.*, pág. 151.

⁵⁸⁹

Gelman, "XXII", *op. cit.*, pág. 153.

⁵⁹⁰

Gelman, "XXIII", *op. cit.*, pág. 154.

⁵⁹¹

Gelman, "XXIV", *op. cit.*, pág. 155.

⁵⁹²

Gelman, "XXV", *op. cit.*, pág. 156.

⁵⁹³

Gelman, "I", *Carta abierta, Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pág. 131.

⁵⁹⁴

Gelman, "I", *op. cit.*, pág. 131.

⁵⁹⁵

Gelman, "II", *op. cit.*, pág. 133.

⁵⁹⁶

- [...] ¿está como no estás?
- [...] ¿me descaminarías para ser/ camino..?⁵⁹⁷
- [...] ¿acaso no te soy para padrearte?⁵⁹⁸

Éstos se oponen a:

- [...] me despadrás para despadercerme⁵⁹⁹
- [...] ¿atando?/ ¿desatando?⁶⁰⁰
- [...] está como no estás
- [...] arbolarías tus desarbolitos
- [...] ¿me descaminarías/ para ser camino?
- [...] niño que desniñás⁶⁰¹
- [...] ¿pueda yo desasirme de mi para ya asirte
- [...] desalmándome llegue tu almitar?⁶⁰²
- [...] voluntad que no mira tu mirada⁶⁰³
- [...] hijo buscando altura por bajezas
- [...] respiración de pie sin respirar⁶⁰⁴
- [...] paso de sol a luna⁶⁰⁵
- [...] entiendo que no entiendo⁶⁰⁶

Gelman, “VII”, *op. cit.*, pág. 138.

⁵⁹⁷

Gelman, “IX”, *op. cit.*, pág. 140.

⁵⁹⁸

Gelman, “X”, *op. cit.*, pág. 141.

⁵⁹⁹

Gelman, “V”, *op. cit.*, pág. 136.

⁶⁰⁰

Gelman, “VII”, *op. cit.*, pág. 138.

⁶⁰¹ Gelman, “IX”, *op. cit.*, pág. 140.

⁶⁰²

Gelman, “XIII”, *op. cit.*, pág. 144.

⁶⁰³

Gelman, “XIV”, *op. cit.*, pág. 145.

⁶⁰⁴

Gelman, “XV”, *op. cit.*, pág. 146.

⁶⁰⁵

Gelman, “XVI”, *op. cit.*, pág. 147.

⁶⁰⁶

Gelman, “XVII”, *op. cit.*, pág. 148.

- [...] se dolerían para desdoler⁶⁰⁷
- [...] palabra muda⁶⁰⁸
- [...] luz contra tinieblas
- [...] ¿cómo beber que seca?⁶⁰⁹
- [...] sombra de tu pasada claridad⁶¹⁰
- [...] hilo grueso/delgado
- [...] desesperarte o esperarte⁶¹¹
- [...] muriendo/ desmuriendo
- [...] para siempre/ para nunca
- [...] desamor/ amás⁶¹²

Y en esa tensión que ofrecen los opuestos se ubica la voz que grita, que no está en un lado ni en el otro, o está en un lado y en el otro y dice que es lo mismo un lado que otro. Por eso decíamos al comienzo que hay una estructuración de la *des* estructura. Es que a nivel lingüístico se forma un juego de simetrías que hablan de un corte, o un quiebre en el yo. A su vez los antónimos formados con el prefijo *des* reiteran un vocablo, un sonido y una intención poética que tiene que ver con la repetición y por lo tanto con la memoria. Estos poemas memorizan el hijo muerto y lo dicen también en la repetición léxica y fonética que refuerza esa memoria. Así aparecen las reiteraciones de distintos sonidos que saturan y a la vez estetizan el poema. Por ejemplo:

[...] volar de vos a vos
 [...] besar con besos de la boca⁶¹³

⁶⁰⁷

Gelman, "XVIII", *op. cit.*, pág. 149.

⁶⁰⁸

Gelman, "XX", *op. cit.*, pág. 151.

⁶⁰⁹

Gelman, "XXI", *op. cit.*, pág. 152.

⁶¹⁰

Gelman, "XXII", *op. cit.*, pág. 153.

⁶¹¹

Gelman, "XXIII", *op. cit.*, pág. 154.

⁶¹²

Gelman, "XXV", *op. cit.*, pág. 156.

⁶¹³

Gelman, "I", *op. cit.*, pág. 132.

[...] abril que abriste tu misterio
[...] voluntad que no mira tu mirada/ memoria que amarísima de muere/
amarillea al pie de tu otoñar/ memoria que morís con cada vida/
recordación/ dulce que fue tu mano⁶¹⁴

Esta repetición de la *m* ya había aparecido en:

[...] ¿estás como no estás?/ ¿meditás vida?/ ¿como otro mundo?/
humildemente amando?/...¿me sentás a la mesa de tu alma?/ me
descaminarías para ser/ camino donde pasarías como..?⁶¹⁵

Y también en:

[...] alma que músicas música⁶¹⁶

Quizás sea posible pensar que se invoca a la memoria –palabra que en sí pretende memorizarse en la reiteración de la consonante- y también de alguna manera nombra a su hijo, Marcelo. Dado que hay muchos versos que organizan su ritmo o cadencia alrededor de esa consonante. Pero también la *s* se hace sonora:

[...] desolación de vos/ ausencia herida/ seca/ sola de vos/ me visitaste...
volás por estos dueles?/ pueda yo desasirme de mí para ya asirte/ por
arrabales/ plazas donde busco?⁶¹⁷

También en este otro caso:

[...] manando sombra/ sombra/ sombra/ sombra⁶¹⁸

⁶¹⁴

Gelman, "XIV", *op. cit.*, pág. 145.

⁶¹⁵

Gelman, "IX", *op. cit.*, pág. 140

⁶¹⁶

Gelman, "XX", *op. cit.*, pág. 151.

⁶¹⁷

Gelman, "XIII", *op. cit.*, pág. 144.

⁶¹⁸

Gelman, "VI", *op. cit.*, pág. 137.

Y así sucede con otros sonidos. Todos estos ejemplos dan cuenta o advierten que la escritura no se lanza al pasar ni al vacío sino que tiene un sustento y un trabajo por detrás que devela varias cosas a la vez. En primer lugar el tiempo que ha tardado para elaborar el duelo, y como se transmite ese duelo en la escritura. Por otro lado, un trabajo poético fiel a sí mismo, no es alguien que decide usar la poesía para contar o cantar sus penas. Gelman repite en cada reportaje que *el tema de la poesía es la poesía misma* y este trabajo confirma esa afirmación. La cuestión del exilio aquí no se traduce en lugares ni en la nostalgia por la tierra amada. Al menos, no aparecen referencias específicas. Es, más bien, la ausencia del hijo lo que marca el exilio. Es un exiliado de la paternidad (perdida). Es un padre *despadrado* al que han *deshijado*.

[...] un hombre al que le han segado la familia, que ha visto morir o desaparecer a los amigos más queridos” y también: “nadie ha podido matar en él la voluntad de subtender esa suma de horror como contragolpe afirmativo, creador de nueva vida⁶¹⁹

Estas palabras parecen precisar la obra de Gelman, en el sentido de que, estos veinticinco poemas se vislumbran o nacen a partir de una muerte, por eso aquel inicial epígrafe de Quevedo bien puede definir la materia gelmaniana de la escritura: la muerte. Todos comulgan en unidad y esencia. A su vez, cada texto explica al resto y en su conjunto todos se iluminan y completan entre sí. Sería como una repetición siempre dispuesta a innovar. Mil caras de una misma moneda que se animan a repetir lo repetido pero siendo distinto y nuevo en cada oportunidad. Dijimos que sólo le habla a su hijo que es también su interlocutor y también su dolor. Este dolor se advierte en la primera línea de cada poema. Es decir, con leer el primer verso de cada texto advertimos de quién o a quién le habla. Vemos algunos ejemplos:

[...] hablarte o deshablarte/ dolor mío⁶²⁰

[...] con la cabeza gacha ardiendo mi alma⁶²¹

[...] sueño grande de vos⁶²²

⁶¹⁹ Julio Cortázar, Prólogo a Juan Gelman, *De palabra*, Madrid, Visor, 1994, pág. 7.

⁶²⁰

Gelman, “I”, *op. cit.*, pág. 131.

⁶²¹

Gelman, “IV”, *op. cit.*, pág. 135.

⁶²²

[...] cuerpo que me temblás entrando al alma⁶²³
[...] deshijándote mucho/ deshijándome⁶²⁴
[...] ¿desmadrado volás por tu consuelo?⁶²⁵
[...] ¿estás como no estás?⁶²⁶
[...] el sufrimiento/ ¿es derrota o es batalla?⁶²⁷
[...] ¿cómo será la suerte de que vuelvas?⁶²⁸
[...] día que soy fuera de mí/ disparos⁶²⁹
[...] afligido de vos⁶³⁰, doloración de vos como clausura⁶³¹
[...] no quiero otra noticia sino vos⁶³²
[...] temprano empieza la alma a doler⁶³³
[...] ¿dónde estás mesmo ahorita?⁶³⁴

Y uno de los últimos comienza así:

[...] te destrabajo de la muerte como/ puedo⁶³⁵

Hay preguntas sin responder, hay búsquedas, dolor, sufrimiento y sueños. Simultáneamente todo se dice en la escritura y con la escritura. Si en *Notas* decía:

Gelman, “V”, *op. cit.*, pág. 136.

623

Gelman, “VI”, *op. cit.*, pág. 137.

624

Gelman, “VII”, *op. cit.*, pág. 138.

625

Gelman, “VIII”, *op. cit.*, pág. 139.

626

Gelman, “IX”, *op. cit.*, pág. 140.

627

Gelman, “X”, *op. cit.*, pág. 141.

628

Gelman, “XI”, *op. cit.*, pág. 142.

629

Gelman, “XII”, *op. cit.*, pág. 143.

630

Gelman, “XIV”, *op. cit.*, pág. 145.

631

Gelman, “XV”, *op. cit.*, pág. 146.

632

Gelman, “XVII”, *op. cit.*, pág. 148.

633

Gelman, “XX”, *op. cit.*, pág. 151.

634

Gelman, “XXI”, *op. cit.*, pág. 152.

635

Gelman, “XXIV”, *op. cit.*, pág. 155.

[...] muertos que hablo que me hablan⁶³⁶

Ahora Gelman dirá:

[...] mi alma moja un dedo en tu nombre/ escribe las paredes de la noche
con tu nombre

Y en la estrofa siguiente:

[...] alma a alma te mira/ se enciatura⁶³⁷

En este verso parece surgir una idea respecto del deseo de Gelman de hacerse criatura, es decir, que el yo se *enciature* en metamorfosis con el niño. Posibilidad que también se advierte en el uso de diminutivos. Por otra parte también puede referirse a un juego de palabras entre la criatura que ya no tiene, que perdió y la *escritura* que es lo único que le queda. Además también podemos agregar que se enciatura justamente en la escritura. Esto se advierte en el uso de diminutivos⁶³⁸:

- agüitas de tu mirar
- almita que volás fuera de mí
- pajarito
- carita que solés iluminarme
- niñito que pasás volando
- al pie de tu solito
- arbolarías tus desarbolitos
- ajuntaditos por tu consolar
- apoyadita contra madrugadas
- tirabas de la noche a dos puñitos
- cualquiera otra es migajita
- la muerte sostenés con tus manitas
- tu venita rota

⁶³⁶

Gelman, "Nota XXIII", *op. cit.*, pág. 121.

⁶³⁷

Gelman, "IV", *op. cit.*, pág. 135.

⁶³⁸

Gelan, *Carta abierta, Interrupciones I*, *op. cit.*, pág. 129.

En estas frases se patentiza el hecho de que el hijo es un niño y si no es niño hay nostalgia por esa niñez del niño. También mucha ternura. La lectura de estos versos parecen devolvernos a Rilke cuando dice:

Pues lo bello no es más que/ el comienzo de lo terrible, que apenas podemos soportar⁶³⁹

Los versos de Gelman parecen invertir la frase para decir: *lo terrible es el comienzo de lo bello*. Para finalizar, nos detendremos en el título del texto: *Carta abierta*. Título que invita a pensar en una lectura apta para todo público y con la expresa intención de llegar a la mayor cantidad de público posible. Gelman había escrito con anterioridad una carta abierta a su nieto o nieta cuando aún no conocía el sexo de la criatura. Carta que circuló en todos los medios escritos del país. Aunque el epígrafe puntualice “a mi hijo”⁶⁴⁰, sabemos que la escribe para su hijo y a él se dirige en el reiterado *te* pero también hay una incontinencia a tanto dolor que debe ser compartida con todos. Por otra parte el título remite a otra *carta abierta* escrita con anterioridad. Remite a la escrita por Rodolfo Walsh como balance del primer aniversario de la Junta Militar y como denuncia de sus aberraciones cometidas. La carta⁶⁴¹ de Walsh también fue escrita con rigidez literaria y humana. Estuvo tres meses redactándola y sigue el modelo de las *Catilinarias* de Cicerón. Y esto tiene una correspondencia con la carta de Gelman. El rigor es visible en los ejemplos que hemos dado, así como en Walsh se advierte en la detallada descripción del horror y en una extensa explicitación de aquello por lo que el horror se desata, es decir, la economía. La carta describe el triunfo y la permanencia de este proyecto y da las cifras del terror y denuncia los acontecimientos que se suceden en la Argentina en esa época y que, o bien se desconocían, o bien se callaban. Conociendo las consecuencias Walsh decide firmarla y hacer diez copias para repartir en la madrugada del 24 de marzo de 1977. Su muerte parece cerrar la belleza trágica de la carta. En cuanto a la de Gelman, no está

⁶³⁹

Rainer María Rilke, “La primera Elegía” [Canto a la misión del poeta], *op. cit.*, pág. 83.

⁶⁴⁰

Gelman, (epígrafe), *op. cit.*, pág. 130.

⁶⁴¹

Sigo algunas notas que tomé en las clases dictadas por José Pablo Feinmann.

dirigida a los militares de la Junta pero también ellos aparecen con claras referencias en palabras como “perros de la contra⁶⁴²”, *torturas* o “muros de la muerte”⁶⁴³. Pero la correspondencia de los textos está en los testimonios, está en el documento como memoria.

⁶⁴²

Gelman, “I”, *op. cit.*, pág. 132.

⁶⁴³

Gelman, “XV”, *op. cit.*, pág. 146.

IV.9. AÑOS 80: ESCRIBIR PARA OLVIDAR EL OLVIDO

Tú quizá no comprendas lo horrible
que es para mí hacerme la idea de *no oír*
estas palabras españolas dichas
por cualquiera, en la calle,
en el campo, ya más

Pedro Salinas

*Cartas de viaje*⁶⁴⁴

*Si Dulcemente*⁶⁴⁵ y *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*⁶⁴⁶ pertenecen a la producción de 1980⁶⁴⁷. Ambos textos se llevan sólo pocos meses de diferencia. El segundo se encuentra reunido junto a otros textos de Osvaldo Bayer bajo el título de *Exilio* aunque también aparecen recopilados en *Interrupciones II*.

⁶⁴⁴

Pedro Salinas, *Cartas de Viaje (1912-1951)*, Valencia, Pre-textos, 1996, pág.77 - 78.

⁶⁴⁵

Juan Gelman, *Si dulcemente, Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

⁶⁴⁶

Juan Gelma, Bayer Osvaldo, *Exilio*, Buenos Aires, Legasa, 1984.

⁶⁴⁷

También *Carta abierta* pertenece a enero del '80 pero tratamos los textos por separado por que las novedades en el plano temático y formal así lo exigen.

Mientras que *Si dulcemente* se escribe de enero a marzo, *Bajo la lluvia ajena* se corresponde con el mayo romano. La primera diferencia que se advierte en estos textos es la disposición que adquieren los caracteres en el texto. *Si dulcemente* está escrito en verso, mientras que *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, aparece escrito en prosa poética. En cuanto al tema, en *Bajo la lluvia ajena*, como bien lo anuncia el título, se habla de la experiencia exiliar. En *Si dulcemente*, por otro lado, se vuelve a la temática de los compañeros muertos y la enunciación de la derrota. En los dos textos hay ejes que se cruzan que los vamos a atender hacia el final. Por el momento vemos lo que uno y otro texto plantean por separado. *Si Dulcemente* plantea algo novedoso en tanto cada poema comienza en el último verso del poema anterior y a su vez ese último verso engendra y da título al poema que lo sigue. Hay una sucesión que es también temática, cuestión que hace que uno pueda leer el libro como un gran poema, donde se mezclan los dolores con las preocupaciones y ausencia de los que se fueron. *Si dulcemente* es como un relato historio-poético, se lee de continuado y van apareciendo sucesos que acontecieron y deseos o ganas por lo que no acontece.

Hay una recurrencia que es la recurrencia propia de la producción gelmaniana de esos años que es el tema de *hablar de o hablar a* sus amigos muertos y torturados por los militares. Este tema, que como ya vimos viene desde textos anteriores, no tiene que ver con una insistencia caprichosa sino con una realidad que no deja de sorprender y que se muestra aun hoy -veinticuatro años más tarde- siempre vigente. El tema de los desaparecidos no es un caso cerrado, en tanto muchos de ellos siguen siendo desaparecidos. Estos textos evidencian la tragedia de esos días, como ya dijimos, son documentos o archivos de la memoria. Para quien lee a Gelman y no conoce la historia de Argentina puede pensar en una recurrencia exagerada que no lo es, en tanto y en cuanto, se advierten las verdaderas dimensiones del horror de aquellos años. Como ejemplo podemos citar un fragmento de los informes del libro *Nunca más*. Libro que recopila las declaraciones de miles de testigos de los sucesos de la época recogido por la CONADEP⁶⁴⁸:

648

Comisión Nacional de la Desaparición de Personas.

La dejaron en una especie de pieza, donde sintió terror y comenzó a gritar, alertados sus captores la introducen en un tanque lleno de agua. Le dolían mucho los pechos, ya que estaba amamantando [...] Luego la ataron de los pies y de las manos con cables y le pasaron corriente eléctrica. A partir de ahí tuvo convulsiones, ellos decían que ese era el adiestramiento que necesitaba para que confesara. Luego la desnudaron y la violaron. [...] Pidió ir al [...] la llevaron desnuda por una galería donde estaban los soldados, recuerda que todos se reían. Recuerda también que tomaron a un grupo de gente y los colocaron dentro de un helicóptero y desde ahí los largaron al vacío, los ataron con una soga y desde arriba los subían o los bajaban, cada vez que la subían la interrogaban⁶⁴⁹

Estas crueldades salieron a la luz con la vuelta de la democracia y fueron testimoniadas por aquellos que por alguna razón escaparon de la muerte. No eran conocidas por la población en general, por lo que resultan premonitorios y documentos anticipatorios los poemas de Gelman. Gelman habla de los compañeros muertos o arrojados al mar en 1980 y antes también:

[...] los compañeros...sin dormir/ incómodos en sábanas/ de tierra o agua donde están yéndose/ idos⁶⁵⁰

Paralelamente y restando mistificación y heroicidad a los miles de compañeros muertos Gelman dice en "Ya caminando"⁶⁵¹:

[...] no fueron dioses sino hombres y mujeres que necesitaban comer pan/ orinar/ vivir/ ...no fueron perfectos ni mucho menos/ la mayoría ignoraba/ las leyes del materialismo dialéctico/ no habían leído/ *el capital*/ tartamudeaban en economía

Eran hombre y mujeres comunes que querían cambiar el mundo y que no temían a la muerte. Estos poemas en tanto cuentan la suerte del país y de los compañeros torturados guardan cierta correspondencia con *Hechos*: ahí ya estaban presentes

⁶⁴⁹

Comisión Nacional de la Desaparición de Personas, *op. cit.*, pág. 51 - 52.

⁶⁵⁰

Gelman, "Quietos por fin", *op. cit.*, pág. 166.

⁶⁵¹

Gelman, *op. cit.*, pág. 167.

"Paco", "Haroldo", "Dardo" y "Rodolfo". También la fuerza o el anhelo del “te voy a derrotar derrota⁶⁵²” que atraviesa a *Notas* permanentemente. Frente a eso ahora podemos leer:

[...] matando a la derrota general/ compañeros/ murieron dieron la vida para que/ nada siguiera como está⁶⁵³

En este fragmento se deja ver una esperanza respecto del futuro que se advierte también en los dos últimos poemas que se llaman “Esperan”⁶⁵⁴. Uno empieza diciendo:

[...] esperan con los ojos cerrados⁶⁵⁵

El otro dice:

[...] vamos a empezar la lucha otra vez/ el enemigo/ está claro y vamos a empezar otra vez⁶⁵⁶

Son muy elocuentes y muy esperanzados respecto del futuro. En este caso se plantea una segunda oportunidad para todas aquellas personas que murieron. Son los muertos que esperan que su lucha no haya sido en vano. Espera que tiene su correlato todavía, en las urgencias que plantea el plano político argentino: los represores y torturadores, aún, hoy en día, siguen caminando por las calles de Argentina. *Bajo la lluvia ajena*, se compone de veintiseis notas breves, la mayoría escritas en prosa poética, aunque hay dos notas escritas en verso -la V y la XII- y una carta dirigida a Paco Urondo. En cuanto a lo formal el texto se compone de textos sintéticos y

⁶⁵²

Gelman, “Nota I”, *op. cit.*, pág. 97.

⁶⁵³

Gelman, “Matando a la derrota”, *op. cit.*, pág. 184.

⁶⁵⁴

Gelman, “Esperan”, *op. cit.*, pág. 186 - 187.

⁶⁵⁵

Gelman, *op. cit.*, pág. 186.

⁶⁵⁶

Gelman, *op. cit.*, pág. 187.

precisos, cada uno con su fecha de escritura al final. El lenguaje se vuelve llano, no se muestran las innovaciones lexicales tan caras a Gelman, sino que más bien hay un intento informativo que se advierte en oraciones gramaticalmente bien construidas, claras y frontales. Frente a la ya habitual agramaticalidad y complejidad de sus textos. El tema como bien se señala desde el título es el exilio, una reflexión sobre su propio exilio. En la nota “I” Gelman declara una preocupación, la indiferencia del exilio frente a las urgencias domésticas en el país que acoge:

Se trabaja o no, se estudia o no, se aprende el idioma del país en que se está o no, se reconstruye la vida o no⁶⁵⁷

El sujeto aparece escindido ante las posibilidades del ser. Si el exilio engendra contradicciones, un sujeto escindido por la misma experiencia del exilio multiplicaría el desarraigo. Al respecto Gelman dice:

En realidad nunca te sacaste esa tierra de los pies del alma⁶⁵⁸

Y en otro pasaje:

Estoy desterrado de vos. Mis pies pisan otras tierras, y la cosa es que viva yo en otras tierras, sin mentirme⁶⁵⁹

La complejidad radica en estar en un lugar nuevo, no deseado, un lugar ajeno a la propia cultura y un idioma diferente y amenazador:

¿Hasta dónde los idiomas extraños, la ajenidad de rostros, voces, modos, maneras, encarnan los fantasmas que asediaron mi propia juventud?⁶⁶⁰

⁶⁵⁷

Gelman, *op. cit.*, pág. 13.

⁶⁵⁸

Gelman, “XII”, *op. cit.*, pág. 25.

⁶⁵⁹

Gelman, “IV”, *op. cit.*, pág. 17.

⁶⁶⁰

Gelman, *Bajo la lluvia ajena, Interrupciones I, op. cit.*, pág. 18.

Una gradación del exilio se sucederá en su obra. Paulatinamente, irá desde la visión del exilio como una experiencia negativa o difícil:

[...] el exilio es una vaca que puede dar leche envenenada⁶⁶¹

Hasta una visión más conciliadora, menos abrupta y confrontativa. Por otro lado, Gelman sí denunciará y enunciará también las posibilidades que se le plantean a los exiliados de insertarse en la nueva cultura mostrando la problemática del choque cultural o transculturación:

Estas culturas no se dan abiertas. ¿Vale la pena hacer un gran esfuerzo, abrirlas, violentarlas, si es preciso?⁶⁶²

Y en esta comunión con lo nuevo que plantea aparece una vieja discusión con Europa. Empieza en la nota “II”:

¿Encontraremos algo más que la confirmación de lo que nos hicieron hace siglos, lo que nos vienen haciendo de hace siglos?⁶⁶³

Confirmación que se irá acentuando hasta que al final remata con una crítica a la conquista y sus consecuencias:

Europa fue la cuna del capitalismo y al niño ése, en la cuna, lo alimentaron con oro y plata del Perú, de México, Bolivia. Millones de indios americanos tuvieron que morir para engordar al niño, que creció vigoroso, desarrolló lenguas, artes, ciencias, modos de amar y de vivir, más dimensiones de lo humano./ ¿Quién dijo que la cultura no tiene olor?/ [...] No olés a viejo, Europa./ Olés a doble humanidad, la que asesina, la que es asesinada

⁶⁶¹

Gelman, *op. cit.*, pág. 13.

⁶⁶²

Gelman, “II”, *op. cit.*, pág. 15.

⁶⁶³

Gelman, *op. cit.*, pág. 15.

Resentimiento por tantas muertes que han servido para dar otras vidas.
Resentimiento, pero también agradecimiento a la nueva tierra de acogida:

Amo esta tierra ajena por lo que me da, por lo que no me da...Esto es hermoso: dándome su belleza, me dan también la ajenidad de la belleza⁶⁶⁴

Otro tema presente en la poética de Gelman es *la especulación del exilio*. Esta preocupación se enuncia en tres de las veintiséis notas. En todos los casos aparecen como una molestia que perturba aún más el exilio:

[...] serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos, poetas del exilio, llorones del exilio, profesionales del exilio...

Los mercaderes del exilio, ajenos a la problemática sustancial, solo enuncian el eco y el sinsentido:

Quien contempla el exilio es absorbido por él. Podrá hablar del exilio, pero nunca de sí. Quien se limita a contemplar, no tiene hambre, no se acuerda de sí, de sus raíces, ha olvidado a su madre, se limita a buscar información⁶⁶⁵

En estas palabras hay crítica y también reproche hacia aquellos que ajenos, rentabilizan la nueva mercancía.

[...] de la sangre de muchos sacarán un artículo o dos, alguna cátedra o sueldito. [...] Paco Urondo murió por la felicidad de los millones que, no aspirando a escribir o prestigiarse, quieren vivir humanamente. De los restos de Paco come un cuervo que fabrica antologías y ahora dicta cátedra de Paco en la universidad europea de B.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴

Gelman, "XVII", *op. cit.*, pág. 30.

⁶⁶⁵

Gelman, "XXIII", *op. cit.*, pág. 37.

⁶⁶⁶

Gelman, "XV", *op. cit.*, pág. 28.

Es decir, nuevamente aparece el tema del *vampirismo* de aquellos a los que no les interesa lo que pasa realmente e incluso hasta se avergüenzan. El cuervo carroñero deviene también en loro, al repetir desvalores del exilio sin corporalidad. Entre otros temas, la poética también señala: memoria de la tierra. La mayoría de los poemas -o todos- ponen en relieve una nostalgia por la tierra abandonada:

Yo no me voy avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió.⁶⁶⁷

Es la historia vivida en ese lugar que hoy se corta. Exilio y memoria son aquí las caras del dios Jano, hay una memoria del pasado que explica este presente exiliado y que no se debe olvidar (no se olvida porque pasado y presente se conjugan al mismo tiempo) es así como el primer deber del exilio es acordarse de que se está exiliado:

[...] de los deberes del exilio: / no olvidar el exilio/ combatir a la lengua que combate al exilio/ no olvidar el exilio” o sea la tierra/ o sea la patria⁶⁶⁸

Justamente lo que da cuenta de ese exilio es la memoria –que como ya vimos es un tema recurrente y central en la obra de Gelman-, por lo tanto, la memoria de su pasado, de su tierra y de sus afectos:

[...] nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores⁶⁶⁹

Entonces la memoria obliga a que se continúe la ligazón con lo anterior, con lo propio, y se dude de una posible integración con el otro y con lo nuevo. Por eso la belleza europea le es ajena, porque su presente sigue anclado a su pasado, a su hijo

⁶⁶⁷

Gelman, “III”, *op. cit.*, pág. 16.

⁶⁶⁸

Gelman, “V”, *op. cit.*, pág. 18.

⁶⁶⁹

Gelman, “XVI”, *op. cit.*, pág. 29.

muerto, a su tierra, a sus sueños y a sus amigos. Confirmación a través de la metáfora de la planta:

Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche⁶⁷⁰

La misma funcionalidad adquiere el texto dedicado a Paco Urondo⁶⁷¹. En esta carta Gelman recuerda una conversación mantenida con Urondo en la que ambos recordaban, a su vez, la muerte de un compañero y amigo en común. En este caso, la cadena de memorias desafía el presente y la ausencia de presente: ausencia de Paco Urondo y ausencias en el exilio. Es así como su escritura parece ser principio y motivo de reproducción de la memoria. Al principio dice:

Es difícil reconstruir lo que pasó, la verdad de la memoria lucha contra la memoria de la verdad⁶⁷²

Y en realidad sólo se tiene memoria de lo vivido, de lo sufrido aunque no sea la verdad de la memoria. Los textos apuntan a una reconstrucción de memoria y a una posterior puesta en escena.

Decíamos al principio que estos textos están enunciados más convencionalmente, es decir despojados de la recreación lingüística que aparece en otros textos del autor y esto se advierte en la genialidad con que sencillamente cuenta en una palabra su exilio:

Desconsoladamente

Des

con sol,

hada,

⁶⁷⁰

Gelman, "Confianzas", *op. cit.*, pág. 29.

⁶⁷¹

Gelman, "XXI", *op. cit.*, pág. 34 - 35.

⁶⁷²

Gelman, "I", *op. cit.*, pág. 13.

mente⁶⁷³

Donde la desintegración del adverbio que ya reza el desconsuelo genera nuevos signos que parecen remitir a un pasado añorado y si se quiere placentero. Así, el poema con una palabra que deriva en nuevos signos separa el hoy del ayer, la unión y la desunión, la integración tanto como la desintegración de un yo anhelante y desconsolado. Es un lenguaje que hace las veces de espejo del propio lenguaje: cuenta por sí solo el exilio, habla de esa experiencia más allá de lo que el yo poético enuncie. El lenguaje poético de Gelman está también exiliado, es un lenguaje exiliado de normas y convenciones, las formas verbales se conjugan de manera infantil (“morido”) es decir previo a la norma escolar y hacen sistema con ese uso de diminutivos que parecen -para hablar en términos gelmanianos- *ternurizar* el texto que es también quitarle años, costumbres, hábitos, rutinas y reglas que son las encargadas de sostener una supuesta estabilidad. Si el exilio provoca una ruptura es de esta forma que se la advierte, más allá de lo que el texto enuncia en el plano del contenido. En la carta que le enviara a su esposa el poeta Pedro Salinas en el exilio, dice:

El idioma es al fin y al cabo, la esencia de un país, en *mi memoria* ¿No crees tú que en el idioma se conservan y guardan, como en una memoria, las *esencias* de un país? A veces explicando en clase un autor, salta a mi vista una palabra de esas cargadas de enorme significación espiritual española, y me estremezco. Hoy, para mí, el idioma es la mejor memoria de mi país⁶⁷⁴

En Gelman esto se advierte claramente en su escritura, el texto que surge a partir de *desconsoladamente* es sólo posible en castellano; en otro idioma aparecerían nuevos signos -o no- pero de seguro no pueden remitir al pasado y a la nostalgia como sí lo hace este adverbio. Además esto sólo puede entenderlo un hispanoparlante, cuando dice *somos* tan diferentes también incluye el universo lingüístico que por supuesto define y explica una cultura. Y es también la herramienta de la memoria donde tiene la posibilidad de ser memoria y de repetirse, al menos así lo enuncia el último verso:

⁶⁷³ Gelman, “XIII”, *op. cit.*, pág. 26.

⁶⁷⁴

Pedro Salinas, *op. cit.*, pág. 77.

[...] arden en la memoria como fuegos/ otra vez/ otra vez/ otra vez⁶⁷⁵

675

Gelman, "Esperan", *op. cit.*, pág. 187.

IV.10. MEMORIA DEL SUR: *HACIA EL SUR*

Al norte las colinas de la ira
Al sur el cráter de la esperanza

Cotidianas

Mario Benedetti⁶⁷⁶

Hacia el sur es un poemario que consta de quince poemas que, como el título lo indica, trabajan con un imaginario orientado a un lugar muy concreto: el sur. Tienen una mezcla que parece fortuita de materiales de distinta extracción, o tradición. Especie de cajón de sastre donde el lunfardo, el tango, la reina del plata se mezclan con ángeles, con víctimas, con asesinos, con peines y con poesía y de ese *collage* se desprende una construcción mítica de la noción de patria. Todo esto en un marco con una clara filiación surrealista.

IV.10.1. NOTAS SOBRE EL SURREALISMO

El Surrealismo surge en Francia durante el período intermedio de entreguerras, precisamente entre los años 1918 y 1928. Fue precedido por el cubismo, posteriormente el futurismo y luego el dadaísmo, siendo su principal crítico y poeta André Breton. Junto a Breton, impulsaron este movimiento muchos otros artistas e intelectuales como por ejemplo, Paul Éluard, Louis Aragon, René Crevel, y Philippe Soupault. Muchos de ellos venían de otros movimientos históricos y críticos como el dadaísmo. La mayoría de estos hombres habían participado en la guerra, lo que significaba una conciencia muy crítica respecto su propia civilización occidental. El dadaísmo, por citar sólo un ejemplo, que había surgido en Zürich hacia 1916 con una visión nihilista respecto a la cultura occidental, impulsa una poesía representada por un conjunto de palabras sin relación aparente ni sentido orgánico. Finalmente, frente a *el*

⁶⁷⁶ Mario Benedetti, “Cardinales”, *Cotidianas, Inventario Uno*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pág. 150.

pensamiento nace en la boca de Tristán Tzara y Hans Arp, André Breton propone el “Dejadlo todo”:

Dejen todo, dejen a Dadá, dejen a su mujer, a su amante, sus esperanzas, sus temores, una vida cómoda[...]⁶⁷⁷

A partir de aquí -según algunos críticos- el surrealismo comienza a ser una corriente menos destructora. En el primer manifiesto de 1924 André Breton acusa de mediocre tanto al realismo como a las novelas realistas ya que no dicen nada ni ponen en juego nada importante, frente a todo el arte que les precede. Esta revolución artística se pone de manifiesto una vez más en aquellas palabras de Breton:

Abajo el escritor, abajo el poeta, el yo es más odioso aquí que en cualquier otra parte⁶⁷⁸

IV.10.2. CARACTERÍSTICAS Y TÉCNICAS COMO ANTECEDENTE

A la hora de analizar la obra de este poeta destacamos algunas características y técnicas propias del surrealismo que pueden ser aplicadas posteriormente en su análisis. Las características principales son las siguientes: la novedad, la sorpresa, la innovación como carta de presentación, el intento de reemplazar la razón por el deseo y negar las ideas de *utilidad* y *moralidad*, el ejercicio de la libertad como transformadora de la realidad que obligarla a ser ella misma, la subversión de la realidad utilizando imágenes del sueño (en relación a las teorías de Freud), la locura, el ensueño diurno, el azar como forma de explorar otros mundos, el montaje, el uso del fragmento, el desplazamiento de un objeto ordinario de su mundo habitual (ejemplo: una máquina de coser junto a un paraguas en una mesa de disección), la subjetivización del objeto, es decir, dar vida al objeto, ya que nunca es posible ver el objeto en sí, sino a través del ojo que lo mira, por consiguiente, el sujeto se objetiviza,

⁶⁷⁷ André Breton, *Manifiesto Surrealista*, Santiago de Chile, Retomar, 1966, pág 17.

⁶⁷⁸ Carlos León, *Surrealismo argentino*, Santiago de Chile, Retomar, 1969, pág. 66.

el yo se disgrega deviniendo en una ilusión. El ejemplo por excelencia es aquel en el que las manchas de la pared cobran vida.

Otras características importantes son: la obra inorgánica que intenta acabar con la apariencia de realidad y proponer la fragmentación, la revalorización de la metáfora pero no para embellecer sino, como estrategia inédita de las cosas, el automatismo o dictado del pensamiento no dirigido como método experimental, la concepción de que el poeta es todos los hombres y que, por consiguiente, la creación será colectiva y no intentará alterar lo que emerge del subconsciente, también el sentido del humor, que manifiesta lo absurdo del mundo, el espacio y tiempo como una realidad viviente, únicamente subjetiva y finalmente, la idea de que el surrealismo no se escribe ni se pinta sino que se vive.

IV.10.3. GELMAN Y LA PALABRA SURREAL

La obra de Gelman hace sistema de alguna manera con el movimiento surrealista eligiendo algunos de sus postulados para contar el desencanto y la disolución. En *Hacia el sur*, la obra de Juan Gelman observamos las siguientes características:

- **ruptura métrica:** como ya lo hemos señalado en otros textos, los versos se presentan desiguales, alterados e interrumpidos.

[...] los pies del cielo caminando en la noche como catástrofes de/ vos/ país⁶⁷⁹

- **Metáfora inusual:** como propuesta estética de una visión desautomatizada.

[...] su amor es un peine que pasa peinando por aquí⁶⁸⁰

⁶⁷⁹

Gelman, "Aquí", *Hacia el sur, Interrupciones II*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, pág. 45.

⁶⁸⁰

Gelman, "Homenajes", *op. cit.*, pág. 44.

[...] hay un ojo de fuego sentado en mi mesa⁶⁸¹

- **resemantización de conceptos:** cambian las definiciones tradicionales, aquí aparecen ángeles con pezuñas que se rascan furiosamente⁶⁸², un perro amarillo⁶⁸³ y tigres suaves⁶⁸⁴.
- **ruptura:** la coherencia narrativa disparada frente a una realidad de exilio y proscripción.

[...] voy a quemar esta tristeza en la tarde/ como parva para espantar los siglos/ dulce era/ el vivo amor que aunaba almas y ahora⁶⁸⁵

- **destrucción del orden celeste:** el poema “Homenajes”⁶⁸⁶ plantea un cambio en la concepción angélica tradicional.

[...] los ángeles empezaron a rascarse furiosamente/ con pezuñas que les crecían de la raíz

- **desilusión con un mundo:** hostil y ajeno en el exilio.

[...] por qué tristeás/ manita?/ ¿por qué en lo oscuro crepitás sin/ dejarme dormir/ [...] ¿por qué llovés/ mano⁶⁸⁷

⁶⁸¹

Gelman, “Aromas” *op. cit.*, pág. 63.

⁶⁸²

Gelman, “Homenajes”, *op. cit.*, pág. 43.

⁶⁸³

Gelman, “Aquí”, *op. cit.*, pág. 45.

⁶⁸⁴

Gelman, “Qué hicieron”, *op. cit.*, pág. 47.

⁶⁸⁵ Gelman, “Actos”, *op. cit.*, pág. 50.

⁶⁸⁶

Gelman, *op. cit.*, pág. 43.

⁶⁸⁷

Gelman, “La mesa” *op. cit.*, pág. 48.

- **pérdida de la identidad:** la voz del yo aparece y luego se desvanece, se desdobra o cambia rápidamente de persona. Se observa una voz en primera persona que pasa a segunda para terminar en impersonal.

[...] un niño canta junto a su niño distraído/ niño que respirás por mí/
pasan lunas girando/ por tu cabeza o sol⁶⁸⁸

Este poema, ejemplo de transfiguración, conjuga diferentes voces y personas, incluso dentro de la misma estrofa o el mismo verso. Cambio que va de tercera del singular a segunda del singular para luego alternar con primera del singular. Movimiento que se continúa como estética a lo largo de todo el poemario de Gelman, generando confusión. A veces, parece proponer relecturas, ya que no se advierte claramente, por lo que hay que volver al texto varias veces hasta saber qué persona toma la palabra y enuncia.

- **Ironía:** ácida y tierna al mismo tiempo.

[...] cuando jean (hans) arp (arpa) cuando hans arpa murió⁶⁸⁹

Y ya hacia el final dice:

[...] dado que juancho arpa ha muerto

- **Tratamiento de la imagen:** hay contrastes o imágenes que confrontan con la imagen siguiente, dando la sensación de caos y descontrol: ángeles junto a fantasmas, cielo, tierra e infierno, muerte y vida, tortura y vida, cuerpo y alma, mañana y anochecer, sol y sombras, ternura y belleza frente a locura, sol y luna, dictadura militar y revolución, gozo y temor, derecha e izquierda y finalmente, sueños y muerte.

⁶⁸⁸

Gelman, "Oír" *op. cit.*, pág. 55.

⁶⁸⁹

Gelman, "Homenajes", *op. cit.*, pág. 43.

IV.10.4. UN ANÁLISIS DE "HOMENAJES"

El primer poema rinde homenaje al poeta, escultor y pintor alsaciano Hans Arp⁶⁹⁰ y al compañero Ronco, aparentemente un amigo de Gelman muerto por lo militares argentinos. Estas dos muertes, o mejor, la diferencia entre la muerte natural de Arp y el homicidio del Ronco, se tematizan en el poema. En el comienzo uno imagina que la muerte de Arp va a ser el suceso que ocupe la atención del poema, sin embargo, en pocos versos desaparece esta presencia, para retomar el triste final de Ronco y con él, el de Argentina. Así el poema pone en escena no sólo el fatal tema de la muerte sino además rinde homenaje, como su nombre lo indica, a las revoluciones: tanto surreales como verdaderas y reales. Y el poema abre no sólo el libro sino que da apertura también a los temas que en su interior se desdoblán. Una preocupación que aparece en “Homenajes” es la diferencia en las consecuencias de la muerte, esto es, qué pasa en el cielo cuando muere un artista, una revolución o toda una generación:

[...] cuando jean (hans) arp (arpa) cuando hans arpa murió/ los ángeles empezaron a rascarse furiosamente/ con pezuñas que les crecían desde la raíz/ y terceras intenciones nacidas de su segunda naturaleza/ qué bello/ tanto ángel dedicado a su verdaderísimo ser

En primer lugar, lo bello se mezcla y confunde con lo animal y con lo monstruoso. Es una belleza que espanta. Como dice Rilke: “Todo ángel es terrible”⁶⁹¹. Aunque la belleza es la conmoción por la muerte de Arp, el poeta pone el acento en otra muerte que no padece la misma conmoción:

⁶⁹⁰

Artista multifacético: escultor, pintor y poeta francés. Hans o Jean Arp nació en Estrasburgo (Francia) en 1887 y murió en 1966 en Basilea. Para muchos, Hans Arp fue un artista que transformó el mundo mutilado en el que le tocó vivir, en aquella especie de prisión que fue la Suiza de la posguerra. La particular disposición del espíritu *arpiano* hacia el arte fue compartido por sus compañeros del primer movimiento antimoderno: Tristán Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Baargeld o Hausmann heredaron el manto revolucionario que intentó de la forma más exasperada soldar la fractura entre arte y vida.

⁶⁹¹

Rilke, “La segunda elegía” [Canto a la condición angélica], *op. cit.*, pág. 87.

[...] tanto ángel dedicado a su verdaderísimo ser/ mientras vos/ mundo/
girás con fantasmas como el Ronco/ [...] al Ronco lo apresaron los
militares/ al Ronco lo torturaron los militares de mi país/ al Ronco lo
mataron los militares de huevos de fuego donde llevan el infierno
podrido de su vez

Así, se pasa de la enunciación de una muerte bella con una secuencia celestial, a una muerte trágica con una secuencia y consecuencia terrenal: los militares siguen matando gente en Argentina y la única voz que se oye es la de la poesía, *la voz del mundo no se oye*. Lo que se oye son las palabras del poema:

[...] le crecen uñas como a un ángel/ y la palabra se empieza a rascar/
furiosamente dado que Juancho Arpa ha muerto

Así vuelve el poema a su comienzo y ya Hans Arp se ha tornado rioplatense, ahora es Juancho Arpa. Esto confirma esa especie de desconexión estructurada que se repite en la poesía de Gelman, es decir, no hay mera acumulación de objetos o sujetos, hay un trabajo poético que sustenta ese supuesto caos. Este primer poema de tono claramente surrealista, no por la presencia de Arp, sino por las metáforas absurdas, también cristaliza la discusión con la idea de mimesis. Se podría decir, a partir de este poema, que el arte es el lugar donde todo es posible, todo es combinable y decible pero no mimetiza nada o si se mimetiza con algo, ese algo no es convencional.

Hay pasajes reales o posibles junto a pasajes surreales, pasa de la pizzería del sur a un paraguas descompuesto. Y a su vez se complementa con lo que pasa en el país por esos años, una revuelta de cosas donde todo es posible, sobre todo la muerte. Nos detuvimos en el primer poema porque con él se abre el libro, además de dar marco a un conjunto de elementos que luego se despliegan y amplían. En cuanto al resto se continúa el tópico de la patria, de los amigos desaparecidos que son parte doliente de ese país también doliente. Así es como vuelven Diana, Rodolfo, Haroldo, Paco, Luis, Miguel Ángel, el Jote, el Ronco y otros, como víctimas de lo acontecido.

IV.10.5. LOS NOMBRES DE LA PATRIA

La patria aparece nombrada de distintas formas, pero hay principalmente dos calificativos o figuras que la mencionan, sugieren y construyen.

- **Patria-corazón:**

El segundo poema, me refiero a “Aquí”⁶⁹², habla de todo lo que pasó en *aquí*. Alguien que no está aquí piensa en *aquí*. Aquí es el deíctico que señala a la Argentina pero también probablemente, al corazón del yo parlante, ya que todo lo que se cuenta de ese *aquí* se relaciona con lo sensible, con lo querido, con lo entrañado y con lo perdido. Ejemplos:

[...] aquí mataron a negra diana mojada de abril/ [...] aquí verdaderamente murió mil veces el palito que revolvió mi infancia en el sur/ [...] lloró el perro amarillo/ y mi perro/ que mataron una mañana/ [...] por aquí pasó un tigre alterando su pura soledad

En cambio “Otras partes”⁶⁹³ se dirige al corazón aunque a la vez sugiere que también le habla a la patria:

[...] ¿oíste/corazón/ nos vamos/ con la derrota a otra parte/ con este animal a otra parte/ los muertos a otra parte/ [...] nos vamos corazón a otra parte/ hace mal que no podás sacar los pies de la tristeza

El otro constructo trabaja con la sinergia de una nueva relación.

- **Patria-mujer:**

Hay alusiones muy claras.

⁶⁹² Gelman, op. cit, pág. 51.

⁶⁹³

Gelman, op. cit, pág. 45 - 46.

[...] el dolor pasó aquí diciendo sí/ así estabas de hermosa/ mi tierra⁶⁹⁴

El soneto comienza hablando de un cuerpo de mujer luego se transforma en *otra mujer* que abraza una multitud, que atraviesa un tiempo difícil y que lleva un cuerpo herido:

[...] nada hay más lindo que tu cuerpo bajo/ la tarde o su calor/ [...] suave/ guardando sus ligaduras de astro/ contra la muerte que llega contra/ los sueños que soñamos/ volvemos a soñar/ atados a la ternura del agua/ que manaba de vos/ es decir de libertad en libertad va tu cuerpo/ malherido de tiempo⁶⁹⁵

Otro ejemplo alude a esa conjunción temida:

[...] salina estás cuando beso/ tu mar quieto en la piel/ [...] eres amada por mí y los compañeros que yacen en el sur/ [...] un niño despliega su cabellera blanca sobre vos/ mujer que repartís mi alma por el mundo/ [...] que ata astros para que vos me amés⁶⁹⁶

Y más adelante:

[...] te amo/ señora como al sur/ [...] te amo porque sos mi casa y los compañeros pueden venir/ [...] la tibieza de vos/ mujer que existís para que exista el amor en algún lado/ [...] tu vientre escribe cartas al sol/ [...] escribe la palabra libertad/⁶⁹⁷

Estas alusiones a la mujer que se trastocan en modos de nombrar a la patria perdida también se observan en el tango, donde la mujer que lo deja no es sólo una mujer de carne y hueso, hay una nostalgia por un pasado perdido que tiene que ver con la ilusión de un futuro mejor, lo bueno que pasó en la juventud y que ahora no tiene

⁶⁹⁴

Gelman, op. cit, pág. 46.

⁶⁹⁵

Gelman, "Soneto", op. cit, pág. 56.

⁶⁹⁶

Gelman, op. cit, pág. 45 - 46.

⁶⁹⁷

Gelman, "Hacia el sur", op. cit, pág. 61 - 62.

lugar tiene que ver con la muerte de los sueños, es decir el tango es la voz del lamento, la soledad, el abandono, el desencanto pero no sólo el dolor propio del abandono, también dolor “de vieja arboleda” como dice el tango *Naranja en flor*⁶⁹⁸. La poesía de Gelman también dialoga con el tango en ese sentido, tomando ese modo del exilio que tiene el tango de contar el dolor. El último poema tiene una alusión muy clara al tango “El día que me quieras”⁶⁹⁹:

[...] y empezamos a girar otra vez/ a marearnos/ arder/ con vinos/ con mujeres/ golondrinitas misteriosas que hacen nido en tu pelo⁷⁰⁰

La diferencia es que el tango dice *luciérnaga furiosa*. Pero más allá de los acontecimientos que se cuentan, de esas vidas que se matan, de ese desencanto pasado por el filtro surrealista hay una esperanza, no hay una visión negra del futuro, hay vida por delante. Y esta forma de optimismo se dice de dos maneras, por un lado lo notamos en los finales que siempre muestran luz, por otro está la imagen de la madera, del árbol que da vida. El poema “Oír”⁷⁰¹ comienza diciendo:

[...] de la mirada de un compañero crece un árbol/ regado por las muertes del compañero

Luego menciona a Paco Urondo y a su hijo y cierra el párrafo diciendo:

[...] los vientos viajan hacia el porvenir/ estoy aquí para hablar de los vientos que viajan hacia el porvenir/ y del árbol donde crecía paco que soplaba hacia el sur/ [...] y toda la tristeza o dolor/ sufrimiento/ padecimiento y todo

Y más adelante

⁶⁹⁸

Tango compuesto por los hermanos Virgilio y Homero Expósito en 1940.

⁶⁹⁹

Compuesto por Alfredo Le Pera y Carlos Gardel en 1934.

⁷⁰⁰

Gelman, “Pájaros”, op. cit, pág. 68.

⁷⁰¹

Gelman, op. cit, pág. 53.

[...] ningún sol es el último/ y están los soles que vendrán/ despertando a la negra diana o luna sobre la noche militar

Y así como el primer poema termina con la frase “[...] bajo la muerte pibe”, los siguientes adquieren otro matiz, observamos que la mayoría sostienen una visión esperanzada o positiva respecto del futuro. Vemos los ejemplos:

[...] mirando el horizonte⁷⁰²

[...] con tus tiros de eternidad⁷⁰³

[...] como un pueblo de besos⁷⁰⁴

[...] por tu cabeza o sol⁷⁰⁵

[...] que ata astros para que vos me amés⁷⁰⁶

[...] y subas y trabajes como el sol⁷⁰⁷

[...] escribe la palabra libertad⁷⁰⁸

[...] para estrenar un beso sin fondo⁷⁰⁹

[...] donde escribieron la dirección del horizonte⁷¹⁰

[...] diana será dos soles en la dicha del sur⁷¹¹

Esto hecho es muy llamativo: el yo lírico que enuncia se instala ante un mundo desgarrado, ante la muerte de sus semejantes, pero con un deseo y una confianza en los tiempos venideros que lo convierte en un *yo* lleno de vida.

702

Gelman, “Aquí”, op. cit, pág. 46.

703

Gelman, “Actos”, op. cit, pág. 50.

704

Gelman, “Otras partes”, op. cit, pág. 52.

705

Gelman, “Oír”, op. cit, pág. 55.

706

Gelman, “Estas”, op. cit, pág. 58.

707

Gelman, “Cómo”, op. cit, pág. 60.

708

Gelman, “Hacia el sur”, op. cit, pág. 62.

709

Gelman, “Aromas”, op. cit, pág. 64.

710

Gelman, “Caminos”, op. cit, pág. 65.

711

Gelman, “Vuelo”, op. cit, pág. 66.

IV.11. CITAS Y COMENTARIOS: IMPRONTA MÍSTICA

El misticismo es la relación directa del alma humana con la realidad suprema representada en Dios; esta situación lo pone en un lugar de privilegio en todas las religiones y también por supuesto, en la cristiana: San Pablo, San Juan o San Agustín, son algunos claros ejemplos de místicos destacados. Una característica del misticismo cristiano es el no ser meramente contemplativo, es decir, no le basta con el éxtasis, sino que persigue un estado en el cual Dios actúe *sobre y a través* del alma; a la vez, el misticismo cristiano es Cristo-céntrico, pues lo que busca es la unión con Cristo, para ser vivificado en él. A esta unión con Dios se llega por el ascetismo, la vida retirada de todo lo terrenal, exaltando el amor como poder divino que perfecciona la naturaleza humana y la une al Creador. Por lo tanto, los métodos del misticismo son la meditación y oración contemplativa, como ejes para alcanzar la deificación del alma. A tal efecto hay que morir enteramente para todo lo que no sea Dios, no tener voluntad alguna, sino la de Dios, hasta que el alma desaparezca, enteramente absorbida en la conciencia de Dios. Acepta la incapacidad del intelecto para comprender a Dios, pero no así la del sentimiento, pues el corazón sí puede *comprender* y descubrir las verdades divinas. La vida religiosa del católico debía ser de dedicación total y de compromiso sin límites, fruto de un amor apasionado a Dios.

Es en el siglo XVI y en la Iglesia española donde con más fuerza florece el misticismo, en especial en las obras de Santa Teresa de Jesús (1515-82), de San Juan de la Cruz (1542-91), de San Ignacio de Loyola (1491-1556), de Luis de Granada (1504-88) y de Luis de León (1527-91), donde se observa una búsqueda del éxtasis espiritual, al que se llega sólo por vías de profunda y habitual ascética: amor, disciplina, obediencia⁷¹². Los peligros del misticismo alertaron a estos místicos católicos quienes, para evitar desvíos, pusieron énfasis en que el éxtasis no era la finalidad ni la señal de predilección, sino la obediencia. Santa Teresa y San Juan de la Cruz insistieron en que la más alta realización del alma estaba, no en el éxtasis, ni en la experiencia mística, sino en la obediencia total, en la conformidad habitual de la voluntad humana con la voluntad divina.

Esta inquietud por el desprendimiento de lo banal y la necesidad de un pacto espiritual con la Gracia Divina, encuentra perfecta proyección en el arte, sirviendo a los artistas de principal inspiración el fructuoso recetario simbólico que fluyó de las experiencias místicas. De nuevo, el artista entra al servicio de la nobleza y de la Iglesia, creando obras que se amoldan a las nuevas normas de pudor y espiritualidad. Los testimonios de estos privilegiados místicos conmueven, impresionan y perturban la conciencia del creyente, sobre el cual pesa la sombra de un más allá espantoso, doloroso y corrompido, el cual debe recordar todos los días de su vida, para así evitar padecerlo al traspasar la muerte. Tanto es así que en el arte Barroco religioso es reiterativo en cuanto a su temática: la vida de los santos, la vida de Jesucristo y su Madre; los triunfos de la Iglesia católica en alegorías; los héroes mártires, las imágenes dulces y sensuales de los místicos en plenas visiones entre otros. Los artistas no encontraron mayor dificultad para llevar a cabo con precisión esta tarea, ya que en sus manos tenían ricas y abundantes herramientas aportadas por los místicos, quienes, a pesar de la dificultad de dar una explicación exacta que permitiera conocer en pleno los detalles de las visiones en sus éxtasis -si tomamos en cuenta que éstas consistían en

712

Un verso de Santa Teresa reza: “El voto de castidad/ con gran cuidado guardad;/ a sólo Dios desead,/ y en Él mismo os encerrad,/ sin mirar cosas del suelo, *monjas del Carmelo*” (“Caminemos para el cielo”, *Poesías, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1945, pág. 726.)

sensaciones-, elaboraron una extensa simbología que descansa en sus escritos: poesías, biografías, métodos espirituales, etc.

IV.11.1. LA MÍSTICA DE LA *CITAS*

Estas cuarenta y cinco *Citas* que entre paréntesis remiten a Santa Teresa guardan por supuesto relación con la poesía de la santa con la salvedad que Santa Teresa se dirige a Dios y Gelman a la poesía misma, representada por el país. Las referencias son muy claras, además del epígrafe inicial: “a mi país”, por lo que puede leerse el texto en clave mística cambiando algunos elementos. Es decir, el Dios ausente y presente en Teresa es el país ausente y presente en el poeta argentino. De los místicos, esa experiencia exiliar, ambos están donde no quieren estar y hablan del lugar donde quisieran estar pero no pueden. Por lo tanto es preciso aclarar que la poesía de Gelman no es mística sino que utiliza temas, figuras o procedimientos del misticismo para hablar de una falta o ausencia. Posiblemente el primer poema de Santa Teresa concentre una idea que parece sostener a *Citas*:

¡Ay que larga es esta vida!/ ¡Qué duros estos destierros!/ Esta cárcel,
estos hierros/ en que el alma está metida. /Sólo esperar la salida/ me
causa dolor tan fiero/ que muero porque no muero⁷¹³

Por otra parte, Gelman ha señalado en el escolio que precede a *Dibaxu*⁷¹⁴ que esos poemas (los de *Dibaxu*) son la culminación de *Citas* y *Comentarios* porque son textos que dialogan con el castellano del siglo XVI y que es la soledad del exilio lo que arrojó a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua. Y buscando esas raíces -podemos agregar- realiza un camino de indagación interior -si se quiere- que se cristaliza en los textos en una indagación al alma (a quien los antiguos

⁷¹³

Santa Teresa de Jesús, “Vivo sin vivir en mí”, *Poesías, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1945, pág. 717.

⁷¹⁴

Gelman, *Dibaxu*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

llamaban hálito o principio de vida) recorriendo un camino hacia el pasado, hacia una situación que conoce y que es anterior a la que ahora experimenta el yo lírico.

IV.11.2. CORRESPONDENCIAS

Más allá de la indicada alusión, aparecen en el texto, aunque en diferentes planos, figuras retóricas tanto como líneas temáticas que guardan cierta correspondencia con la poesía de Teresa de Ávila.

- Se dirigen siempre a **dos interlocutores**, la diferencia está en uno de los receptores, en el caso de la Santa -como se sabe- dialoga con su alma atormentada y con Dios, en el caso de Gelman: al alma y al país. Esta alma toma el modelo místico, es un alma desolada que adquiere distintos matices, cambia de estados de ánimo y es interrogada de diferentes maneras, no sigue a los místicos en esa exaltación continua. Ejemplo:

[...] el alma inundada por esta suavidad/ como si todo/ el hombre/
interior exterior/ a uno se fuera/ y suavidad ésa le echaran/ en la médula
a todos los huesitos⁷¹⁵

Da cuenta de una sensación de placer y tranquilidad que se opone a:

[...] alma que resollás en la mitad/ del pensamiento/ de la vida/ como/
caballo que corrés⁷¹⁶

En cambio en Santa Teresa se observa siempre desesperación:

-Alma ¿que quieres de mí?/ -Dios mío no más que verte./ -Y qué temes
de ti?/ -Lo que más temo es perderte⁷¹⁷

⁷¹⁵

Gelman, "cita I (santa teresa)", *Citas, Interrupciones I, op. cit.*, pág. 263.

⁷¹⁶

Gelman, "cita VI (santa teresa)" *op. cit.*, pág. 268.

⁷¹⁷

Mi alma afligida/ gime y desfallece./ ¡Ay! ¿Quién de su Amado/ puede estar ausente?/ Acabe ya, acabe/ aqieste sufrir. /Ansiosa de verte/ deseo morir.⁷¹⁸

En cuanto al ser amado –en un caso Dios y en el otro la patria- se refieren en forma similar:

[...] alma del alma/ criatura juntadita a mi criatura/ piel en mi piel/ médula que me ardés en llama⁷¹⁹

[...] Yo toda me entregué y dí,/ y de tal suerte he trocado,/ que mi Amado es para mí/ y yo soy para mi Amado⁷²⁰

- **División entre cuerpo y alma:** en Santa Teresa el cuerpo se relaciona con lo terrenal y por lo tanto no tiene sentido, es casi despreciado, por lo que se desea la muerte, que en la creencia religiosa es la muerte del cuerpo. En Gelman es asidero y receptor del dolor, por eso muchas veces aparece en su lugar la metáfora del fuego.

[...] alma que me brillás/ cuerpo que hierve amurado a tu dulce compañía/ sequedades de arder en la herramienta/ que labra el alma como piedra⁷²¹

Y también:

Santa Teresa de Jesús, "Si el amor que me tenéis", *op. cit.*, pág. 719.

718

Santa Teresa de Jesús, "¡Cuán triste es, Dios mío...!", *op. cit.*, pág. 720.

719

Gelman, "cita XLIII (santa teresa)" *op. cit.*, pág. 305.

720

Santa Teresa de Jesús, "¡Cuán triste es, Dios mío!", *op. cit.*, pág. 720.

721

Gelman, "cita XII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 274.

[...] alma que te apartás del cuerpo/ amándolo/ diciéndole que debe morir⁷²²

¿Quién es el que teme/ la muerte del cuerpo/, si con ella logra un placer
inmenso?⁷²³

En cuanto a los procedimientos estilísticos ese deseo de fuga, ese hiato que se abre entre lo que se tiene y lo que desea se vislumbra como procedimiento en:

- **Uso de la antítesis.** Da cuenta de sentimientos desencontrados: soledad y, a la vez, presencia real del ser amado o alegría de tenerlo y, a su vez, tristeza por no poseerlo:

[...] qué medida está el alma y abrasada/ en el sol mismo/ sentada a la
sombra/ de su deseo o vos [...] degollado que nunca cesa como/ dulce
mirar de vos/ viva muerte que te acompaña ser⁷²⁴

Sea mi gozo en el llanto,/ sobresalto mi reposo,/ mi sosiego doloroso/ y
mi bonanza el quebranto [...] En la oscuridad mi luz,/ mi grandeza en
puesto bajo./ De mi camino el atajo/ y mi gloria sea mi cruz.⁷²⁵

- **Uso de la sinestesia.** Hay una saturación del orden de lo sensorial que se parece perseguir los mismos fines que la figura anterior:

[...] ardo en el aire/ malgastado/ recia/ dulzura me ata a vos sin
obediencia/ con mis rompidas alas sé volar/ fuera de vos o sea en vos/ o
dentro de tu dulzura donde siempre queda / pan que comer/ amargo
como vos⁷²⁶

⁷²²

Gelman, “cita XXXV (santa teresa)”, *op. cit.*, pág. 297.

⁷²³

Santa Teresa de Jesús, “Yo toda me entregué y di”, *op. cit.*, pág. 719

⁷²⁴

Gelman, “cita III (santa teresa)” *op. cit.*, pág. 265.

⁷²⁵

Santa Teresa de Jesús, “Sea mi gozo en el llanto”, *op. cit.*, pág. 728

⁷²⁶

Gelman, “cita XIII (santa teresa)”, *op. cit.*, pág. 275.

Ay, qué vida tan amarga/ do no se goza el Señor!/ Porque si es dulce el amor,/ no lo es la esperanza larga;/ quíteme Dios esta carga,/ más pesada que el acero, que muero porque no muero⁷²⁷

IV.11.3. CITAS: PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS

Si bien la estética gelmaniana es rica y variada en cuanto a que ofrece mil modos para decir lo mismo, las figuras parecen resultar siempre las mismas: la más usada en los textos del exilio es el hipérbaton, en tanto produce una evidente alteración del orden habitual de la frase que se conjuga en su estética con neologismos, rupturas métricas, uso de diminutivos y una conjugación preescolar de las flexiones verbales y que da como resultado textos que se arman al margen de todo aquello que ha sido sistematizado. Este texto ofrece nuevas formas para decirlo, además de las mencionadas. Se observa una continua oscilación que se vislumbra y que hemos agrupado de la siguiente manera:

- **Confusión pronominal.** Resulta notoria la insistencia en el genitivo (*de vos*) que unido a un verbo o a un sustantivo borra las fronteras entre el *tú* y el *yo* mencionados en el poema, no se sabe quién realiza la acción o si la realizan los dos a la vez, es decir, en principio marca la separación, luego adquiere otra connotación que sugiere una situación compartida

[...] dulce mirar de vos⁷²⁸

[...] duermo de vos⁷²⁹

[...] medianera de vos⁷³⁰

[...] suelo de vos⁷³¹

⁷²⁷

Santa Teresa de Jesús, “Vivo sin vivir en mí”, *op. cit.*, pág. 719.

⁷²⁸

Gelman, “cita III (santa teresa)”, *op. cit.*, pág. 265.

⁷²⁹

Gelman, “cita IV (santa teresa)”, *op. cit.*, pág. 266.

⁷³⁰

Gelman, “cita V (santa teresa)”, *op. cit.*, pág. 267.

⁷³¹

[...] dolor de vos⁷³²

[...] sombra de vos⁷³³

[...] consolación de vos⁷³⁴

[...] pena de vos⁷³⁵

[...] noche de vos⁷³⁶

[...] volar de vos

[...] cayó de vos⁷³⁷

[...] capitán de vos⁷³⁸

Esta confusión no se resuelve, hay una idea (o un deseo) de que los dos pasan por lo mismo, la cita XX habla de *desposorio de vosmí*, pero luego la oscilación continúa mostrando unión:

[...] como esposos que no se pueden ya/ apartar/ secreta unión en el centro muy interior del alma/ criatura juntadita a mi criatura⁷³⁹

O separación:

[...] no me dejés de vos/ país/ paisame⁷⁴⁰

Gelman, "cita VII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 269.

⁷³²

Gelman, "cita VIII (santa teresa)" *op. cit.*, pág. 270.

⁷³³

Ibidem.

⁷³⁴

Ibidem.

⁷³⁵

Gelman, "cita VIII (santa teresa)", *op. cit.*, 270.

⁷³⁶

Gelman, "cita IX (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 271.

⁷³⁷ Gelman, "cita XII (santa teresa)", *op. cit.*, 274.

⁷³⁸

Gelman, "cita XXXIX (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 301.

⁷³⁹

Gelman, "cita XLIII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 305.

⁷⁴⁰

Gelman, "cita XLII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 304.

- **Cadena de oraciones disyuntivas (polisíndeton).** La separación se cuenta de muchas maneras y se concatena en muchos casos a través de la disyunción, creando así una oración con fuerza anafórica pero que nunca se muestra definitiva:

[...] si estás escrita alma/ ¿por qué triste/ no salís [...] alcanzando almas amadoras/ o fuentes vivas de las llagas que [...] o desolación⁷⁴¹

[...] de este destierro subo a tu hermosura?/ [...] lágrimas/ de contento o congoja?/ [...] ¿lágrimas o deseos?/ [...] ¿o son señales del amor lo que se ve?⁷⁴²

- **Neologismos antitéticos.** Una palabra que despliega dos nuevos significados y que a la vez parecen oponerse: *solombra, vosmí, muerevida*
- **Preguntas retóricas.** Que aluden a respuestas, a veces, imposibles.

[...] alma que me llevás/ ¿a dónde va?/ ¿va?/ ¿quién la llevás?/ ¿por dónde?/ ¿abandonada/ de sí? ¿cómo pajita al viento?⁷⁴³

Otras figuras que aparecen son:

- **Políptoton.**

[...] me dejás dejádome⁷⁴⁴

[...] sangre que me sangrás⁷⁴⁵

⁷⁴¹

Gelman, "cita X (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 272.

⁷⁴²

Gelman, "cita XXXIII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 295.

⁷⁴³

Gelman, "cita XVI (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 278.

⁷⁴⁴

Gelman, "cita XVII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 305.

⁷⁴⁵

Gelman, "cita XLIII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 274.

[...] goce de este gozo⁷⁴⁶

- **Paronomasia.**

[...] ama mía/ es decir rama mía que me amás⁷⁴⁷

IV.11.4. COLOFÓN

Es *Citas* un texto de las mil caras de la repetición. Repetición que se propone desde el título mismo, *Citas*, que además asume un eje temático más que definido, también de antemano: "a mi país". Sin embargo lo revelador como recurso es que no tenga referencias a lugares concretos. La palabra *argentina* no aparece en el libro en ningún lugar, sólo asistimos a la instancia de un yo parlante solo con su alma que dialoga con un lugar imaginario e incógnito. Es notorio que la develada insistencia otorgue terreno para que allí se oculte justamente aquello de lo que se habla. En casi cincuenta citas, sólo en dos oportunidades, se brindan referencias metonímicas a través de los vocablos: *sur* y *riachuelo*⁷⁴⁸. Y eso es todo. En este sentido se instala en la vereda de enfrente de su *citada* Santa Teresa que en todas las poesía menciona a Dios.

⁷⁴⁶

Gelman, "cita XXXVII (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 299.

⁷⁴⁷

Gelman, "cita V (santa teresa)", *op. cit.*, pág. 267.

⁷⁴⁸

Brazo del río de la Plata que atraviesa el barrio porteño de *La Boca*. Los dos vocablos aparecen en "cita XXXII", *op. cit.*, pág. 294.

IV.12. YO MULTITUDINARIO: POEMAS DE J. GALVÁN Y J. GRECO

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
Y cifra en su profética memoria

Las lunas que serán y las que han sido

J.L. Borges

*Everness*⁷⁴⁹

IV.12.1. ¿HETERONIMIA O SINONIMIA?

Se sabe que el gran poeta de los múltiples heterónimos ha sido Fernando Pessoa; su intento fue disimularse o despersonalizarse en la figura de innumerables personalidades dentro de sí mismo, o alter egos y semi-heterónimos, dando forma por esta vía a la amplitud y la complejidad de sus pensamientos, conocimientos y percepciones de la vida y del mundo. En 1914 empieza a escribir los poemas de sus heterónimos. Los heterónimos *peessoanos* han sido vistos como la expresión de diferentes facetas de la personalidad de Fernando Pessoa y como la manifestación de una profunda imaginación, creatividad y ficción que desde pronto se revela en el poeta -se recuerda que el primer heterónimo, el *Cjevalier de Pas* fue inventado cuando el poeta tenía seis años; y, también han aparecido estudios que plantean la heteronimia del genial portugués como signo de esquizofrenia, poco pertinente para quienes nos hemos deleitado con todo ese tejido de voces que emergen de un mismo lugar y que finalmente no intentan sino oscurecer su creación. Tres son los heterónimos fundamentales con los que Pessoa firmó las obras que no publicó con su propio nombre: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos.

Los tres fueron dotados por su creador no sólo de fecha de nacimiento y biografía, sino de diversas características personales que los hacía reconocibles. Caeiro, el maestro de los otros dos y del mismo Fernando Pessoa, era una especie de sabio autodidacta, sensualista y agnóstico que vivía en contacto con la naturaleza. Reis, a quien Saramago ha dedicado una de sus novelas, era un poeta humanista y pagano, discípulo de Horacio y Anacreonte, arcaico en su poética y con marcada ideología

⁷⁴⁹

Jorge Luis Borges, "Everness", *El otro, el mismo, Obras Completas II*, Emecé, Buenos Aires, 1996, pág. 305.

monárquica. Álvaro de Campos, quizá el más grande artísticamente de todos ellos, era un ingeniero naval de formación británica, fascinado por las mismas cosas que los futuristas, la velocidad, los motores, el mundo en perpetuo cambio y fuertemente influenciado por la poesía de Walt Whitman. Para cada uno de estos hombres, Fernando Pessoa diseñó una cuidada biografía, un horóscopo, un retrato físico completo, trazó sus características morales, intelectuales, ideológicas. Tres personajes diferentes y cada cual con una actividad literaria distinta. Personajes que se conocen y entran en polémica unos con otros, bien como el demiurgo, tres facetas de un mismo hombre que de las dispersiones parece haber hecho condición de encuentro consigo mismo.

Ricardo Reis ha sido según Pessoa el primer heterónimo que se le reveló aunque no haya sido el primero en iniciar su actividad literaria. Ricardo Reis está latente al parecer desde el año 1912, pero sólo en marzo de 1914 el autor de las *Odes* inicia su producción, desde entonces continuada e intensa, y siempre coherente e inalterable, hasta el 13 de diciembre de 1933. También en lo que respecta a la biografía de Ricardo Reis, Fernando Pessoa presenta datos distintos. Ricardo Reis es marcado por una profunda simplicidad de la concepción de la vida, por una inmensa serenidad en la aceptación de la relatividad de todas las cosas. Es el heterónimo que más se aproxima al creador, tanto en el aspecto físico -es moreno, de estatura media, anda medio curvado, es magro y tiene apariencia de judío portugués (Fernando Pessoa tenía ascendencia israelita)- tanto en la manera de ser y en el pensamiento. Es adepto del sensacionalismo, que hereda del maestro Caeiro,

Alberto Caeiro, el maestro, en torno al cual se determinan los otros heterónimos, nace en abril de 1889 en Lisboa, pero vive la mayor parte de su vida en una quinta en el Ribatejo, donde conocería a Álvaro de Campos. Su educación se limita a la instrucción primaria, lo que combina con su simplicidad y naturalidad que reclama para sí mismo. Rubio, de ojos azules, estatura media, un poco más bajo que Ricardo Reis, está dotado de una apariencia muy diferente al de los otros heterónimos. También es frágil, aunque no lo aparenta mucho, y muere, precozmente de

tuberculosis en 1915. Se presenta como el poeta de las sensaciones, es el poeta de la naturaleza, el poeta de actitud antimística.

Alvaro de Campos nació en 1890 en Tavira y es ingeniero naval de profesión. Estudia ingeniería en Escocia, se formó en Glasgow. Visita oriente y durante esa visita, a bordo, en el Canal de Suez, escribe el poema “Opiário”, dedicado a Mario de Sá-Carneiro. Desilusionado de esa visita, regresa a Portugal donde lo espera el encuentro con el maestro Caeiro, y el inicio de un intenso viaje por las teorías del *sensacionismo* y del *futurismo* o del *interseccionismo*. Conoce a Alberto Caeiro en una visita al Ribatejo y se convierte en su discípulo.

Además de los heterónimos Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis, Pessoa escribe una serie de textos atribuidos a unos semi-heterónimos, personajes no totalmente independientes de la figura del poeta. Entre ellos se encuentran: Pero Botelho, Antonio Mora, Fausto, Alexander Search, Bernardo Soares, Federico Reis, hermano del heterónimo Ricardo Reis, Barón de Teive y Vicente Guedes.

Por último decir que en otras ocasiones Pessoa escribía bajo su propia personalidad pero tras un seudónimo a los que llamó semi-heterónimos, algunos de ellos fueron: Raphael Baldaya, A.A. Cross, Thomas Crosse, Pantaleao, Chevalier de Pas Charles Robert Anon, María José, Adolf Moscow, Jean Seúl de Méleuret. Uno de ellos: Pantaleao -colaborador de *O Phosphoro*, periódico manuscrito de difusión reservada a sí mismo y a su medio familiar, y donde escribe en lengua portuguesa-tiene como misión publicar un texto de Torquato Mendes Fonseca da Cunha Rey que éste le entregara antes de morir. Y ahí el trabajo de Pessoa parece coincidir o cruzarse con el de Juan Gelman, quien dice tener la misión, la misma que Pantaleao, de publicar los poemas de José Galván, secuestrado y desaparecido en 1978 en Argentina por la dictadura militar. El mismo caso se había repetido ya cuando José Galván publica los poemas del también desaparecido en la Argentina de entonces, Julio Grecco.

En todos ellos surge la misma necesidad de difundir o dar a conocer la obra de alguien que ya no está. Tienen como misión la continuidad y la memoria. Pessoa

sostuvo siempre que sus heterónimos debían ser leídos como poetas independientes de él, si bien íntimamente relacionados entre sí, puesto que tanto Reis como Campos y él mismo Pessoa eran discípulos de Alberto Caeiro, para Pessoa los heterónimos son personalidades demarcadas por su integridad espiritual, son seres viviendo dentro de él, no son creaciones suyas, aunque aparentemente él participa de manera consciente en la elaboración de sus características más peculiares; no son personajes, son personas y cada uno de ellos lleva una vida y un destino literario independientemente de su autor. Pero esta sensibilidad heteronímica no parece atravesar a Juan Gelman. Julio Grecco y José Galván tienen sus mismas iniciales, no sabemos mucho de sus vidas, salvo que dejaron una obra incompleta que urge dar a conocer, que son argentinos y murieron en el país en los años en que Gelman tuvo que dejarlo. Frecuentan tópicos y procedimientos gelmanianos, cuentan sucesos que parecen biografar al propio Gelman, sus libros no circulan en forma independiente sino incluidos en un volumen que pertenece a Gelman y esto hace, entre otras cuestiones, que podamos hablar más bien de seudónimos que el poeta ha utilizado para continuar su obra. Hecho que siempre nos devuelve finalmente al mismo autor. El extenso poema “Verdades⁷⁵⁰” tiene conocidas referencias biográficas al propio Gelman:

[...] no sé que haría el ucraniano de papá en Inglaterra/ [...] así que no sé qué hace papá en northumberland/ hará lo de siempre/ finge que está en la mesa/ por ejemplo/ [...] pero él no está aquí/ [...] está en la casa de madera de Moscú de donde va a escapar/ porque es el año 1905/ y esa revolución fracasó

En *Bajo la lluvia ajena*⁷⁵¹, Gelman habla de su padre, texto que se complementa con este otro de Julio Grecco:

[...] por eso hablabas poco. No hacía falta más. Y lo demás -comer, dormir, sufrir, hacer hijos- fueron gestiones necesarias, naturales, como quien lleva su libreta de ser vivo.

Nunca te olvidaré, en la oscuridad del comedor, vuelto hacia la claridad de tus comienzos. Hablabas con tu tierra. En realidad, nunca te sacaste

⁷⁵⁰ Gelman, “Verdades”, *Los poemas de Julio Grecco, Interrupciones II, op. cit.*, pág. 111 - 112.

⁷⁵¹

Gelman, *Bajo la lluvia ajena, Exilio*, (en colaboración con Bayer), *op. cit.*

esa tierra de los pies del alma. Pieses llenos de tierra como silencio enorme, plomo o luz⁷⁵²

Explicando la ausencia de su padre con el exilio que le tocó vivir que, en el poema se traduce en una estadía en Inglaterra. Encontramos que, también en este caso, su padre era ucraniano, vino en 1905 de Moscú a la Argentina y lo hizo desencantado con lo que sucedía allí. Lo que cuenta en *Bajo la lluvia ajena* de su padre aparece en el poema resemantizado, cruzado por la biografía y por la ficción. Podemos observar un juego de máscaras que intentan ocultar al autor. Ya dijimos que en el primer caso, me refiero a los poemas de José Galván es Gelman quien asume la responsabilidad de difundir los poemas de José Galván que ha sido víctima de la dictadura argentina y que en el segundo caso es José Galván quien está encargado de divulgar los poemas de Julio Grecco, otra víctima fatal del proceso. Paradójicamente, a su vez los epígrafes son también vulnerados:

[...] el monstruo de la razón engendra sueños

No es una frase del desaparecido (e inexistente) Julio Grecco sino una variación del título que el pintor español Francisco de Goya y Lucientes dio a una serie de grabados: “El sueño de la razón engendra monstruos”⁷⁵³, a su vez, elige como epígrafe de los poemas de Julio Grecco una cita de otro falso poeta traducido anteriormente por Gelman: Yamanocuchi Ando. Esta sucesión de máscaras maquillan al verdadero pero al mismo tiempo nos remiten a él. Vemos cómo se continúan los mismos recursos formales y temáticos que el escritor utiliza:

- cesura interversal:

[...] entre las 5 y las 7/ cada día⁷⁵⁴

⁷⁵²

Gelman y Bayer, *Exilio*, op. cit. pág. 25.

⁷⁵³

Ver, Gelman, “Razones”, *Nueva Prosa de prensa*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999, pág. 13 - 14.

⁷⁵⁴

Gelman, “El infierno verdadero”, op. cit., pág. 76.

- preguntas retóricas:

[...] ¿qué estás haciendo con tu cuerpo?/ separándolo de la muerte?⁷⁵⁵

- encabalgamientos:

[...] cuando te conocí/ mi corazón tenía más hambre que piojo de/ peluca/⁷⁵⁶

- conversión del sustantivo en verbo:

[...] pájara⁷⁵⁷

[...] amañanarte⁷⁵⁸

- presencia de diminutivos:

[...] fueguitos⁷⁵⁹

[...] hojita⁷⁶⁰

[...] almita⁷⁶¹

[...] telitas⁷⁶²

- uso del políptoton:

⁷⁵⁵

Gelman, "Milonga", *op. cit.*, pág. 77.

⁷⁵⁶

Gelman, "Dichos", *op. cit.*, pág. 125.

⁷⁵⁷

Gelman, "Más preguntas", *op. cit.*, pág. 71.

⁷⁵⁸

Gelman, "Milonga", *op. cit.*, pág. 77.

⁷⁵⁹

Gelman, "Más preguntas", *op. cit.*, pág. 71.

⁷⁶⁰

Gelman, "Latitud sur", *op. cit.*, pág. 74.

⁷⁶¹

Gelman, "Milonga", *op. cit.*, pág. 77.

⁷⁶²

Gelman, "Milonga", *op. cit.*, pág. 77.

[...] mano que mana⁷⁶³

- recurrencia temática: la caída de los compañeros:

[...] como a los compañeros / que combatían con tranquilidad y desdén/
buscaban muchas victorias/ lunas para vivir de una buenísima vez⁷⁶⁴

- recurrencia temática: la misma necesidad de recordar (revivir) a Paco Urondo
y a Rodolfo Walsh:

[...] también esa mano que mana por ahí/ tiene el calor de paco/ de la
mejilla que le secó una vez/ cuando la traición se la llenó con las
lágrimas/ que magdalena a cristo/ me la paso convirtiendo esa mano en
cementerio⁷⁶⁵

- recurrencia temática: el tango y la milonga para contar las ausencias:

[...] no para irse/ abandonar/ sino porque sucede que hay que irse/
muchas veces pasa eso/ hermanas/ manos/ hay que irse/ chán-chán⁷⁶⁶

Estos son algunos elementos que hacen pensar que estos dos poetas no son heterónimos sino más bien sinónimos de Juan Gelman, nombres que al desnombrarlo lo nombran porque continúan con sus preocupaciones, sus modos, sus recursos. Al respecto Gelman ha dicho:

[...] utilicé dos clases de sinónimos, que nunca fueron heterónimos como los de Pessoa. Necesité los primeros -John Wendell, Yamanokuchi Ando, Sindney West- para alejarme de mí mismo. Los segundos -José Galván, Julio Grecco- para reunirme con mis pérdidas⁷⁶⁷

⁷⁶³

Gelman, "Rodolfo dijo que", *op. cit.*, pág. 75.

⁷⁶⁴

Gelman, "Más preguntas", *op. cit.*, pág. 71 - 72.

⁷⁶⁵

Gelman, "Rodolfo dijo que", *op. cit.*, pág. 75.

⁷⁶⁶

Gelman, "Otro tango", *op. cit.*, pág. 93 - 94.

⁷⁶⁷

También esta segmentación que el autor propone coincide con dos etapas, una anterior al exilio y otra durante el exilio que es cuando se desdobra en José Galván y Julio Grecco, y, en ese sentido se puede pensar que el encuentro que sus pérdidas parece inalcanzable en tanto escoge poetas inventado, con biografías inventadas, con epígrafes inventados o adulterados en manos de otros poetas también inventados. Es decir, se genera una concatenación infinita de inventos que despistan pero que finalmente continúan con una misma ética y estética.

IV.12.2. IMAGEN DE ESCRITOR Y REPRESENTACIÓN DEL CAMPO INTELLECTUAL

Según Teresa Gramuglio⁷⁶⁸ los escritores construyen en sus textos imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos que permiten descifrar entre otras cuestiones su lugar dentro del campo literario, sus relaciones con los pares y con la tradición literaria. Esta construcción fusiona o unifica una ideología literaria y una ética de la escritura comprometida con la estética del escritor. Así es como, en *Los Raros*⁷⁶⁹, Rubén Darío propone como proyecto delinear una figura de escritor capaz de fundar una tradición dentro del campo literario americano a fin de legitimar la estética modernista. Darío va a necesitar una tradición que lo legitime, desde el punto de vista nacional y latinoamericano, frente a literaturas tan nutridas como algunas de las europeas. En *Los poemas de José Galván* tanto como en *Los poemas de Julio Grecco* aparecen tres temas: la poesía, la memoria de la poesía y el lugar del poeta.

Ya los nombres nos acercan el tema que en su interior descubriremos: “Ruiseñores de nuevo”, “Yo también escribo cuentos”, “Otras escrituras”, “Sobre la

Marcelo Pichón Rivière, “Una batalla de palabras”, *Clarín*, 17 de septiembre de 2000.

⁷⁶⁸

María Teresa Gramuglio, “La construcción de la imagen” en Tizón y otros, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, 1992.

⁷⁶⁹

Rubén Darío, *Los Raros*, Buenos Aires, Losada, 1994.

poesía”, “Literaturas”, “Siempre la poesía”, “La poesía otra vez”, nombres más que elocuentes. El poema denominado “Más preguntas⁷⁷⁰”, el primero de *Los poemas de José Galván* da cuenta de la situación del poeta ante la poesía, o ante la llegada de la poesía. El poema se abre con una incertidumbre, con una situación anterior a la llegada de la poesía, especie de emoción contenida que se va a ir disipando en la medida que ella llegue. La segunda estrofa dice:

[...] mis mujeres navegan por ahí/ alrededor/ perdidas/ otras/

La tercera estrofa comienza con una clara alusión a las musas:

[...] sus mujeres nocturnas/ dejan caer/lunas sobre esta vida miserable/
una luna/ delira en su verdad/ otra pájara/ sobre mi pulso/

Apreciamos dos marcas, que encarnan los dos pronombres posesivos. Por un lado, mientras las musas del poeta andan perdidas y preguntándose se pueden tocar con las musas que provienen estrictamente de la poesía y llegar al poeta; por el otro lado, con la llegada de la poesía aparecen quienes le han dado vida:

[...] qué oís walt whitman por acá/ [...] y según oscar wilde en arte no
hay primera persona/ pero maiacovsky y vallejo hablaron en primera
persona

Menciona a estos poetas consagrados y pone en escena algunos de sus pensamientos. Esta mención no es inocente porque finalmente ellos no sólo legitiman la obra del Gelman sino que han formado un árbol genealógico dentro de la historia poética de Gelman confirmando la idea borgeana de la universalidad del arte. Por eso en el arte no importa la primera persona, porque esa voz es de todos, y ese *todos* implica que lo anterior no se puede borrar, que lo anterior está presente y que nadie nace por generación espontánea. El arte, en definitiva se compone de lo dicho anteriormente por otros en un contínuum. Al respecto Borges ha dicho que el creador

770

Gelman, “Más preguntas”, *op. cit.*, pág. 71 - 72.

no crea sino más bien simula, lo que hace es tomar un apartado de la historia de la literatura que ya ha sido escrita. Y antes que Borges, Whitman había dicho:

Estos pensamientos de los hombres de todas las
[edades y de todos los pueblos;
no son originales,
no son míos solamente⁷⁷¹

Sobre este tema, en “Siempre la poesía⁷⁷²” Gelman dice:

[...] la poesía debe ser hecha por todos y no por uno/ dijo/ esas cosas solamente las puede decir un francés/ rengo [...] más bien era uruguayo/ solamente a un uruguayo se le puede ocurrir que la poesía/ debe ser hecha por todos y no por uno/ que es como decir que la tierra es de todos y no solamente de uno/ que el sol no es de uno/ que el amor es de todos y de nadie/ como el aire/ y la muerte es de todos/ y la vida/ no tiene dueño conocido

Refiriéndose al enigmático Conde de Lautréamont, Gelman despliega su concepción, es decir, una idea, por un lado, de que el arte es universal y está en la memoria y por el otro se van mencionando poetas consagrados que configuran un canon o sustrato desde donde el nuevo poeta abreva. Esta idea de la universalidad del arte resulta muy interesante en estos textos que son escritos -o simulados por otros- porque si el arte se repite o se resemantiza, si en cada texto se patentiza una presencia anterior poco importa también quien firma esa historia, o quién es el autor. Hay en estos textos una indagación sobre la autoría, sobre la identidad, sobre qué es un autor que claramente se conjuga con el intento lúdico de utilizar sinónimos que multipliquen la personalidad proponiendo distintos *yoes* aunque digan lo mismo y nos remitan a uno solo. A esta lista genealógica se le suman San Juan de la Cruz, Charles Baudelaire, Tristán Tzara y Safo que aparecieron o dieron libertad a la palabra:

[...] cuando sacaste a la palabra clausura de su clausura⁷⁷³

⁷⁷¹ Walt Whitman, “XVI”, *Canto a mi mismo*, Buenos Aires, Perfil libros, 1997, pág. 21.

⁷⁷²

Gelman, “Siempre la poesía”, *op. cit.*, pág. 123 - 124.

⁷⁷³

También se confunden unos con otros, obviando propiedades intelectuales privadas:

[...] una vez dije que me llamaba charles que engañar a una mujer/ en realidad no la engañé/ en realidad le estaba diciendo que todos somos baudelaire⁷⁷⁴

Los poetas aquí elegidos de alguna manera han revolucionado la poesía, se han creado nuevos paradigmas a partir de sus intervenciones. San Juan con su poesía mística y a la vez amatoria, Baudelaire como el padre de la poesía moderna, Tzara como principal mentor del movimiento dadaísta y Safo como la primera poetisa que al parecer dirige su amor a otra mujer. Esta selección que no parece ser fortuita en tanto hacia el final se mencionan en complementación con los poetas muertos de su país que han caído *peleando contra la vejez del mundo*, al igual que estos cuatro poetas mencionados. Puede advertirse un postulado que no es nuevo en Gelman, me refiero a la revolución en su doble expresión: histórica y estética. Por otra parte si decimos *todos somos baudelaire* estamos incluyéndonos en él y a la vez ocultándonos en él, o, estamos al menos quitando rasgos personales y propios para apropiarnos de uno más general, más universalizado y por lo tanto menos individual. En “Ruisseños de nuevo⁷⁷⁵” se agregan nuevas figuras heterogéneas, de diferentes etapas y movimientos como son: John Keats, Arthur Rimbaud, Santa Teresa de Jesús, Francisco de Quevedo y Villegas, Gracilazo de la Vega, John Donne, Stephan Mallarmé, Paul Verlaine, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Guillaume Apollinaire, William Blake, Roque Dalton, Rubén Darío, José Martí, entre otros. La universalidad del arte y de la literatura, o en palabras de Gelman, ese "gran cielo de la poesía" ocupa parte del universo revolucionario de su obra:

Gelman, “No me estoy equivocando”, *op. cit.*, pág. 82 - 83.

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁷⁵

Gelman, “Ruisseños de nuevo”, *op. cit.*, pág. 86 - 87.

[...] en el gran cielo de la poesía/ [...] está cantando el ruiseñor de Keats
siempre/ pasa Rimbaud empuñando sus 17 años como la llama de amor/
viva de San Juan

Así se van acumulando los clásicos, que ocupan un lugar en el canon occidental de la poesía del que participan poetas argentinos y latinoamericanos. Hacia el final el poeta se pregunta:

[...] ¿día en toda América Latina subirá lentamente?

En esa instancia está hablando de cuestiones históricas pero también estéticas, porque ya ha puesto en la misma balanza a Urondo y a Keats, a González Tuñón y a Mallarmé o a Roque Dalton con Rimbaud. Es decir, aquí no se plantean jerarquías sino sucesiones, influencias, aquí se despliega el mapa poético que posiblemente Gelman tenga como referencia. El canon que Darío propone en *Los Raros*⁷⁷⁶ se relaciona más bien con la estética decadentista finisecular y sobre todo francesa -hay excepciones: Edgar Allan Poe, Martí, Eugenio de Castro o Ibsen- pero en definitiva es acotado (además a Poe los decadentes lo toman como referente), y son modelos que justifican la estética modernista. Ahora bien, el canon de Gelman es mucho más generoso, propone una especie de bazar, donde hay lugar para todos, aparecen acumulaciones transhistóricas, translingüísticas y transgeográficas con las que intenta una actualización desjerarquizada capaz de sincronizar el arte latinoamericano con el de las grandes metrópolis culturales sin hablar de Latinoamérica o Europa sino poniendo en escena lo universal de la poesía y la poesía universal. De este modo, centralizará Gelman su preocupación estética en dos temas:

- la eternidad o ciclicidad de la poesía y del poeta. En tiempos donde hay pocos lectores, donde hay crisis mundial y hambre lo bello es saber que la poesía continúa y siempre va a continuar:

776

Rubén Darío, *Los raros*, op. cit. El canon que Darío propone se corresponde básicamente con el campo francés, los nombres que propone son los siguientes: Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, León Bloy, Jean Richepin, Jean Moreas, Rachilde, George D'Espargés, Augusto de Armas, Laurent Thailade, Fra Domenico Cavalca, Eduardo Dubus, Teodoro Hannon, El conde de Lautréamont, Paul Adam, Max Nordau, Ibsen, José Martí y Eugenio de Castro.

[...] tío juan era así/ le gustaba cantar/ y no veía porqué la muerte era motivo para no cantar/ entró al horno cantando pío-pío/ salieron sus cenizas y piaron un rato/ [...] lo lindo es saber que uno puede cantar pío-pío/ en las más raras circunstancias/ tío juan después de muerto/ yo ahora para que me quieras⁷⁷⁷

Incluso esta idea de seguir escribiendo (cantando) después de muerto encaja perfectamente con la influencia de los que ya no están, con la voz que nunca se pierde, así como siempre está cantando *el ruiseñor de Keats*.

- la noción de la poesía como testimonio de la memoria (que ya ha aparecido en textos anteriores):

[...] también esta mano que mana que mana por ahí/ tiene el calor de paco/ [...] me la paso convirtiendo esa mano en cementerio/ [...] repartís el amor que los compañeros no alcanzaron a dar/ curás a los matados por tanta desolación/ a los que tienen la ternura lastimada/ quemada/ en las tablas del día clavaron tu candor⁷⁷⁸

Justamente esta poesía da testimonio de dos desaparecidos -Rodolfo Walsh y Paco Urondo- que a su vez fueron narrador y poeta respectivamente.

IV.12.3. CANON OCCIDENTAL

Harold Bloom en su libro *El canon occidental*⁷⁷⁹ propone la centralidad de lo estético para pensar el canon en sus reflexiones y la lucha de un escritor con los precursores. Tema abordado previamente por Bloom y desarrollado en su libro *La angustia de las influencias*⁷⁸⁰. La primera cuestión es su consideración del valor

⁷⁷⁷

Gelman, "Sobre la poesía", *op. cit.*, pág. 117 - 118.

⁷⁷⁸

Gelman, "Rodolfo dijo que", *op. cit.*, pág. 75.

⁷⁷⁹

Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona Anagrama, 1995.

⁷⁸⁰

estético para pensar la constitución y supervivencia del canon y para pensar la literatura. Bloom se inclina a pensar en la autonomía de lo estético y asume que lo que hace canónico a un escritor no tiene que ver o va más allá de la esfera social, de la lucha de clases, de la filosofía, etcétera. La literatura para él es irreductible a la filosofía, a la ideología y la metafísica, como a cualquier ideología. En este libro no pretende defender ni derribar el canon, sino defender lo estético que se halla presente en su constitución. Es decir, la supremacía estética frente a lo que él llama la *Escuela del Resentimiento* (neohistoricistas, neomarxistas, crítica feminista y foucaultiana) que pretenden reducir a Shakespeare a las energías sociales de la época. Así es como, en su libro Bloom escogerá la obra de 26 autores para preguntarse qué los convierte en canónicos o en autoridades artísticas. La respuesta que da el autor remite a *la extrañeza* o una forma de originalidad que, o bien no puede ser asimilada o nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Es decir, los grandes superan la tradición subsumiéndola. De este modo se canonizan. Es decir, incorporarse al canon equivale a superar la tradición y subsumirla, y uno solo se incorpora al canon por fuerza estética.

Esto se relaciona con el segundo punto, el de las influencias literarias o el de la lucha, el *agón* con los precursores. Lucha con la tradición para sobrevivir en ella por el canon. A lo largo de muchos años, Bloom ha venido escribiendo alrededor de una idea poderosa y original: la teoría de la creación poética como angustia de las influencias. Con esta teoría apunta a construir una historia de la poesía como historia de las relaciones intrapoéticas, es decir, de las relaciones de los poemas entre sí. El hallazgo gira en relación a la noción de *lectura errónea*, una especie de lectura originaria e imaginaria en que un poeta, o poema, hace una *mala interpretación* de un poeta o poema anterior. Esta escena es la que hace posible el *acto de corrección creadora* que es el nuevo poema. Se trata de una lucha entre sujetos o textos fuertes, pues lo que se entabla es una lucha agónica por la supervivencia: los textos, más que darse, se ganan luchando entre sí y esto es para Bloom la única y valedera canonización.

Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

Según Bloom, no hay escritura vigorosa y canónica sin el proceso de la influencia literaria. La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon. Una nueva metáfora siempre implica partir de una previa, dar la espalda o rechazar una figura anterior. Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo y se fundan sobre una lectura que abre un espacio para el yo. Los grandes escritores poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y por lo tanto, parcialmente imaginarios. El aroma de originalidad debe flotar en cualquier obra para que gane el *agón* con la tradición y pase a formar parte del canon.

Tomamos este texto de Bloom en tanto habla del canon y de las influencias, sin embargo los textos de Gelman, la utilización que el poeta hace de las citas no incluyen lucha o *agón* con los textos anteriores, más bien, parecería todo lo contrario. Hay intento de inclusión, hay memoria y reconocimiento. Gelman toma la tradición como fundamento del recuerdo, además la cantidad y disparidad de poetas que pone en escena exceden el espacio a ocupar por las influencias. Su canon es memoria, despersonalización y desintegración en otros. Memoria de la poesía y despersonalización del poeta, por eso allí están todos: Verlaine y la música, la juventud de Rimbaud, la sabiduría de Blake, los infiernos de John Donne, Martí cultivando una rosa blanca, Walt Whitman con un ruiseñor en el hombro, Apollinaire y sus caligramas, Baudelaire y sus correspondencias, San Juan y su llama de amor viva. Todos los que lo borran y a su vez lo componen. Todos los que conforman un yo el yo poético de Gelman escindido en el exilio. Toda la suma de identidades que acopia, suman y recuerdan que *sólo una cosa no hay, es el olvido*.

IV.13. LA JUNTA LUZ, ORATORIO A LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO

*La junta luz*⁷⁸¹ es un texto de 1982 estructurado con formato de obra teatral, es decir es un oratorio dramático (casi responso, casi plegaria, casi ritual) que se dispone

⁷⁸¹ Gelman, *Anunciaciones y otras fábulas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

en verso. La obra pone en escena a las *madres de plaza de mayo*, a los desaparecidos, a los militares y a un coro que es el pueblo argentino. Dedicada a las madres, la obra hoy se publica junto a *Fábulas* (1971) y *Anunciaciones* (1987) dos libros que dan nombre a la nueva obra (*Anunciaciones y otras fábulas*) sin hacer explícita la presencia de *La junta luz*. Podríamos conjeturar que este texto más bien resulta una oposición o negación a la fábula dado el carácter histórico que la obra tiene -en el sentido que allí aparecen sucesos, acontecimientos y personajes que se relacionan en forma directa con la realidad argentina de esos años- y también puede pensarse en la posibilidad de pretender como fábula un suceso tan doloroso que lamentablemente no fue fábula.

El texto fue escrito mientras se ejecutaba el crimen de la junta militar en el país y se lo puede definir como una obra dramática, donde todo es poesía, aun las indicaciones escénicas. Lo que allí aparece es una tragedia paralizada, sin acción, donde las madres, los hijos, los torturadores manifiestan sus experiencias, con una forma coral como telón de fondo y con matices entrecortados de un soneto de Vallejo (“Idilio muerto”), y diálogos absurdos que pertenecen a las sesiones de tortura y que fueron recogidos por Carlos Gabetta en su libro *Todos somos subversivos*. Beatriz Sarlo afirma:

La literatura ofrece mucho más que una directa representación del mundo social. Ofrece modalidades según las cuales una cultura percibe esas relaciones sociales, las posibilidades de afirmarlas aceptándolas o cambiarlas. Ofrece ideas precisas sobre el clima de una época⁷⁸²

El discurso literario dice algo de lo social en dimensiones que no son exclusivamente explícitas que apuntan a los tópicos de un imaginario colectivo. Y como ya advertimos con anterioridad, esto es factible de pensar sobre todo en la obra de Juan Gelman, por eso es necesario repasar algunos datos históricos.

782

Beatriz Sarlo, “Literatura e historia”, Boletín de historia social europea, N° 3, La Plata, 1991, pág. 34.

IV.13.1. RESEÑA SOBRE LA HISTORIA DE LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO

Hacia 1974 comienzan las primeras desapariciones en Argentina que se van a continuar durante toda la década, y que, por supuesto se incrementarán hacia 1976 cuando se realiza el golpe de la junta militar argentina. Desde esas primeras desapariciones, las madres de los desaparecidos comienzan a recorrer organismos oficiales como el Ministerio del Interior, la Policía, la Iglesia, los partidos políticos y hasta cárceles intentando, de esta manera, obtener alguna respuesta sobre el paradero de sus hijos. De esta forma se van conociendo hasta que un día, en una iglesia de la Marina, la iglesia Stella Maris, una de ellas propone -debido a la falta de respuestas- ir a la Plaza de Mayo a pedir una audiencia al presidente de facto de entonces, el teniente coronel Jorge Rafael Videla. Sin respuesta deciden volver a la semana siguiente un viernes. La negativa continúa por lo que pasan la cita al siguiente jueves.

Los jueves, se convertirán así, en el día que se juntan las familias y las madres y demás organizaciones pro derechos humanos en la histórica Plaza de mayo desde hace ya más de 25 años. En la plaza de mayo no había ningún escritorio de por medio, no había trámites ni papeles, la plaza fue, por lo tanto, el lugar que las contuvo y agrupó. Así es como cada jueves a las tres y media se empezaron a reunir en la Plaza, en un banco, al principio no caminaban, ni marchaban. Fueron comienzos muy duros porque la sociedad en general tenía miedo, se desconocían las desapariciones y se creía que los desaparecidos eran terroristas, así que por desconfianza o desconocimiento a las madres nadie quería escucharlas, ni recibirlas. La situación era muy compleja porque la persecución era muy grande, así que hacían reuniones, visitaban alguna familia, o convocaban gente, lo que desencadena desapariciones también de algunas madres y abuelas, entre ellas la presidenta de la asociación. A pesar de todo, la Plaza fue creciendo y comenzaron a caminar alrededor de la Plaza tomadas del brazo porque la policía no las dejaba estar sentadas dada la emergencia del estado de sitio.

Se formó un grupo muy compacto de modo que cuando les pedían documentos, todas lo entregaban o cuando llevaban presa a una todas decidían hacerlo. Se animaron a copar la plaza cuando venían visitas del exterior, cuando Terence Todman o Cyrus Vance visitaron la Argentina, las madres fueron a la Plaza. Fueron reprimidas pero la insistencia de estas mujeres, alrededor de 300, hizo que la prensa posara su mirada sobre ellas, así es como salieron en periódicos y las fotos comenzaron a girar por el mundo con la imagen de estas mujeres que pedían por sus hijos. En Argentina esto no se daba a conocer en los periódicos locales ni en los medios de comunicación por la censura de prensa. En todas estas manifestaciones, o actos, las Madres todavía no usaban el pañuelo, y se comunicaban sólo en la Plaza, o a veces en alguna parroquia de barrio. Hacia octubre de 1977 los distintos organismos que estaban funcionando en Argentina, junto a la iglesia preparan una peregrinación a Luján. Las madres utilizarán el pañuelo blanco como símbolo de identificación. Más de 300 personas fueron apresadas, entre ellas algunas madres, algunos periodistas extranjeros y también algunas religiosas, lo que motivó la difusión en el exterior de las condiciones represivas del régimen militar argentino.

En un segundo movimiento organizativo las Madres hacen una *solicitada* junto con familiares de desaparecidos para publicarlas en los periódicos argentinos. En esta época ya había infiltrados en el grupo de las madres: el capitán de marina Alfredo Astiz, iba a la Plaza alegando que tenía un familiar desaparecido y así es como colabora para que secuestren a algunas madres y también a las monjas francesas. De todas formas siguen con la idea de la *solicitada* que finalmente sale en el diario *La Nación*. A partir de la publicación de la carta abierta hay nuevos secuestros y desapariciones. Comienzan los miedos entre ellas, que finalmente vencen al resolver seguir en la Plaza ya que consideraban que era la única estrategia que les quedaba. El Mundial de 1978 intentó borrar o disimular lo que realmente pasaba en el país. Hebe de Bonafini, actual presidenta de la asociación, lo contó de esta manera:

Ese horror que para nosotras era el Mundial y que a mucha gente los ponía contentos. Se provocaban más secuestros. Se acentuaba la represión,. Se acentuaba en la Plaza. Nos llevaban presas a cada rato. Nos golpeaban. Ponían perros en la Plaza. Nosotras llevábamos un

diario enroscado para cuando nos echaban los perros. Nos tiraban gases. Habíamos aprendido a llevar bicarbonato y una botellita de agua. Para poder resistir en la Plaza. Todo esto lo aprendimos ahí, en esa Plaza. Mujeres grandes, que nunca habíamos salido de la cocina, habíamos aprendido lo que habían hecho tantos jóvenes antes. Luchar por ese pedacito de Plaza, luchar por ese pedacito de cielo que significaba nada más y nada menos que esto que tenemos hoy. Y el Mundial también fue muy terrible para nosotras. Fue muy terrible porque en el Mundial se tapó, o se quiso tapar, todo lo que estaba pasando

Antes de esta época, a fines de 1977, Monseñor Plaza -obispo de La Plata- decide hacer una *noche abierta* en la ciudad de La Plata para demostrar que no había represión y que el Mundial iba a ser algo maravilloso. Hoy se sabe cómo la Iglesia colaboró con la dictadura y qué suerte corrieron los religiosos que no apoyaron al gobierno de facto. Esa noche las madres se hicieron presente, lo que provocó la represión de la policía. Los jóvenes que habían sido convocados abandonaron la Catedral y esas mujeres que habían roto ese acto insultaron a Monseñor Plaza dentro de la Catedral por su complicidad en el estado de cosas imperantes.

Con el mundial, llegan los periodistas extranjeros y Holanda pone en las pantallas de sus televisores, por primera vez a las Madres de Plaza de Mayo. En ese año también comienzan a trabajar los grupos de apoyo. Las madres realizan su primer viaje a Europa y a Estados Unidos. En Estados Unidos se entrevistan con organismos de Derechos Humanos y Italia las recibe Sandro Pertini. Al volver, la persecución se incrementa, por lo que se deciden a formar la Asociación Madres de Plaza de Mayo el 14 de mayo de 1979. En ese año la OEA visita el país. Las madres, entusiasmadas con la visita se reúnen con ellos sin poder dar respuesta a ninguno de sus interrogantes. En el '80 sacan su primer boletín y consiguen grupos de apoyo en toda Europa. Las mujeres de Holanda les envían el dinero para que tuviesen un lugar para reunirse porque hasta el momento se reunían en la calle.

En 1981 sacaron el primer *Poemario* y realizaron la primera *Marcha de la Resistencia*, pero por diferencias con otros organismos, algunos -al parecer- cuestionaban la palabra resistir, quedaron solas 70 u 80 madres resistieron las 24 horas

en la Plaza de Mayo. También ese año hicieron el primer ayuno que duró 10 días y tuvo como epicentro la catedral de Quilmes. En 1982, aparece otro hecho atroz en la historia de la Argentina: la guerra de Malvinas y las Madres aparecen en la Plaza con un cartel: *Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también*. Pero el fracaso de la guerra fue también el fracaso y fin de la dictadura militar.

Comienzan las multipartidarias y las Madres asisten a las reuniones. En ese momento ya se sabía que el número de desaparecidos era muy grande, entre 25.000 y 30.000. En 1983 llega el triunfo de Alfonsín en las elecciones y las Madres son convocadas. El presidente se compromete diciendo que va a buscar a los desaparecidos con vida. En el primer mes de gobierno constitucional se creó la CONADEP presidida por Ernesto Sábato. Las madres rechazan la comisión alegando que ni ellas, ni el pueblo la había elegido, así que deciden no entregar su material al comisión y tampoco asistir a la marcha de la CONADEP. Ese año empezó a funcionar el *Frente de Apoyo* y obtuvieron el primer periódico apoyadas por un grupo de periodistas que en él trabajaron. En 1985 el presidente Raúl Alfonsín ordenó el juicio sumario contra la Junta Militar. Videla, considerado el máximo responsable de la *guerra sucia contra la subversión*, es detenido el 2 de agosto de 1984 y finalmente condenado a reclusión perpetua, en diciembre de 1985. A él también lo acompañó el almirante Emilio Massera, quien también es condenado a cadena perpetua. Pero también el gobierno de Raúl Alfonsín promueve la ley de *Punto Final* que fijaba un plazo de 30 días para recibir las acusaciones contra militares en la Justicia por violación de los derechos humanos. Ley 23.492 que es sancionada el 23 de diciembre de 1986.

A esto se le suma el malestar militar debido a que antes que terminaran los plazos fijados por la ley de *Punto Final*, la Justicia federal dictó el procesamiento de unos 500 militares, hecho que desencadenó la *rebelión carapintada* en Semana Santa del año 1987. Ante esta presión el gobierno promueve la ley de *Obediencia Debida* (ley N° 23.521) que absolvía a los militares de rango intermedio y menor, dando lugar al desprocesamiento de la mayoría de oficiales y suboficiales involucrados en la represión, al considerarlos que obraban bajo subordinación a la autoridad superior.

Algunos de los beneficiados por esta ley fueron Antonio Bussi y el destituido capitán Alfredo Astiz. Se presume que quienes a la fecha de comisión del hecho revistaban como oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las fuerzas armadas, de seguridad, policiales y penitenciarias, no merecen castigo por haber obrado en virtud de obediencia debida. La misma presunción será aplicada a los oficiales superiores que no hubieran revistado como comandante en jefe, jefe de zona, jefe de subzona o jefe de fuerza de seguridad, policial o penitenciaria si no se resuelve judicialmente, antes de los treinta días de promulgación de esta ley, que tuvieron capacidad decisoria o participaron en la elaboración de las órdenes.

De esta manera, las leyes de *Punto Final* y *Obediencia Debida* decretadas por el presidente Alfonsín en 1987 libran de toda responsabilidad a los representantes castrenses que participaron en la represión. Se pretendía el olvido, el perdón de esos hechos pasados. Las madres habían realizado campañas y manifestaciones en contra de estas leyes (cuando comenzaba la ley del *Punto final* realizaron la *Marcha de los Pañuelos*). También rechazaron las exhumaciones, la reparación económica y los homenajes póstumos. Pero igual llegaron las leyes.

Estas mujeres tienen una larga trayectoria, han obtenido premios *Por la Lucha*, *Por la Libertad*, *Por la justicia*. Las han visitado artistas, juristas, periodistas prácticamente de todo el mundo. También han sido invitadas y tienen grupos de apoyo en los distintos organismos de derechos humanos de otros países. El periódico que ellas publicaron ha sido traducido a varios idiomas y repartido en los distintos países. Tienen editados varios *Poemarios*, y hoy cuentan con una Universidad: la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo. Universidad que cuenta entre sus filas con una cátedra de Derechos Humanos y profesores de la talla de Osvaldo Bayer, Noé Jitrik, David Viñas y otros.

IV.13.2. LA JUNTA LUZ DE GELMAN

El nombre de la obra es muy sugestivo, en tanto se presta a variadas connotaciones. Por un lado, la *junta* puede ser la gente reunida en Plaza de Mayo pidiendo por los desaparecidos, pero, por el otro lado, también puede referirse a la junta militar. Aunque *luz*, de ninguna manera no sería la palabra que precisamente acompañe a esta última junta. *Luz* tiene que ver con esclarecimiento, con el reclamo que se está haciendo, en la obra, de los desaparecidos y *luz* también se relaciona con lo teatral, con la iluminación escénica que determina en cierto modo dónde debe posarse la mirada en ese acto. Por otra parte, esta obra que no tiene una división formal en actos, pero que en apariencia presenta cortes en los que aparece un coro o voz madre de la representación trágica del dolor de las madres de los desaparecidos. No es una tragedia al estilo griego, Aquí los sucesos trágicos ya acontecieron y lo que queda es lo que viene después, la situación posterior a la muerte. El texto otorga datos precisos sobre el desempeño de las madres:

Madre-coro:

Yo te reclamo/
golpeo cada jueves las botas del dictador con
tu nombre/ me pongo en la cabeza un pa-
ñuelito blanco como vos⁷⁸³

También aporta información sobre la forma de la realización de los secuestros:

[...] un auto/ dos hombres/
me vendan los ojos/
en la ciudad/ es la ciudad/
el día/ el día/
el subsuelo/
la escalera/
la pieza/
¿dónde está tu familia?/
la picana/
los pechos/
la vagina⁷⁸⁴

⁷⁸³ Gelman, *op. cit.*, pág. 67.

⁷⁸⁴ Gelman, *op. cit.*, pág. 83.

Esto datos que otorga la niña del texto fueron públicos en Argentina recién con la vuelta a la democracia y la mayoría de los argentinos los leyeron en el informe *Nunca más*. La mayoría de los secuestros se realizaban de noche. A la personas que detenían los militares le vendaban los ojos, la subían un coche, la llevaban a un centro clandestino de detención donde generalmente tenía que bajar una escalera, allí le hacían preguntas, la torturaban con una picana eléctrica por todo el cuerpo, incluso hasta en las encías, hasta que finalmente moría o la mataban. Lo mismo ocurre con la instigación por parte del torturador:

milico:

vos sos un guerrillero. Ya no quedan guerrilleros. Los matamos a todos. confesá que sos un guerrillero.

niño (voz en off):

soy un niño

milico:

confesá que sos un guerrillero. Ya no quedan guerrilleros.⁷⁸⁵

Y así sucesivamente hasta que el niño accede, a golpes, y dice: soy un guerrillero, lo que provoca más golpes por no haberlo dicho antes y por ser guerrillero.

Así la cadena de tortura es infinita, siniestra y con una muestra de conductas que rozan la paranoia esquizoide. Esto está en el texto muy bien marcado y también muy bien logrado. La obra comienza justamente con una madre en la Plaza que se está preguntando sobre el paradero de su hijo. Más que preguntando está afirmando una respuesta:

Así que él no está más aquí⁷⁸⁶

Una voz en off pregunta:

⁷⁸⁵

Gelman, *op. cit.* pág. 88.

⁷⁸⁶

Gelman, *op. cit.*, pág. 63.

[...] ¿por dónde andás/ tristísimo de tibio?⁷⁸⁷

Esta frase es la última frase del poema “VII⁷⁸⁸” de *Carta abierta*. Y no va a ser la única frase de ese texto que aparezca en la obra. Las respuestas -o mejor- las preguntas que hace esta voz y las preguntas de la madre son las mismas preguntas que hace la voz poética de la *Carta*:

[...] ¿desmadrado volás por tu consuelo?⁷⁸⁹

[...] ¿sombras endulzan tu morir muchísimo?⁷⁹⁰

[...] ¿hablás por las paredes del dolor?⁷⁹¹

[...] ¿quemás la noche del verdugo/ ¿sos?⁷⁹²

Y una afirmación:

[...] y no querías dormir sino soñar⁷⁹³

También aparece el intertexto con *Notas*:

[...] talmente llovió sangre/ sangre llovió por mi país⁷⁹⁴

Y hacia el final nuevamente las citas de *Carta abierta*:

⁷⁸⁷

Ibidem .

⁷⁸⁸

Gelman, *Interrupciones I*, *op. cit.*, pág. 138.

⁷⁸⁹

Gelman, “VIII”, *op. cit.*, pág. 139.

⁷⁹⁰

Ibidem.

⁷⁹¹

Ibidem.

⁷⁹²

Ibidem.

⁷⁹³

Ibidem.

⁷⁹⁴

Gelman, “Nota IX”, *Notas*, *op. cit.*, pág. 106.

[...] ¿era escrita verdad que nos desfuéramos?⁷⁹⁵

[...] deshijándote mucho/ deshijándome⁷⁹⁶

[...] arbolarías tus desarbolitos/ sólo para sombrear mi ensoñación?⁷⁹⁷

Este diálogo con otros poemas anteriores del propio Gelman, que en su mayoría son los que ha escrito con motivo de la desaparición y posterior muerte de su hijo, se mezcla entre esas madres convirtiéndolo en un Padre de Plaza de Mayo. Por otra parte este cruce también pone en escena la continuidad de la memoria, cuestiones que Gelman ha venido planteando en textos anteriores y que ahora con la repetición se plantea una pluralidad o autoría compartida en cuanto a la voz del narrador; si bien todos estos textos son de su autoría y no existe ni siquiera en ellos el juego de los heterónimos, la frase que recorre los textos va cambiando de voz en la nueva versión. La operación intertextual se continúa con un poema de César Vallejo⁷⁹⁸ y con la “Canción entre el alma y el esposo” de San Juan de la Cruz puesto en boca de la madre en el texto de Gelman. Con este tema además del dolor, se recobrará la cuestión de la nostalgia que justamente en la obra de Vallejo figura en el apartado: *Nostalgias imperiales*. Todas voces que ayudan a configurar el personaje madre de la obra, que es el personaje por excelencia y donde reposan todas las cualidades, aunque también los hijos. La madre es quien pide por su hijo ante los generales, luego le canta una canción de cuna, realiza una manifestación silenciosa, es decir, sin violencia, cuida al hijo, quiere que termine de tomar el café en el momento que lo vienen a buscar y es la voz cantante del coro:

[...] la madre se convierte en la voz principal del coro, dialoga con él, y es él. musicalmente⁷⁹⁹

⁷⁹⁵

Gelman, “III”, *op. cit.*, pág. 134.

⁷⁹⁶

Gelman, “VII”, *op. cit.*, pág. 138.

⁷⁹⁷

Gelman, “IX”, *op. cit.*, pág. 140.

⁷⁹⁸ César Vallejo, “Idilio muerto”, *Los heraldos Negros, Obra poética completa, op. cit.*, pág. 91.

⁷⁹⁹

Gelman, *op. cit.*, pág. 70.

En las antípodas de la figura de la madre se construye la de los militares. En primer lugar nunca se los denomina militares sino *bestias ignorantes* o *milicos*, término peyorativo que además desjerarquiza el rango de un militar. Este *milico* es el que se lleva al hijo, el que lo tortura y el corrupto que le pide dinero a la madre a cambio de algún objeto de su hijo.

[...] 20 millones de pesos , señora

[...] 20 millones y le paso la información

[...] 20 millones y le traigo algo de él, un papelito, una seña⁸⁰⁰

También aparece como muy importante, el tema de la voz, el tema de hacerse escuchar:

[...] tenemos pobre la voz, somos pobres de voz, de inflexiones, de rostros de la voz, porque este mundo es un mundo que te obliga a callar o a gritar, tan duro es, tan esquemático y pobre- pero la voz humana es maravillosa, podría serlo –hay que mostrarlo aquí⁸⁰¹

De modo que no aparece solamente la descripción de un estado de cosas de la Argentina del momento sino también un llamado, a la unión u otra convocatoria a la histórica Plaza de Mayo.

⁸⁰⁰

Gelman, *op. cit.*, pág. 78 - 79.

⁸⁰¹ Gelman, *op. cit.*, pág. 71.

IV.14. DE *ESO* SÍ SE HABLA

Eso es un libro de reflexiones poéticas sobre los grandes temas: el exilio, el amor, la poesía y la libertad. Son poemas de tono intimista y de búsqueda interior. No hay alusiones a lugares ni a un tiempo concreto. Aunque haya dos poemas dedicados a los compañeros muertos: Roque Dalton y Diana y un tercer poema que menciona a su hijo, pero ya no está presente esa insistencia en la memoria sino que hay una melancolía por la ausencia y por la falta de respuestas que genera un regreso repentino o espontáneo de lo almacenado. Esto hace que los poemas no tengan la impronta *realista* de algunos poemas anteriores, sino que hay una apuesta por el despojo de lo referencial, donde resalta la presencia del yo parlante escoltado solamente por las cuestiones que lo agobian o interesan. También hay que señalar que los poemas de Gelman están siempre fechados al comienzo de la obra. *Eso* corresponde a la producción poética de Gelman de los años 1983 y 1984. Son años en los que continúa su exilio a pesar de que en Argentina comienza el proceso de transición hacia a la democracia. Este dato se vuelve fecundo cuando lo advertimos en los propios textos. Notamos cómo se hace presente la transición, así como *Hechos y Relaciones* dan cuenta de la salida del país, y el comienzo del exilio, este libro plantea el tema de la posibilidad de libertad con un interrogante acerca del futuro y el regreso.

IV.14.1. POEMAS DE CAMBIO

En primer lugar, muchos poemas hablan de *la mano* como transformación y como posibilidad de cambio, alternando con una tristeza (actual) del yo poético y otras posibilidades futuras que desconoce. Y en ellos también juega un papel preponderante la naturaleza que acompaña, de alguna manera, estos cambios⁸⁰². Vemos algunos ejemplos:

[...] ¿respirarías/ calle/ donde ahora/ cae la tristeza?/ ¿enlluvia?⁸⁰³

[...] hoy llueve mucho, mucho,/ y pareciera que están lavando el mundo/
[...] como hoy/ que llueve mucho/ y me cuesta escribir la palabra
amor/⁸⁰⁴

La lluvia “tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación⁸⁰⁵”. El tema de la purificación se relaciona con que el agua cae del cielo. El texto también menciona que por esta razón la lluvia es “considerada como símbolo del descenso de las influencias espirituales celestes sobre la tierra. En alquimia, la lluvia simboliza la condensación o albificación, ratificando el íntimo parentesco con la luz⁸⁰⁶”. Precisamente, otro fenómeno que está presente es la luz:

[...] un niño hunde la mano en su fiebre y saca astros que tira al aire/ y ninguno ve/ [...] yo sólo veo su palma abierta a la luz/ [...] ¿es esta luz dulcísima y abierta?/ ¿y qué hace el niño con esta luz en su palma?/ mientras todos trabajan para hacer dinero fuera de esta luz?/ ¿encerrados afuera de esta luz que es imposible mirar sin una luz adentro?/

⁸⁰²

No hablamos de romanticismo decimonónico sino que aparece cierta relación entre los cambios y los fenómenos atmosféricos, sobretodo la lluvia.

⁸⁰³

Gelman, “Cumpleaños”, *Eso, Interrupciones II, op. cit.*, pág. 215.

⁸⁰⁴

Gelman, “Lluvia”, *op. cit.*, pág. 217.

⁸⁰⁵

Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1995, pág. 288.

⁸⁰⁶

Ibidem.

[...] ahora un niño se le paró al lado/ saca la mano del bolsillo del pantalón/ abre su palma a la luz⁸⁰⁷

La luz ha sido identificada tradicionalmente con el espíritu. “La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad... es también fuerza creadora, energía cósmica irradiación. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual⁸⁰⁸”. Estos fenómenos de *lluvia* y *luz* acompañan en los textos un cambio, una metamorfosis que en un sentido íntimo o interior tiene que ver con el alma -muy presente en los poemas- y que exteriormente ese cambio se materializa -como decíamos- a través de otra simbología que ya anticipamos, la *mano*. Al respecto observamos los siguientes ejemplos:

[...] ¡haya vacío entre nosotros!/ ¡vague la almita en su vagar!/ ¡nadie toque/ este deseo de ser todos!/ ¡o todos/ pongan la mano allí!⁸⁰⁹

[...] un niño hunde la mano en su fiebre y saca astros que tira al aire/ [...] está contento y saca la mano del bolsillo/ abre la mano y suelta fiebres que ninguno ve/ yo tampoco las veo/ yo sólo veo su palma abierta a la luz⁸¹⁰

[...] tus dos manos en paz bajo el domingo/ dormidas en la tarde/ [...] y nadie sufra ya/ y nos sentemos todos juntos/ a comer/ ¿está bueno?⁸¹¹

[...] “adiosadiós” decía/ sacudiendo su corazón como un pañuelo/ adiosadiós decía/ [...] le llegaban ansias/ desastres voces/ que el tiempo cambió/ porque también hay soles y lunas⁸¹²

807

Gelman, “Niños”, *op. cit.*, pág. 223 - 224.

808

Cirlot, *op. cit.* pág. 286.

809

Gelman, “Tratos”, *op. cit.*, pág. 222.

810

Gelman, “Niños”, *op. cit.*, pág. 223 - 224.

811

Gelman, “Tus manos”, *op. cit.*, pág. 235.

812

Gelman, “Pañuelos”, *op. cit.*, pág. 226. Este poema no menciona la mano pero sí el gesto de despedida que se hace con un pañuelo, además esa despedida habla de un tiempo que cambió, de un adiós al tiempo

Según Cirlot, el tema de la mano se relaciona con el pilar (soporte, fuerza) y significa la acción, la donación, la labor:

[...] indica la actitud del espíritu cuando éste no se manifiesta por la vía acústica (gesto). De ello se deduce que la mano elevada es el símbolo de la voz y del canto⁸¹³

Recurrimos al diccionario porque hay una insistencia con estos temas que no parece casual, es decir, se cruzan en varios poemas y parece lícito pensar que hay una correlación entre ellos. La *mano*, que es quizás junto con el *pájaro*, lo que más se nombra, parece responder a la posibilidad de elección, es decir aludiendo a la mano que elige. En “Tus manos” Gelman hablará de manos en paz un día domingo (día en que tradicionalmente se realizan las elecciones), y ese domingo es al fin tranquilo y todos pueden sentarse a la mesa con esa tranquilidad. Es notorio que este poema se cierre con una pregunta y no con una afirmación:

[...] ¿está bueno?⁸¹⁴

Justamente pregunta porque él (el yo lírico y físico) está ausente de esa situación. Situación que no vive en el exilio. Es así como la idea de libertad se construye con la metáfora de la palma abierta que da luz (justamente es un niño quien hace esto en el poema) o la mano que suelta pájaros, que los libera:

[...] el otro día empezaron a salir pájaros de mis manos/ se pusieron a revolotear encima del barrio/ la gente salía a mirarlos/ [...] empezaron a salir aguas/ miedos/ por el agujero de don antonio/ y ternuras viejísimas que inundaron la calle⁸¹⁵

no de alguien que toma un tren.

⁸¹³

Cirlot, *op. cit.* pág. 296.

⁸¹⁴

Gelman, “Tus manos”, *op. cit.*, pág. 235.

⁸¹⁵

Gelman, “La mexicana”, *op. cit.*, pág. 239.

Ya hemos señalado lo que significa el pájaro en la poesía de Gelman, también hemos advertido que en estos versos vuelve con mucha fuerza. Es así como con estos elementos construye una idea de libertad, una libertad que parece truncada en algunos textos y en cambio en otros surge espontáneamente:

[...] ese vacío sería una libertad si fuéramos libres/ pero nosotros miramos con miedo el camino que pasa/ preguntamos a qué otro infierno conducirá/ preferimos infierno en mano a cien volando/ y la libertad se convierte en un dolor de cuerpo/ [...] solamente algunos pajaritos hacen señales entre nosotros/ cada tanto⁸¹⁶

Se ubica casi en la vereda de enfrente respecto de “La mexicana⁸¹⁷” que emana una sensación de libertad infinita o extrema, donde un pájaro entra en el cuerpo de una persona y la hace volar. Estas oposiciones parecen dar cuenta de un cambio o de esa transición que hablábamos al comienzo: me refiero a la transición hacia la democracia en Argentina. Y este hecho produce mucha incertidumbre:

[...] preferimos infierno en mano que cien volando⁸¹⁸

Apropiándose del refrán: *más vale pájaro en mano que cien volando* para manifestar que hay una vacilación una duda, que los ciudadanos temerosos de lo que puede venir se quedan con el infierno en que viven. También el uso del refrán, tiene que ver con inclusión del saber popular en un texto literario y puede leerse como una revalorización o como cruce de lo popular en lo culto. En “Los ilusos⁸¹⁹” dice:

[...] algunos creen que más vale dolor conocido que dolor por conocer en clara alusión a *más vale malo conocido que bueno por conocer*. Y aquí se agrega un nuevo dato, no hay una visión muy positiva respecto del futuro, se repite el dolor ya que el dolor nunca fracasa, porque siempre vuelve.

⁸¹⁶

Gelman, “Tratos”, *op. cit.*, pág. 221.

⁸¹⁷

Gelman, *op. cit.*, pág. 239.

⁸¹⁸

Gelman, “Tratos”, *op. cit.*, pág. 221.

⁸¹⁹

Gelman, *op. cit.*, pág. 238.

En cuanto al alma se advierte una vacilación. Se la cuestiona, se la desconoce y por lo tanto se quiere buscar una respuesta. Buen ejemplo de esto es el poema “Alrededor del cual⁸²⁰” donde se dan muchas definiciones de palabras que tienen la misma raíz que la palabra alma, como son *almiar*, *almea*, *almarada*, *almatrero*, *almanta*, *almez*, *almadraba*, *almagre*, *almiflor*, *almona* y *almorta*, para preguntar en el último párrafo:

[...] vos/ alma/ mera alma/ ¿qué sos?/ ¿quién sos?/ no pez/ no árboles/
no fiero?/ ¿sin galope/ ni techo?/ ¿sos?/ ¿estás?/ ¿por qué almás?/

Las certezas que tiene son confirmadas por el diccionario y se refiere a objetos concretos, ahora bien, al alma no la puede definir ni aprisionar. En realidad, el cuestionamiento al alma, es esa duda que se manifiesta en cuanto a lo humano y en cuanto al futuro. Lo mismo ocurre con la vida:

[...] la vida es acto que conoce y cada acto, introducción al otro no saber.
la inteligencia y el instinto encienden fuegos en la noche. pero es del infinito que estamos exiliados⁸²¹

En otro lado dice al respecto:

[...] la vida está desnuda como un mar sin orillas/ y no puedo volver la vida atrás⁸²²

Estos poemas también muestran vacilación en el sentido que el pasado no se hace tan presente como en otros textos de Gelman, menciona a su hijo en “Niños”.

820

Gelman, *op. cit.*, pág. 227 - 228.

821

Gelman, “El pacto”, *op. cit.*, pág. 234.

822

Gelman, “Niños”, *op. cit.*, pág. 224.

[...] hijo/ vos que tanto nacés de esta luz/ tus cartas tienen fiebres de las que no sé nada/ y nunca sabré nada/ [...] pensabas en una vida más limpia que ésta/ una vida que se podía lavar⁸²³

También hay un poema que se llama “Compañera Diana:” y otro “Roque Dalton”, poemas dedicados a esos compañeros donde les hace una especie de homenaje. Es decir, el pasado no está borrado en el texto, pero tampoco es el eje principal. El eje es la interrogación y la vacilación respecto de la condición humana. La certeza que sí tiene es la del exilio. Aquí aparece el primer poema escrito en el exilio que justamente se llama “Exilio⁸²⁴”. El poema es bastante oscuro y comienza así:

[...] aquí/ palabra que fue perro/ por la caballa que decía/ ya no hay nada que hacer/ está la luz que tanta sombra hizo⁸²⁵

Luego vienen una serie de interrogatorios acerca del exilio, la belleza y la poesía:

[...] ¿por eso dolés tanto/ belleza?/ ¿me pegás como si fuera tu hermanito?/ ¿boca de tu arrabal?/ ¿qué sos?/ ¿quién sos?/ decime un poco?/ ya no serás de aquí cuando nos fuimos/ ni me dejás sacar la mano/ del fuego de no ser/

Aparentemente le está preguntando *quién es* o *qué es* al propio exilio, porque agrega que cuando se vayan se acaba la pertenencia (y se acaba el exilio) pero además dice algo muy interesante hacia el final *ni me dejás sacar la mano del fuego del no ser* en alusión a que es quién (el exilio) no le deja tocar lo que él quiere, no lo deja llegar adonde quiere, no lo deja ser, ni completarse (tampoco votar), lo único que le permite es vivir no siendo, vivir como ser incompleto, escindido. También aparece expresado de otra manera:

823

Ibidem.

824

Gelman, *op. cit.*, pág. 219.

825

Ibidem.

[...] señor corazón: le ruego que/ no estalle ahora/ [...] no se rompa
contra el presente de callar/ callar/ callar⁸²⁶

Este silencio se rompe en la escritura que es el único lugar donde puede expresarse, donde es libre y donde se encuentra consigo:

[...] o como yo/ que escribo palabras para volver/ a mi vecino que mira
la lluvia/ a la lluvia/ a mi corazón desterrado⁸²⁷

Allí, justamente trata de armar lo que se muestra desecho, borrado o desarmado por esa experiencia:

[...] yo no sé nada/ [...] yo no veo nada/ no sé nada/ ni sé en qué día nací/
conozco la fecha pero no el día en que nací/ ¿o ese día es este día en que
muero por enésima vez?/ ¿es este día en que todos los que han muerto se
vuelven a morir conmigo?/ ¿o yo con ellos?/ [...] yo soy menos real que
la mesa donde como/ yo como para ser real⁸²⁸

Es decir, en los textos se subraya la experiencia o situación del yo (la experiencia del exilio) como la disolución del yo, como la experiencia del no ser donde tampoco se sabe qué es el ser (ya vimos que “Alrededor del cual” deja bien en claro que no se sabe qué es el alma). Por otra parte, se pone en escena la soledad en el último poema:

[...] pero mi furia fue primero tristeza/ ¿qué pasó?/ ¿por qué así?/ ¿qué
hubo/ gato?/ ¿y vos/ grillo?/ el único camino/ es el polvo del camino⁸²⁹

Interrogantes trasladados al grillo y al gato. Nadie, ningún ser humano, que pueda busca respuestas. Quizás, entonces, obtenerlas fuera del ámbito humano.

826

Gelman, “Soneto”, *op. cit.*, pág. 236.

827

Gelman, “Lluvia”, *op. cit.*, pág. 217.

828

Gelman, “Niños”, *op. cit.*, pág. 224.

829

Gelman, “Soneto”, *op. cit.*, pág. 243.

IV.15. ANUNCIACIONES

Es un poemario de 1987, año de revelaciones, aceptaciones imposibles, con una poesía que se crispa entre el dolor, la ternura difícil y necesaria, la memoria y el imposible perdón. El poeta recurre a exacerbaciones de la imagen, casi siempre entre

puntos de exclamación, con las barras que demarcan los versos, y con un significativo predominio del bestiaro, como si el autor de *Cólera buey*, de 1965, volviera ya no con sus revistados *pájaros*, orfeicos, sino con las mismas bestias, incomprensibles:

[...] lavás la noche con tu rabia harapienta/ duele al cuerpo el pensamiento infeliz/ alma flaca en amor/ [...] ¡enterremos las bestias sin que ellas se den cuenta!/ ¡no nos vendrían mal unos baldazos de candor!

El predominio de la segunda persona, que puede ser plural, colabora en la unidad del poemario, versátil como el amor, la patria, el pasado, y suscita paralelismos como los de un salmo:

[...] ¡inventen una lengua donde quepa/ todo el furor que falta!/ ¡acaballen su número para que sude Venus!/ ¡cuenten los años del cariño lavado

Como si *los ríos de Babilonia*, los del exilio, del célebre Salmo 137, reaparecieran, desbordados, apenas limitados por puntos de exclamación y barras, como para poder sobrevivir, y lo hicieran en la sintaxis misma, tortuosa, de estos poemas, en esas imágenes que se bifurcan, que tienen demasiado dolor para nombrar y necesitan demasiada ternura para "enterrar las bestias". Y es por eso que se precipitan, en estos poemarios de *Anunciaciones*, las transgresiones del idioma en las que el poeta encuentra una forma de extrañamiento ("la mundo", "la país", "el peste", "la perro"), los verbos conjugados por analogía ("las tuvió", "corazón/ ponido") -que siempre vuelve a usar y que es una marca de la escritura en Gelman-, las dobles acentuaciones ("descangallándosé"), las sustantivaciones insólitas ("*estaban barcos tus podríamos como regalos de confín*"), maneras, en fin, de señalar la autonomía del idioma poético convocando, en muchos casos, la prístina mirada infantil. El arco de tiempo que abarca este poemario ilustra de un modo significativo las tres obsesiones que, como aquí se señala con acierto, nutren la obra de Gelman: la poesía, el amor y la revolución. Pero -se sabe- no es la crónica lo que interesa en la poesía de Gelman, sino su manera de volver nueva la palabra para que nombrando no evoque sino que cree. Leer la poesía de Gelman es descubrir otra mirada al mundo.

IV.16. COM/POSICIONES

Antes de entrar a los textos debiéramos detenernos en el título de la obra, que se presta a varias interpretaciones. En primer lugar, *composición* significa varias cosas a la vez: componer una obra tanto como el modo en que se obra se compone (que tiene que ver con contenido o estructura). También alude a mezcla y también tiene que ver con el procedimiento para formar nuevas palabras que consiste en la yuxtaposición de

vocablos ya existentes. Pero aquí la palabra se muestra escindida por una línea que la divide y que por lo tanto plantea al menos dos nuevos semas, uno referido a la posibilidad de tomar una posición de componer con *posición*, con *postura*, con ideología -si se quiere- otro, marcado por la división, es decir, composiciones divididas o sesgadas (rasgo característico de la escritura gelmaniana) y que en este texto que se postula como resemantización de escrituras anteriores (símil de traducción). Podría cristalizar la idea de una composición a mitad de camino o incompleta o que se completa en composiciones anteriores. En el “Exergo⁸³⁰”, Gelman aclara:

[...] llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos

Dando lugar a esa doble interpretación de composición a la que aludimos. “La cuna”, el primer poema de esas composiciones está firmado por el poeta árabe Abu Nuwas.

830

Gelman, *Com/posiciones, Interrupciones II, op. cit.*, pág. 153.

IV.17. SALARIOS DEL IMPÍO Y VALER LA PENA

*Salarios del Impío*⁸³¹ y *Valer la pena*⁸³² son dos de las últimas producciones textuales de Juan Gelman. La primera, editada en el año 2000, y la segunda, en 2002, coronan una trayectoria de denuncia singular en el panorama de la literatura latinoamericana.

IV.17.1. SALARIOS DE LA ERRANCIA

Salarios del Impío, como el epígrafe aclara, procede de una frase de Eurípides. Es la frase condenatoria de Teseo cuando decide no matar a su hijo Hipólito sino desterrarlo del suelo de Trecenia. Se sabe, que para los griegos el hecho de vagar y morir errante era peor castigo que la muerte súbita.

Vagar errante y sin compañía, en la soledad del destierro era peor que la muerte (al igual que morir y no tener sepultura). Y este epígrafe que da nombre al texto, en primer lugar habla de una reactualización o resemantización del tema.

Lo que no resulta una novedad, dado que Juan Gelman, entre otras cosas, ha configurado una estética del exilio que, también -entre otras cosas-, se corresponde en una lengua exiliada.

Los antiguos acostumbraban a escribir epigramas con motivo de la muerte, asíes como los primeros epigramas fueron composiciones breves pensadas para su inscripción a modo de epitafio.

831

Gelman, *Salarios del impío, Carta a mi madre*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

832

Gelman, *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002.

Este tipo de epigrama arcaico está perfectamente documentado en Roma, pudiendo adscribirse a este tipo de poesía los primitivos *elogia* (composiciones laudatorias en honor de difuntos) todavía en versos saturnios.

El epigrama literario, en cambio, difundido extraordinariamente en la época helenística, tiene su origen en estas inscripciones y de ellas toman gran parte de las características del género: brevedad, concisión, ingenio y vivacidad expresiva, pero es concebido para ser leído o recitado y además extiende su temática a la más variada gama de sentimientos; los hay eróticos, satíricos, costumbristas, festivos y, por supuesto, fúnebres.

Estos textos de *Salarios del Impío* parecen tomar esa forma de epigrama literario, en tanto confluyen distintos temas -esencia, amor, exilio- y a su vez se cruza con el epigrama primitivo como canto a la muerte. Es decir, la experiencia del exilio se cuenta con la forma primitiva de contar y cantar la muerte, (a su vez la errancia también aparece siguiendo al título: *Salarios del Impío*, París/ Ginebra/ México/ Nueva York, 1984/1992, tan bien marcados por las mismas barras con las que divide su poesía y que hablan de un corte, un corte en cada lugar en los que el libro se escribe.

Este retorno o actualización de la antigüedad también es típicamente germaniano:

- en *Dibaxu* recupera el castellano de la Edad Media
- en *Citas y Comentarios* dialoga con el castellano de San Juan y Santa Teresa

Hay una recuperación del pasado que posiblemente intente ligar y recuperar lo perdido para encontrar nuevas preguntas o viejas respuestas a la condición actual o viceversa.

IV.17.2. EL OTRO, ÉL MISMO

Estos textos, como dijimos, son de diferente temática, unos plantean la cuestión del exilio, otros el tema del amor; pero más allá de la recurrencia de estos temas, lo que resalta es la figura del otro, hay un tú que a veces es problemático, en tanto no se puede descifrar la persona a la que la voz le está hablando. Como ejemplo de esto cabe señalar el siguiente fragmento:

Tu doble cuerpo hace la noche, mece la cuna donde nacemos al revés,
enfermados de espanto⁸³³

Hace pensar, en un primer momento que le habla a la amada, aunque no sería necesario decir *doble cuerpo*, porque el adjetivo complica la decisión del sentido, o el *tú* se refiere a otro cuerpo, o si ese *tú* es él mismo escindido donde los *enfermados de espanto* son los dos, él y su alter ego o complemento.

A esto se le suma una mayoría de poemas centrados en la figura del otro, pero es otro que parece surgir de él mismo. Es decir, plantea el tema del doble y por lo tanto el tema de la otredad, siendo la figura del otro el eje a partir del cual se organizan los recursos, los motivos. A veces, otredad como amenaza, como riesgo, otras veces como escape.

Vemos dos ejemplos: “El animal⁸³⁴”, segundo epigrama, se abre con una llamativa afirmación: “Cohabito con un oscuro animal” y se cierra: “soy su oscuro animal”. Es decir, lo que habita en él es un animal, extraño, ajeno, oscuro, pero finalmente va a afirmar que ese animal precisamente habita en su interior, es decir, aparece hacia el final una fusión con lo que en principio parecía ajeno.

A su vez, ese otro que lo invade no lo elimina (es claro que lo de *cohabito* lo marca muy bien):

⁸³³

Gelman, “La cuna”, *op. cit.*, pág., 61.

⁸³⁴

Gelman, *op. cit.*, pág., 15.

Lo que hago de día, de noche me lo come.
Lo que hago de noche, de día me lo come.
Lo único que no me come es la memoria⁸³⁵

En las antípodas del yo de estos versos -que quiere desembarazarse de la invasión hasta que descubre que el otro es él mismo-, el que aparece en “El otro” tiene ambición de otredad, de querer ser otro:

[...] Ojalá me nombraras con nombres diferentes. Yo no conozco nada sino vos, conmigo en vos, que no conozco⁸³⁶

En primer lugar, en este texto plantea el esquema de los contrarios en la figura del oxímoron, y habla de encuentro de esos contrarios como complemento:

En los lechos enfermos conocí tu salud

Dando lugar a una nueva interrogación. Pero ese *tú* varía, en algunos casos se puede dirigir a una voz concreta, pero en otros no. Es decir, la salud de ella o de ese otro yo se encuentra con su enfermedad y así es como se da un complemento que evidencia la unión de contrarios.

Roger Carmosino⁸³⁷ en su estudio sobre la manifestación de la otredad en los cuentos de Julio Cortázar, señala las diferentes formas en que ésta se manifiesta. Distingue diez modalidades para hablar de otredad en Cortázar. Algunas de ellas son:

- la experiencia de un cuerpo ajeno como si fuera propio,
- la adquisición de la forma de percibir propia de otra persona o ser,
- la división del sentir y el pensar de un sujeto,

⁸³⁵

Gelman, “El animal, *op. cit.*, pág., 15.

⁸³⁶

Gelman, *op. cit.*, pág., 17.

⁸³⁷

Roger Carmosino, *Formas de la otredad en la cuéstica cortazariana*, Providence College, USA, 1988, pág., 137 - 150.

- la confusión de modos diferentes de experiencia,
- la imposición de lo rechazado o lo vedado,
- la invención deliberada del protagonista y
- un complemento necesario para la vida. La posibilidad de esa otra vida se concreta con el desdoblamiento de un yo en su otro.

En Gelman también se advierten distintas dimensiones en este sentido, es decir, lo ajeno no aparece siempre del mismo modo, ni ubicado en el mismo lugar. Hay oposiciones: lo real, lo irreal, lo cotidiano, lo deseado, los textos develan binarismo y dicotomías. Enfrentado al yo a situaciones bilatelares. Vemos algunos ejemplos:

[...] Amo las apariencias del no ser natural. [...] Desde que nací estoy lleno y vacío de mi mismo⁸³⁸

¿Qué sos sino mi estando en desestar, ave dura del siendo, vacío que no puedo agotar?⁸³⁹

La piedra, piedra quiere ser, y yo vos. La conciencia de mí como ilusión de que soy otro⁸⁴⁰

Mora en la sombra la palabra que te nombraría. Cuando te nombre, serás sombra. Crepitarás en boca que te perdió para tenerte⁸⁴¹

Sos más en mí que yo de mí. Te existo..⁸⁴²

El lector se enfrenta en este texto a un yo que oscila entre la individualidad sesgada y la abstracción. Así, estos ejemplos develan una escisión establecida y primeramente advertida por el yo lírico, una ruptura de la (pretendida) unicidad subjetiva, un ser que dice no ser natural, no ser real y que disfruta de eso, otro, que ser

⁸³⁸

Gelman, "Retrato", *op. cit.*, pág., 31.

⁸³⁹

Gelman, "El ave", *op. cit.*, pág., 33.

⁸⁴⁰

Gelman, "La ilusión", *op. cit.*, pág., 37.

⁸⁴¹ Gelman, "La palabra", *op. cit.*, pág., 45.

⁸⁴²

Gelman, "El péndulo", *op. cit.*, pág., 47.

es deshacerse, vaciarse, otro que quiere ser otra cosa, experimentar o transmigrar⁸⁴³
-como decía Gironde- .

Es así como aparecen nociones antitéticas de lo otro, y es así como en Gelman también lo otro cobra diferentes dimensiones. Y el pasaje de un aparente equilibrio a una irracionalidad desmedida podría explicarse a través de esta sombra que tiene distintas máscaras. A veces es un otro con actitudes bestiales, con cierto descontrol que connotan desmesura, locura y por lo tanto son de los que hay que huir. Y al mismo tiempo se manifiesta una admiración por estas bestias, aceptación como una especie de cariño. Pero también se puede leer, esa indecisión en una escisión. Escisión provocada por el exilio. Ese animal es el hombre en el exilio:

Hasta donde se estirará el adiós como vergüenza y la ternura que injuriaron al animal del sueño las bestias de perdón que te devoran la dicha culpable...⁸⁴⁴

Animal de baldío, memoria, comés pastos que no crecieron más⁸⁴⁵

Alma que sólo ves un animal herido al fondo del espejo: cesa ya de jadear⁸⁴⁶

Vos que me das a mi en el espanto del pensar. La vuelta al pueblo que no fue. Ternura que se pudre⁸⁴⁷

⁸⁴³

Oliverio Gironde (1891-1967) usa esta palabra para referirse a la idea de abandonar el cuerpo que lo contiene. Cito: “ A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el dominó. A mi me encanta la transmigración. [...] yo me lo paso transmigrando de un cuerpo a otro, yo no me canso nunca de trasmigrar. Desde el amanecer me instalo en algún eucalipto a respirar la brisa de la mañana. Duermo una siesta mineral, dentro de la primera piedra que hallo en mi camino...” en “16”, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

⁸⁴⁴

Gelman, “El buey”, *op. cit.*, pág., 53.

⁸⁴⁵ Gelman, “El baldío”, *op. cit.*, pág., 67.

⁸⁴⁶ Gelman, “El espejo”, *op. cit.*, pág., 73.

⁸⁴⁷ Gelman, “La vuelta”, *op. cit.*, pág., 75.

También aparece la dimensión del amor, se sabe que conoció a su esposa en el exilio, que a ella están dedicados estos epigramas, y que se muestra como posible bálsamo. Vemos algunos ejemplos:

Tu realidad abraza a todas las preguntas⁸⁴⁸

El amado a la amada se parece⁸⁴⁹

¿Quién sos, íntima otra?⁸⁵⁰

En los lechos enfermos conocí tu salud⁸⁵¹

Tu dulzura como acto. O resplandor que ata la memoria, salva de los raspajes de la noche⁸⁵²

Nunca dejarás serte mía, pero me río de tu libertad⁸⁵³

Es posible que finalmente unos poemas se dirijan a ella, y otro a él –o al otro que se configura en su interior- lo que sí advertimos es un desarreglo de lo subjetivo (una escisión) ya sea en lo personal, en el amor o en la amistad que produce una marca de la experiencia del exilio en la escritura.

IV..17.3 ÚLTIMO MOVIMIENTO, VALER LA PENA

El último poemario publicado por Gelman, contando ya con una perspectiva histórica muy amplia, recupera una cierta visión global de todo lo acontecido en su andar poético: la militancia política y el compromiso social, la represión y el exilio, el

⁸⁴⁸ Gelman, “El otro”, *op. cit.*, pág., 75.

⁸⁴⁹ Gelman, “El jilguerito”, *op. cit.*, pág., 37.

⁸⁵⁰ Gelman, “La otra”, *op. cit.*, pág., 41.

⁸⁵¹ Gelman, “El otro”, *op. cit.*, pág., 17.

⁸⁵² Gelman, “El resplandor”, pág., 39.

⁸⁵³ Gelman, “El péndulo”, *op. cit.*, pág., 47.

desarraigo y una errancia que parece no tener fin. En definitiva, la presencia de una memoria viva, en tiempos de olvido:

Mataron y mataron compañeros y
nadie te enseña a hacerlos de nuevo.
¿Hay que romper la memoria para
que se vacíe?⁸⁵⁴

Los compañeros muertos, desaparecidos vuelven en cada uno de sus poemas. Así como los asesinatos más descabellados:

País desaparecido en una gorra militar
[...] Tumbas cavadas en el agua[...]⁸⁵⁵

La memoria, militante en la poética gelmaniana, frágil en la tumultuosa historia argentina, necesita decirse y enunciarse. En este caso respecto al campo de concentración bautizado irónicamente como *El Vesubio*:

Los militares le llamaban El Vesubio
un campo de concentración situado
a pocos metros de la autopista General Richieri.
Así lo bautizaron por
la columna de humo negro que
salía de compañeros mezclados
con fuego de neumáticos. Los
que fueron alegres mataban
la alegría del aire. Las bestias
desorganizan los misterios y crean
el misterio de la iniquidad.
Hay momentos en que la vida es
una bruma que no se puede navegar.
El fracaso del corazón cae en la tarde como
un pájaro olvidado del vuelo.
Ese no ser se parece a la noche
que orina mi alma⁸⁵⁶

⁸⁵⁴

Gelman, "Allí", *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, pág. 22.

⁸⁵⁵ Gelman, "País", *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, pág. 12.

⁸⁵⁶

Gelman, "¿O no?", *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, pág. 59.

Entre otras cosas la recuperación y enunciación de los hechos pasados parecen más necesarios cuando los tribunales aún no hacen justicia:

Ni aún los compañeros que
murieron y esperan
un mundo sin desprecio⁸⁵⁷

La perseverancia y la reivindicación ante la sordera de los tribunales argentinos es permanente. Y así se lee en su último libro. Los sueños e ideales no deben morir:

Tengo sueños de mulo
empacados en tu manera de
querer ser. O la vez
que dijiste "desamparo"
bajo la luna que te desolaba frente
al Río de la Plata, cerca
de donde servían vacío⁸⁵⁸

Por último, proclama volver a sacar las palabras guardadas en los baules de la memoria para intentar responder las preguntas todavía fundamentales:

¿Quién saca las manos de la noche
con el vacío que no tienen? ¿Es
posible dar vuelta la lengua, palpar
su agujero de nuncas? ¿Verle
como si antes no fue?
¿Y qué, y después de qué, y después cómo?
¿Y cuánta sangre eso?
Agarrar todas las palabras, pisarlas
y que salgan a otra luz, a otra boca.
Que vuelen en la desposesión.
Que empiecen otra vez⁸⁵⁹

⁸⁵⁷

Gelman, "Profecía", *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, pág. 63.

⁸⁵⁸

Gelman, "Paco", *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, pág. 65.

⁸⁵⁹

Gelman, "CCD Automotores Orletti", *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, pág. 82.

Gelman corona con este poemario un largo camino de errancia que lo ha llevado a pasear su desesperación y horror por más de 20 países. La permanente enunciación del genocidio fraticida, conjura así, la posibilidad de un futuro aún más oscuro e imposible.

**V. LEÓNIDAS LAMBORGHINI:
parodia, ironía y ruptura contra la
expulsión**

Hegel ha dicho alguna vez que todos los hechos importantes de la historia universal es como si ocurrieran dos veces. Pero omitió añadir: primero como tragedia, y después, como farsa⁸⁶⁰

Karl Marx

⁸⁶⁰ Karl Marx, *El capital*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1972, pág. 152.

V.1. INTRODUCCIÓN

Abordar e intentar analizar la obra de Leónidas Lamborghini supone un desafío, ya que al leer su poesía, nos parece, en un primer momento una tarea compleja e infinita. Una vez adentrados en su obra, en sus influencias, en los secretos y códigos obtusos que todo poeta tiene, destacamos una primera certeza: la obra de Leónidas Lamborghini se cierne sobre interrogantes que transmite al lector. Las preguntas abiertas, como ya veremos más adelante, conformarán una parte muy importante en el universo del autor. Espero que este trabajo más que respuestas definitivas, ofrezca estimaciones que sirvan para que escuchemos esos ecos e interrogantes, que abundan

en la obra del poeta. Pero antes de adentrarnos en este complejo mundo de Leónidas Lamborghini, intentaremos dar cuenta de algunos datos importantes de su biografía.

El estudio de la producción poética de Leónidas Lamborghini lleva el registro de las infinitas variantes y transformaciones de su obra a través del tiempo y las infinitas variantes y transformaciones de la realidad política argentina. Sin embargo, siempre será concebido como un poeta inserto en un ámbito social y político particular que aborda una nueva expresión poética, una nueva manera de enfocar las realidades inmediatas. Esto quizás se deba a la estrecha relación que tiene su obra con el contexto social y político de la época.

La dictadura militar de Argentina llevó a cabo una sistematizada represión contra la clase obrera y las manifestaciones de carácter popular. La violencia y la persecución llevaron al exilio a los más destacados intelectuales y artistas. Como consecuencia de su actividad literaria y su relación con el movimiento peronista Lamborghini debe abandonar Argentina y exiliarse, en consecuencia, en México desde 1977 a 1990. Así es como Lamborghini se convierte en un poeta exiliado, como lo fueron todos aquellos que hoy estudiamos⁸⁶¹. El contexto en el que se inscribe la obra de Leónidas Lamborghini tiene sus antecedentes en la década de los '60, donde se verifica un intento que se propuso radical, por modificar las formas de institucionalización del arte, regido por una firme voluntad de politización.

En este sentido, puede decirse que se trata de un periodo caracterizado tanto por la hegemonía de las posiciones progresistas como por la búsqueda programática. Este intento conoció modificaciones importantes en un tiempo relativamente breve, fue sensiblemente reactivo a las transformaciones de la coyuntura, obedeció a lógicas mixtas, específicamente culturales y específicamente políticas (que entraron también en competencia), se mostró permeable a sutiles deslices de matiz pero, sobre todo, este intento revolucionario refleja la viva lucha de intereses en juego que fue definiendo alineamientos, discursos y prácticas.

⁸⁶¹ Leónidas Lamborghini se fue de Argentina en 1977 y regresó en 1990.

En un primer momento indicamos que las preguntas abiertas que el autor traslada al campo del lector eran un factor considerable de las estrategias discursivas de su obra. Pues, la pregunta protagonista de esos días, que Lamborghini hará suya de por vida a lo largo de toda su obra es, sin duda alguna: ¿para quién escribimos? Esta inquietud, que moverá los hilos de las estrategias estéticas y formales de la obra de Lamborghini, fue condición inexcusable de la preocupación funcional de dar eficacia ideológica a la práctica literaria, pero antes, un requisito ineludible del simple hecho de conocer la posibilidad de poner en circulación las propias obras. De allí que ese público tan explícitamente reclamado, fuera, en estos primeros planteos, un conjunto de lectores definidos primero en términos de pertenencia social a través de una clase, un grupo, y finalmente un estrato social.

A principios de los sesenta una forma de conectar literatura y política consistió, también, en postular la obra literaria como la puesta en discurso de una experiencia de lo social y lo político. El énfasis sobre la experiencia remitía necesariamente al escritor, menos a su biografía que a su conciencia, concediendo sentido a la fórmula del autor comprometido, como un problema circunscrito a los límites de la intencionalidad. En los '70, década del exilio que hoy analizamos, estas posturas se radicalizaron aún más, adquiriendo un cuerpo social detrás de ellas diferente al más teórico planteamiento de la década precedente.

Más enraizada, si se quiere, en lo político y en lo social, esta década del '70 en la Argentina de Perón, Isabel Perón y la dictadura militar, definió catálogos de prohibiciones y proscripciones, entre los que se encontraron poetas como Leónidas Lamborghini. Este es, entonces, el contexto socio político en el que se inscribe la obra del poeta. Obra singular y diferenciada del resto de contemporáneos al separarse de ciertos modelos y adoptar otros. Lamborghini realiza, de esta manera, movimientos de asimilación, semejanza y diferenciación, ya que va a preferir tejer una red intertextual que le permita comenzar su producción poética, fundada en relaciones puramente literarias, de manera nueva e innovadora.

El discurso del que se apropia y con el cual construye su espacio discursivo es la literatura gauchesca: José Hernández, Ascasubi, Estanislao del Campo, Benito Lynch, etc. Suscripción que veremos en detalle más adelante. Entonces, a modo de introducción o bienvenida al lector, decimos que Lamborghini adopta formas propias de este género rioplatense para hacerlas funcionar en contextos ficcionales disímiles y ligarlas a un proyecto ético y estético propio.

V.2. INTERTEXTUALIDAD Y LITERATURA GAUCHESCA

V.2.1. CONCIENCIA LITERARIA

Leónidas Lamborghini, se nos presenta ante todo como un poeta, un poeta-sujeto-político, escindido e integrado, responsable conoedor e irresponsable conoedor de una literatura, de una poesía y de las urdimbres de un discurso y su legitimación. Creador y crítico de su propia obra, hay una pregunta que, como indicamos anteriormente, recurre y recorre toda su obra. Pregunta que circunscribe una relación específica respecto de su obra y el tiempo que le ha tocado vivir, la pregunta en cuestión es la siguiente:

¿Cuál es la relación del escritor con lo que escribe? Quiero decir ¿hasta dónde el escritor está dispuesto a asumirlo?⁸⁶²

Relación esta fundante de todo el campo intelectual argentino de la década del 60 y el 70. Preocupación que trabajará el poeta de forma destacada en cada uno de sus trabajos y que lo vinculará de forma privilegiada con el contexto socio político de entonces. En un primer intento de respuesta podríamos echar mano, para apoyar una contestación, de la conciencia peronista, de una ideología y de un ¿discurso de masas?, ¿para las masas?, de reacción a una dictadura militar, a la que Lamborghini denominaba *monstruosa*. Sin embargo, ante todo, en este primer intento, que es la pregunta sobre la relación entre el escritor y su producción intelectual, vemos claramente una toma de posición, en la que la palabra es poseedora de un poder generativo. Tomar la palabra, hacer el discurso que se quiere, significa también apoderarse de una conciencia propia, independiente y propicia para definir relaciones con autonomía respecto del poder dominante del que se quiere desmarcar. Esa es la primer gran toma de conciencia, la más fundante para un intelectual: su palabra, libre y sin control que puede hacer cosas y posicionarse frente a realidades represivas. En el caso de Lamborghini, posicionarse para entrar y dejar entrar el margen, el suburbio desconocido de las urbes. Las redefiniciones del entramado social propuesta constantemente por Lamborghini son parte de esta toma de conciencia y estrategias.

862

Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501 a 502.

Por otra parte, también podríamos ver a un poeta que desaparece detrás de su poesía, una poesía objetivista, una firma derrideana⁸⁶³, ensalzamiento de discursos y una poesía que se está disgregando, multiplicando, reproduciendo y por qué no: re-escibiendo. Redefinición entonces: ¿poesía de un político? o ¿poesía de un poeta?, alguno elegiría la primera, otro la segunda, quizá llegó la hora de negativizar las dos, viendo la definición que la obra da de sí misma.⁸⁶⁴

La obra de Leónidas Lamborghini está signada como toda la poesía argentina más reciente *por los años de dictadura sangrienta*. Hasta el más inocente de los lectores puede vislumbrar esta presencia, como tema y como implícito, al igual que el peronismo y sus actores y acontecimientos, el exilio interior y exterior y el marxismo, para Lamborghini:

La materia política y la estética conforman una unidad. La política expresada por otros medios: los de la elaboración artística, los del trabajo estrictamente poético⁸⁶⁵

⁸⁶³ Sobre la noción de firma ver: Derridá, J., *Firma, acontecimiento y contexto*, Madrid, Márgenes de la filosofía, Cátedra, 1998, pág. 347-372. No hay una intencionalidad en este trabajo de leer a Leónidas Lamborghini desde la perspectiva de J.Derridá, que Lamborghini tanto ha negado como influencia sobre su obra, sino a la inversa, leer en Derridá algunos de los aspectos prácticos de un estilo de poesía no lírica, desconstruccionista que no solo practica Leónidas Lamborghini.

⁸⁶⁴ Desde la crítica también se considera a Lamborghini como un poeta *objetivista* implicado en un intento de separación y superación de la obra *borgiana*. Quizá en la negación misma de su estilo pueda entenderse una interpretación semejante, pero a mi modo de ver, no es posible esa relación en la elección de los temas que definen *la argentinidad*. Edgardo Dobry dice particularmente: “En este sentido, lo provocativo de los poetas de los noventa, desde la reivindicación de la *poesía peronista* de Lamborghini hasta la visión de un Buenos Aires severamente desmitificado y captado en sus aspectos más brutales y guarangos, sería un gesto de nítida raigambre antiborgeana. Creo que la motivación es doble: por un lado, la parte consciente, la deliberada voluntad de sacarle la lengua a la *cultura oficial* o bienpensante; por el otro, la parte inconsciente, la única forma de quitarse de encima la losa borgeana consiste en mirar completamente para otro lado: llevar la literatura más allá de los límites de la biblioteca, hacerla chocar -sin amortiguación de enciclopedias ni moldes retóricos- con el lunfardo y el choripan”. En *Poesía Argentina Actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)* en http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/poesia_dobry.asp

⁸⁶⁵ Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501 a 502.

Así, la concepción aristotélica del sujeto como sujeto político, gira una vez más y la nueva cara es la del poeta político (no la de un político poeta) generador de nuevas poesías, de nuevas conciencias:

Nuestra cultura y civilización ciclópeas necesitan las astucias de una poesía y un arte arteramente-arteros. Y no meros cosquilleos⁸⁶⁶

Voz del marginal, transgresión formal, voz de los límites y transgresión de los límites. Estética de la parodia, parodia de la estética. Literatura que no ignora la construcción de opinión, voz de voces, no reflejo, sino armado de conciencia política y poética. No es casual que Leónidas Lamborghini recoja, a su vez, el aporte de la gauchesca:

El Estado es el lenguaje. El talento verbal es una condición y un instrumento de poder político. El jefe es el narrador de la tribu. Cada día, al alba o al atardecer, cuenta historias que suceden en otro tiempo y en otro lugar y así alivia las penurias del presente y construye las esperanzas del porvenir⁸⁶⁷

La gauchesca, marginal, subterránea, desclasada, contestataria, perseguida y sobre todas las cosas altamente creadora, se presenta en la obra de Lamborghini como bandera de reivindicación. No es casual que Leónidas Lamborghini traslade el campo de acción y situación a las escenas urbanas. No es casual que su traspolación enmarque a los desmarcados y olvidados personajes rurales en la monstruosa urbe. Personajes ajenos de toda la literatura argentina, apenas retratados por algunos contemporáneos como Marechal. Personajes y voces ensordecidas doblemente: ensordecidas por la atronadora voz única de la dictadura militar que sólo deja oír su voz, pero también ensordecida por la arrogante cultura urbana liberal y pro europea.

⁸⁶⁶

Ibidem.

⁸⁶⁷ Ricardo Piglia, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: Ficción y política en la literatura argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, , Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 518.

Su primer movimiento artístico relevante lo veremos en su obra primera. Ya desde el comienzo va a presentarnos a una voz, la voz del *hablador*. Voz ensordecida e inédita en la literatura de entonces que irrumpe tras el perfil de “El Solicitante descolocado”. Voz que ya desde sus inicios no se basta simplemente con dejar su mensaje sino que éste es básicamente *solicitador*. Sin perder las buenas maneras el solicitador, no sólo voz sino también careciente y demandadora, inaugura un señalamiento concreto ya desde sus comienzos. Una marca de comienzo de un yo anhelante, demandador y detenido:

Me detengo un momento⁸⁶⁸

Inmediatamente sabemos que este poema organizado en forma dramática, es decir, con estructura de diálogo, es abierto por éste y continuado por “El saboteador arrepentido”. Ambos hablantes, o reclamantes a lo largo del poema van a tematizar los problemas, angustias y frustraciones del obrero, del desocupado en busca de trabajo y el lamento del poder perdido. Al respecto se lee en *El solicitante descolocado*:

Caudillo entre mi gente/ en medio de tan ruda batalla/cuando/soy
derribado/ a tiempo que los otros/conseguían entrar sobre grandes
rodillos/ entonces / sobreponiéndome/ alcanzo a defender con victoria/
toda esa época/ la bandera del capital ajeno⁸⁶⁹

Es importante hacer notar que este poder perdido es presentado de dos formas diferentes: como ilusión y como algo *ajeno*. Acompaña este largo poema un gran trabajo en el campo semántico: devolviendo una nueva luz sobre conceptos y temáticas como lo laboral, el obrero, el *mango*⁸⁷⁰ y la miseria. Todo el poema se va a sostener

⁸⁶⁸

Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1971, pág. 5.

⁸⁶⁹ Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1971, pág. 12.

⁸⁷⁰ Dice al respecto el *Diccionario del Español de Argentina*. "mango: suma indeterminada de dinero". Günter Haensch y Reinhold Werner, *Diccionario del Español de Argentina Español de Argentina, Español de España*, Madrid, Departamento de Lingüística aplicada (Lenguas Románicas) de la Universidad de Augsburgo, Editorial Gredos, 2000, pág. 383.

sobre este campo, al que se agrega en algunos versos la interferencia de lo estético, de la inspiración poética:

Escucho el ruego del ruiseñor/[...] Trato de seducir/ con mis
antecedentes⁸⁷¹

Interferencia e irrupción que en algunos versos se presenta como oposición clara al trabajo:

El trabajo es salud, es factor/[...] Y lo otro es el crimen/ La poesía
maldita⁸⁷²

Acentuada ya en el final del poema donde callan las voces:

No canto más

Pero el trabajo continuará después del silencio, dado que las últimas palabras son:

Sí
Poniendo en marcha la
Fábrica

El mismo poema con pequeñas modificaciones, como minúsculas al comenzar cada verso y algún verso nuevo, es recuperado en *Las patas en la fuente* de 1965, también en *La estatua de la libertad* de 1968 y sobre todo en *El solicitante descolocado* de 1971, ya que es en este poemario donde se continúan las concepciones temáticas y estéticas de su obra primera. *Las patas en la fuente* es un poemario que alude al día 17 de octubre de 1945. Día que conmemora la convocatoria a Plaza de Mayo realizada por Eva Perón para pedir la liberación de Juan Domingo Perón, quién

⁸⁷¹

Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, op. cit., pág. 12.

⁸⁷²

Ibidem.

había sido obligado a renunciar y quién había sido detenido y encarcelado en la Isla Martín García. Este es un día mítico y fundacional para el movimiento peronista que, en ese entonces todavía no se llamaba Partido Peronista o Movimiento Peronista, sino, paradójicamente Partido Laborista. La convocatoria fue multitudinaria, a gritos se pedía el regreso de Perón al gobierno y la inmediata liberación. Finalmente es liberado y pronuncia un discurso frente a más de dos millones de trabajadores, lo que provoca una de las victoria más importantes de la clase trabajadora argentina. La multitud reunida por el regreso de Perón, refresca sus pies en la fuente de Plaza de Mayo, de ahí el título de la obra de Lamborghini. Al respecto se lee en el prólogo de su libro:

17 de OCTUBRE de 1945. Desde distintos rumbos fue afluyendo la multitud y se mantuvo allí a pie firme. Millares de pañuelos se agitaban en la plaza y se hacían tremolar banderas. Muchos, cansados por la marcha, refrescan sus pies en el agua de las fuentes. Por la noche, se encendieron antorchas. (De los Diarios)⁸⁷³

Este *aluvión zoológico*, como fue definido por la intelectualidad argentina de la época, me refiero a la novedosa irrupción desde los suburbios de las clases más desprotegidas del país, fue un momento más que fundamental para el poeta. Ya en el título del libro podemos notar el uso del lenguaje popular puesto como transgresión, como desafío, como un nuevo eco en la literatura argentina. Eco que también recogió en su momento José Hernández, quien utilizó la *Gauchesca* como género y como forma en un momento en el que el gaucho es desplazado por nuevos cambios en lo económico. Eco, decíamos, recogido también por Enrique Santos Discépolo, a través del lunfardo y el tango.

Esta tradición de denuncia -tradición que retoman todos los expulsados, todos los exiliados argentinos de la última dictadura, me refiero a Micharvegas, a Gelman, a Sylvester, a Urondo, a Perlongher, a Constantini y a todos aquellos que intentaron y soñaron con una realidad distinta, más solidaria y reivindicativa- es la que estamos analizando aquí y es una de las, por ahora, menos estudiadas tradiciones literarias

⁸⁷³ Leónidas Lamborghini, *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 7.

argentinas. Todos fueron expulsados, todos debieron huir del campo efectivo de la muerte por su literatura y eso es lo realmente revelador. Su literatura, su elección literaria resultaría más que una prueba determinante para inculpar a estos intelectuales. En este poema, Lamborghini busca lograr una identificación y un distanciamiento, utilizando la estructura dialógica, como si fuera el contrapunto de la payada, con la inserción de fragmentos, de tangos, de canciones populares, emergiendo en los márgenes, entre lo urbano y suburbano, entre lo prescrito y lo proscrito. La primera voz, la del *solicitante descolocado*, representa a la condición del ser humano, según Lamborghini:

La naturaleza del hombre es solicitar. Unos por medio de la oración
otros por medio de la militancia política⁸⁷⁴

Y más adelante dice:

El solicitante descolocado dice "Me detengo un momento por
averiguación de antecedentes". Este "me detengo un momento"
hablando de una relación buscada de semejanzas y diferencias es el
"Aquí me pongo a cantar". Hay una detención de un personaje que es un
deambulante, un matrero. Por supuesto: si no se detiene, si no se pone a
cantar, no hay poema⁸⁷⁵

Y de esta manera es el mismo autor quien asume el desafío de retomar lo empezado por José Hernández. Lamborghini no solo lo asume sino que también lo ejerce con la conciencia que la pregunta inicial de este trabajo demostraba. Me refiero concretamente a:

¿Cuál es la relación del escritor con lo que escribe? Quiero decir ¿hasta
dónde el escritor está dispuesto a asumirlo?⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ Leónidas Lamborghini, "La política y la historia en la ficción argentina", *Encuentro*, Santa Fé, Universidad Nacional de Litoral, 1994, pág. 55.

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

⁸⁷⁶ Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501 a 502.

Lamborghini está dispuesto a asumirlo al punto de tener que abandonar su país durante casi 14 años. Prohibido y proscrito debe huir con la conciencia de saber que su obra fue en muchos casos una prueba definitiva para los militares que secuestraban y torturaban. Su conciencia ahora necesita hablar para purificarse y solicitar para redimirse:

[...] gobernar es poblar, es hablar⁸⁷⁷

V.2.2. ESCISIONES Y DISOCIACIONES: UNA LITERATURA MISCIBLE

Mezcla registros, intercala discursos poético-político, poético-económico, poético-social, y estos cobran vida en los versos:

[...] el interés económico pensante/ alcanzó a balbucear/ petróleo,
industria, agro,/ pecuario⁸⁷⁸

Esta mezcla de registros, innovadora, es una propuesta que atiende a conscientes preceptos de ruptura frente a un lenguaje cristalizado y enteramente poseído por realidades de un sector social determinado. Al respecto dice Juan José Sebrelli:

¿Es posible comprometer a la poesía? Sartre negó esa posibilidad analizando la literatura europea, para luego reconocer que, en ciertos grupos marginales -los negros colonizados- la poesía es un medio eficaz, al irrealizar el lenguaje, de destruir al mismo tiempo, una de las armas de sus opresores, su medio directo de expresión⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 26.

⁸⁷⁸

Ibidem.

⁸⁷⁹

Juan José Sebrelli, "Prólogo a la primera y segunda edición", *Las patas en la fuente* de Leónidas Lamborghini, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 11.

Sí es posible comprometer a la poesía con una irrealización significativa, vanguardista y contestataria. También ella puede deconstruir para conformar un nuevo universo. Lamborghini no elude el combate y trabaja para ello. Al respecto dice Leopoldo Marechal:

¡Qué lírico extraño es Usted! Mientras otros poetas exteriorizan las mil y una emociones de su alma en soledad y ensimismamiento, Usted lo hace en relación con los otros hombres que comparten este mundo; y traduce esa solidaridad con poesía, con humor, con "tremendismo", pero sin inútiles amarguras y sin ese "llorar la carta" que a nada conduce y que sólo sirve, en otros, para eludir el combate⁸⁸⁰

La carta sigue y muestra esta predisposición original e innovadora: multitudinaria, dramática y solidaria. Lamborghini inaugura un nuevo proyecto, diferenciador del modelo tradicional que concibe a la literatura como un mundo aparte, incontaminado, exclusivo e inaccesible. La carta que le escribe Leopoldo Marechal termina con la confirmación de una nueva poesía posible:

El suyo, amigo, es uno de los caminos que todavía pueden libertar a La Poesía de sus llantos esterilizados. Lo felicito de todo corazón⁸⁸¹

Pero analizamos ahora los procedimientos que trabajan por esa ruptura y por esa nueva poesía.

V.2.2.1. La mezcla

La mezcla de voces y escenas, rompen la asepsia anterior del *canon*.

- Lamborghini, da cuenta de escenas de barrio y de suburbio.

⁸⁸⁰

Leopoldo Marechal, " Dos cartas. Carta a Leónidas Lamborghini, mayo 29 de 1966", *Las patas en las fuentes* de Leónidas Lamborghini, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 17.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

Volviendo un día al barrio
a la estructura simple
de casitas baratas
y la Villa del Parque⁸⁸²

- Escenas cotidianas del barrio:

[...] y también hay
una vieja escoba
que ya no barre nada⁸⁸³

- Da cuenta de escenas de fútbol:

[...] pasa el carro alegórico
del fútbol corrompido
dónde está el gran Martino?⁸⁸⁴

- De escenas de tango:

De bolas tristes
tango
de bolas melancólicas
mujer
mujer mujer querida
me dijo chau me dijo
que se iba⁸⁸⁵

- Escenas urbanas de incidentes cotidianos:

⁸⁸²

Leónidas Lamborghini, "El saboteador arrepentido", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 32.

⁸⁸³

Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes, op. cit.*, pág. 66.

⁸⁸⁴

Martino, jugador de fútbol del club San Lorenzo de Almagro. Leónidas Lamborghini, "El letrista del sesquicentenario", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 58.

⁸⁸⁵

Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes, op. cit.*, pág. 76.

Cuando me pisas
el pie
en el colectivo
oh pasajero
me dicta la cabeza
siento ganas de matarte⁸⁸⁶

- Escenas con *slogans* característicos de las grandes manifestaciones peronistas:

[...] que grande eras
cuánto valías
mi general⁸⁸⁷

- También escenas directamente conectadas con la realidad política circundante:

[...] en la cabeza
con la marca CONINTES
tribunal que la juzga⁸⁸⁸

- Escenas premonitorias y dramáticas:

Me detengo un momento
Fondo
Monetario Internacional
a tu sombra⁸⁸⁹

La otra voz, la de “el saboteador arrepentido”, nos muestra otra cara. Una cara distinta, que no solicita, que no actúa en un presente, sino que se arrepiente de un pasado de caudillismo y control. Ambas voces, que encarnan algo así como *personajes*

⁸⁸⁶ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 46.

⁸⁸⁷ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes, op. cit.*, pág. 69.

⁸⁸⁸

Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes, op. cit.*, pág. 60.

⁸⁸⁹ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes, op. cit.*, pág. 123.

dramáticos, ya que éstos presentan características propias de un texto narrado, alternan con ironías y parodias discursos altamente simbólicos:

El Ruido se hizo carne y habitó entre nosotros⁸⁹⁰

- También se intercalan definiciones sobre la poesía misma:

[...] uniendo lo primitivo a lo culto/ la inspiración a la escuela/ trato de seducir/ con mis antecedentes⁸⁹¹

- También cantan, tanguen y sobre todo juegan:

[...] dormir perfectamente en pedo/ donde florezcan/ los sindicatos./ Extasis⁸⁹²

En *Las patas en la fuente* el poema va a continuar con una tercera voz, la de “El letrista proscrito”. Éste nuevo elemento, que parcialmente va a trasladar el poema a otro campo semántico, al introducir una voz de tango, presenta desde un comienzo otro ángulo de la reivindicación y la denuncia. La definición es bastante elocuente:

De bolas tristes/ tango/ de bolas melancólicas⁸⁹³

El poema es llevado al terreno de la melancolía, pero visto siempre desde lo grotesco, de la mueca. A continuación surge una llamada a una mujer:

[...] mujer,/ mujer querida/ me dijo chau me dijo/ que se iba/[...]Ella se fue/ solo quedé/ patria en remate/ llorando⁸⁹⁴

⁸⁹⁰

Leónidas Lamborghini, "El saboteador arrepentido", *Las patas en las fuentes*, op. cit., pág. 34.

⁸⁹¹

Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 37.

⁸⁹²

Leónidas Lamborghini, "El solicitante y el saboteador", *Las patas en las fuentes*, op. cit., pág. 41.

⁸⁹³ Leónidas Lamborghini, "El letrista proscrito", *Las patas en las fuentes*, op. cit., pág. 42.

⁸⁹⁴

La angustia del abandono es también una angustia de ciudadano:

[...] nos burlan compañero/ nos engañan/ nos desocupan⁸⁹⁵

Poema que continúa siendo escénico, se presenta en continuidad, planteado como un posible tango para ser cantado, canción también de coplillas y cantatas peronistas:

[...] que grande eras/ cuánto valías/ mi general

[...] /Gran conductor/ eras primer⁸⁹⁶

El propósito de este poema misceláneo es, como dice Lamborghini:

[...] cantar
la pena honda⁸⁹⁷

Podemos sintetizar entonces que, en estas primeras obras el procedimiento predominante va a ser la incrustación de discursos alterados en su forma original y trabajados con un campo semántico que se apoya en lo cotidiano y popular. Joaquín G. Giannuzzi al respecto dice:

Y ojo con el lenguaje de Lamborghini. Esto es una cosa seria. No vayan a engañarse los especialistas sin olfato. Les digo esto, compañeros: también en eso el poema os ha sido fiel a muerte. Nuestro lenguaje, que, no nos pudieron vender, ni quitar. Porque era y es lo argentino por la voz; tan revolucionario como la conducta. La palabra y el acto que van juntos. El lenguaje de aquella muchedumbre obrera que en la tarde del 17 de Octubre de 1945 se refrescó en las fuentes de la "histórica". Y que ahora puede decir: un gran poeta nos ha nacido⁸⁹⁸

Ibidem.

⁸⁹⁵

Leónidas Lamborghini, "El letrista proscrito", *Las patas en las fuentes*, op. cit., pág. 43.

⁸⁹⁶

Leónidas Lamborghini, "El letrista proscrito", *Las patas en las fuentes*, op. cit., pág. 44.

⁸⁹⁷ Leónidas Lamborghini, "El letrista proscrito", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 45.

⁸⁹⁸

Joaquín O. Giannuzzi, "Prólogo a la tercera edición", *Las patas en las fuentes* de Leónidas Lamborghini, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 15.

El sector que enuncia el poeta: popular y derrotado, peronista y proscrito es entonces, sacado de la prohibición discursiva y es puesto en escena. Escenas y recursos van a ir unidos a lo popular. Recursos de la gauchesca, del tango, del lunfardo y del suburbio:

[...] qué es
ese olor a mierda⁸⁹⁹

En este primer momento también la poesía se autodefine, se autodelimita como estética y se esclarecen los procedimientos con los que se trabaja. Como ejemplo baste esta cita de *Las patas en la fuente* que refleja lo antedicho:

[...] por eso,
a no
“poetizar”
ya más
lo podrido
está podrido
lo enfermo está enfermo

no digo
no
quedar en la puteada
pero sí
que hay que acabar
con el miedo
a pegar el cascotazo

habla
di tu palabra
y si eres poeta
“eso”
será poesía

que tu palabra

sea irrupción
de lo espontáneo

899

Leónidas Lamborghini, "El letrista proscrito", *Las patas en las fuentes*, op. cit., pág. 48.

que lo que digas
diga tu existencia
antes
que “tu poesía”

Y más adelante como un ejemplo consistente de poesía autodefinida y autolimitada dice:

[...] que tu ritmo
sea
pulso de la vida
antes que un elemento
de la música

que tu verso
dé la vida
antes que su comentario

asoma
asoma
de entre tantas
sofisticadas
acumulaciones

libre
de la complicidad
con “lo poético”

asome
tu duro estallido
de palabras⁹⁰⁰

Como se ve, todo una definición o arte poética, que ilumina el análisis que pretendemos. Para finalizar, la obra nos presenta una nueva voz que según las palabras de Lamborghini dice:

[...] ovilla y desovilla un ovillo contantemente⁹⁰¹

⁹⁰⁰ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 48.

⁹⁰¹

Ibidem.

Teje y desteje como una *Penélope* que espera la caída de las voces del *canon* literario argentino y la caída del héroe antipopular. Al respecto y ampliando la visión de conjunto cito el fragmento completo de la obra:

[...] ovilla y desovilla un ovillo constantemente, refleja la situación y es premonitorio de lo que vendrá después: el manicomio de violencia que se instaló en esta sociedad. La época había madurado para entender a ese clown, a ese antihéroe de una épica de fracaso y la frustración, pero todavía faltaba más: el baño de sangre, la tortura, las desapariciones. Después vino el exilio⁹⁰²

Cabe agregar, así mismo que estos discursos poseen unas características determinadas que son las que van a llevar a Leónidas Lamborghini a decir:

A mi modo de ver, este lirismo de los 40, los 50 o los 60, o se había desentendido demasiado o no había acabado de entender el aporte de los gauchescos, de los hermanos Discépolo, del "feísmo" y de las posibilidades que esa estética abría⁹⁰³

Lamborghini confirma su postura estético política, como continuadora de esa *otra* literatura: la gauchesca como un modelo que se separa de la idea de un *entendimiento universal* si se quiere, y que se define también, como un *modo de ser argentino*. ¿Qué es entonces, lo que Leónidas Lamborghini va a rescatar? Por un lado a la figura del gaucho, errante y enfrentado o fugado de la justicia. Hilario Ascasubi en su obra *Santos Vega* de 1850 nos va a definir al gaucho de esta manera:

Por lo regular es pobre, pero libre e independiente a causa de su misma pobreza y de sus pocas necesidades; es hospitalario en su rancho, lleno de inteligencia y astucia, ágil de cuerpo, corto de palabras, enérgico y prudente en sus acciones, muy cauto para comunicarse con los extraños, de un tinte poético y supersticioso en sus creencias y lenguaje[...]⁹⁰⁴

902

Leónidas Lamborghini, "Leónidas Lamborghini: entre la reescritura y la parodia", entrevista conducida por Miguel Angel Zapata, Banda Hispánica, [Http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh6lamborghini.htm](http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh6lamborghini.htm)

903

Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501 a 502.

904

El procedimiento por el cual los gauchos se enfrentaban a un duelo verbal, espontáneo e improvisado, la payada, era acompañada por un contrapunto, que se espaciaba en la alternancia de voces. Por otro lado podemos recoger dentro de estos *rescates* al tango. El tango nace después que la gauchesca propiamente dicha, a finales del siglo XIX, en Buenos Aires. Arrabalero y marginal, el tango, se bailaba cuerpo a cuerpo en los lupanares y cabarets de la época. Bautizados nuevamente, las bailarinas y los cantantes de tango se autodefinen a sí mismos:

[...] la noche les puso nombre con seducción de insulto paicas, locas, milongas, percantas o grelas⁹⁰⁵

Este baile-música maravilloso se fue expandiendo y modificando desde fines del siglo XIX y durante el siglo XX, tomando nuevos estilos, vestidos, ritmos, bandoneonistas y cantantes pero siempre conservando ese aire de seducción contestatario e indómito. Leónidas Lamborghini va a fijar su atención particularmente en Enrique Santos Discépolo, compositor de tangos, algunos muy populares como *Cambalache*, *¿Qué vachaché?*, *Confesión*, *Chorra*, *Malevaje*, etc. Éste se caracterizó tanto por el humor y pesimismo porteños como por el talento musical. Ilustrativamente procedo a considerar algunos aspectos de *La canción de Buenos Aires*⁹⁰⁶, *Tango - Blues*, escrito por Leónidas Lamborghini en 1968. Pero antes, para completar el análisis cabe citar del trabajo de Ana Porrúa⁹⁰⁷, los detalles de la variación de los textos hechos por Lamborghini. Me refiero concretamente a *Circus* y algunos poemas de *Episodios*. Porrúa definirá el trabajo poético de Lamborghini como comentario de otros textos: el tango particularmente, donde la traducción, se dispondrá de dos formas diferentes según el caso. Primero detectando fácilmente estos materiales originarios y

Hilario Ascasubi, *Santos Vega*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995, pág. 51.

⁹⁰⁵

Horacio Ferrer, "La última Grela", Astor Piazzola – Horacio Ferrer. *La historia del Tango*, 4 CDs, Barcelona, Maestros del Tango argentino, 1995.

⁹⁰⁶

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1968.

⁹⁰⁷ Ana Porrúa, "Crítica Genética: La variación en la poética de Leónidas Lamborghini", *Filología XXVII*, N° 01-02 1944, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1944.

segundo, desplegando una frase matriz para modificarla sucesivamente a lo largo de la poesía. La obra se abre con una epígrafe que nos habla sobre la naturaleza de canto de la obra:

Lo que es demasiado estúpido para decir, se puede cantar/ Beaumarchais
908

Todos los poemas van a tener denominadores comunes, es decir, palabras y construcciones que se van a repetir. Además van a conservar un sitio o espacio equivalente dentro de ellas que a su vez van a reiterar estructuras aún mayores. Por ejemplo los versos:

[...] como ese/ como ese⁹⁰⁹

Elemento común a todas las poesías, el lector termina por adivinarlo hacia el final de cada poesía. Otro recurso semejante es el comienzo de todos los poemas con la estructura comparativa *como*:

[...] como el que aprieta[...] Como el que en el parque[...] Como el que siente⁹¹⁰

Éste establece semejanzas, además actúa como hilo de unión, y forma parte esencial de la musicalidad de estas poesías sin rima. Porrúa dice sobre el uso de la comparación en su estudio:

Sin embargo, el uso que Lamborghini hace de este recurso, no es tampoco el tradicional, en primera instancia porque no se relaciona con la metáfora y en segundo lugar porque nunca está presente el primer término de la comparación[...] La comparación, como decíamos, parte

908

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1968, pág. 21.

909

Ibidem.

910

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños, op. cit.*, 1968, pág. 32.

de un vacío, de una zona en blanco: "Como el que/ come/ Como el que/ traga./ Como el que/ come/ como tiene/ que tragarse". La relación *in absentia*, el blanco, es el del primer elemento denotativo o literal de la comparación⁹¹¹

Cabe asociar al último comentario, que la reiteración también juega un papel primordial musicalmente y mnemotécnicamente. Notamos a su vez, en los distintos poemas una disposición espacial, que va variando del tipo:

Presente Futuro Siempre

De esta manera podríamos augurar una intención dialéctica de resolución de los primeros tiempos en las últimas estrofas como sucede en la poesía "Cospeles"⁹¹². También la misma intención en poemas como "Hablando Solo"⁹¹³ de estructura cíclica: hablando solo, confesando su angustia a él mismo, hace gestos extraños a él mismo. Veamos cómo funciona esa fusión final en los versos:

[...] camina y habla solo/ porque trata de entenderse/ con ese otro/ que es él mismo⁹¹⁴

También la disposición espacial, va a ser progresiva en "Claro de Luna"⁹¹⁵. Ésta presentará una estructura lineal y aumentativa del tipo: mirando- mirada fija- espía- sigue cada caricia. También en "Horóscopo diario"⁹¹⁶ se presenta la reiteración constante de una rutina mostrada en escenas cronológicas y banales de una vida

⁹¹¹ Ana Porrúa, "Crítica Genética: La variación en la poética de Leónidas Lamborghini", *Filología XXVII*, N° 01-02 1944, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1944, pág. 7.

⁹¹²

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1968.

⁹¹³

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, *op. cit.*, pág. 33.

⁹¹⁴ Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, *op. cit.*, pág. 65.

⁹¹⁵

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1968, pág. 32.

⁹¹⁶

Ibidem.

estúpida. El recorrido presentado en el poema “Ciudad III”⁹¹⁷ de un hombre que sube y baja escaleras muestra, desde otro ángulo la rutina y la reiteración y sinsentido de la vida urbana:

[...] bajo peldaños y los subo
cárcel de rutina

En todos los poemas podemos seguir un recorrido, escénico, de progresión o dialéctico. Procedimiento que parece mostrar un *ensayo* dentro de la obra misma de expresión de estos recorridos. Estos recorridos a su vez, están caracterizados por ser actos banales, como consultar el horóscopo:

Como el que consultado/ su horóscopo/ diario/- pequeño hombrecillo-/
da ese paso ya seguro:/ -“Se cumplirán todas sus esperanzas”/ porque
su destino está escrito/ en los astros⁹¹⁸

Como hablar por teléfono:

Como el que insiste/ en querer/ hablar igual/ -comunicarse/ y está
gritando solo/ en medio de la gente⁹¹⁹

O escuchar el despertador del reloj:

Como el que escucha/ sonar el despertador de su reloj/ ese mecanismo/
sincronizado justamente/ a su despertar/ de cada día// pero despertar,
despertar verdaderamente⁹²⁰

Intercalándose con éstos, se presentan problemas existenciales (presentes en los tangos) como el no poder identificarse uno mismo:

⁹¹⁷

Ibidem.

⁹¹⁸

Ibidem.

⁹¹⁹ *Ibidem.*

⁹²⁰ *Ibidem.*

Como el que ve esa foto/ de su rostro/ allí/ y reconoce su rostro/ pero no se identifica// y quién soy/ y dónde estoy se pregunta⁹²¹

También la angustia matrimonial y la falta de comprensión:

Como el que día tras día/ ha tratado de convencer/ a su mujer/ que “él no es como ella cree/ que es”// extrañamente unidos en matrimonio⁹²²

O la persona que solo piensa en vivir en el confort:

Como el que adora/ místicamente/ su moderno televisor/ pantalla gran cuadrangular gigante/ su lujosa heladera/ que se abre y cierra sola⁹²³

Pero siempre están presentados de una forma similar y signados por el tono de tragedia burlesca. Coincido con la opinión de Ana Porrúa cuando dice:

En todos estos ejemplos podría leerse una puesta en escena del ejercicio de escritura como corrección, pensando inclusive en el texto como borrador [...] podríamos pensar en un borramiento de los límites entre borrador y texto final y por lo tanto en una superposición de sus lógicas⁹²⁴

En síntesis, el procedimiento generado en estos textos, no es primordialmente de reconstrucción de un original primario como podría ser un tango de Discépolo (solamente en algunos versos vamos a entrever ese fondo, con algunas frases

921

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1968, pág. 32.

922

Ibidem.

923

Ibidem.

924

Ana Porrúa, "Crítica Genética: La variación en la poética de Leónidas Lamborghini", *Filología XXVII*, N° 01-02 1944, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1944.

textualmente semejantes o equivalentes como “[...] no sé más quién soy”⁹²⁵ del tango *Malevaje*, y el “quién soy”⁹²⁶ del poema) sino que va a ser un ensayo de variación en la disposición de determinadas palabras o partículas que se van a mover de lugar a lo largo de los versos. Un ejemplo esclarecedor se ve en la poesía *Ciudad IV*⁹²⁷, ya que en esta la repetición es constante:

- la palabra *como* es repetida seis veces
- las palabras *deseo* y *ciudad*, cuatro veces
- las palabras *frenético*, *prisión*, *liberarse*, *disparatado*, tres veces, al igual que los versos: [...] y lo han visto en desenfrenada/ carrera por las calles⁹²⁸

Vemos entonces, en el ejemplo propuesto, que básicamente el poema va a estar construido con estas palabras y sus variantes en distintas posiciones de los versos. Parecería un ensayo, económico en palabras, que intentan decir distintas cosas, pero semejantes en algún punto. El mismo procedimiento es utilizado en todos los poemas a lo largo de toda la obra. Fundamentalmente, en las obras que hemos tratado. Todas ellas obras escritas en Argentina y anteriores a su largo exilio. Concretamente me refiero a:

- *El saboteador arrepentido* (1955)
- *Al Público* (1957)
- *Las patas en la fuente* (1965)
- *La estatua de la libertad* (1968)
- *Coplas del Che* (1968)
- *La canción de Buenos Aires* (1968)
- *El Solicitante descolocado* (1971)

⁹²⁵ *La historia del Tango*, 4 CDs, Barcelona, Maestros del Tango argentino, 1995.

⁹²⁶

Leónidas Lamborghini, *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1968, pág. 60.

⁹²⁷

Ibidem.

⁹²⁸ *Ibidem.*

- *Partitas* (1972)

Con esto podemos recalcar que las innovaciones y ensayos formales, al igual que la utilización de anteriores literaturas y tradiciones en las primeras obras de Lamborghini, tienen características propias, que rompen con la literatura *lírica* anterior, es decir, que aunque podamos ver en autores anteriores como Borges, un recogimiento de temas similares, la gauchesca, el tango, etc. el tono poético, si es que éste existe en los versos de Lamborghini, es bajado a la cotidianidad y realidad más clara. El lenguaje utilizado, es un lenguaje cotidiano, desprovisto de complejidad y las alusiones son coloquiales y aluden directamente a la realidad. El tratamiento de las fuentes⁹²⁹ será completamente diferente, con respecto a la literatura *lírica* no siempre anterior, Lamborghini toma esos textos y los transforma continuamente, ejerciendo sobre ellos modificaciones formales, tipográficas y dispositivas. Además cabe agregar que el tema político no se escinde de la obra poética ya que está constituida sobre sus propias bases y hay una ideología legible a través de estos textos. Hay una intencionalidad clara que se lee bajo el concepto de la transformación. Al ser transformados, estos, adquieren un nuevo matiz. Arrojado a la luz de la nueva urbe bajo un tono distinto, el viejo material es otro y se resignifica.

El tema del poder, también está presente en todas estas obras, no solo un poder político, sino también un poder social, civil, si se quiere, en el tratamiento realizado. En *Canción de Buenos Aires* se muestra el poder establecido por el estado y/o por la sociedad, sobre personas que no pueden salir de situaciones anquilosadas y delimitadas en un movimiento que no va más allá de tener una nevera, mirar televisión, bajar y subir unas escaleras, o no poder salir a la calle y vivir sin consultar antes el horóscopo. Se cuestionan, presentados de una manera banal y reiterativa, estilos de vida, formas, y aplicaciones de pensamientos. En el encuentro sobre la política y la historia en la ficción argentina, Lamborghini explica esta operación de lo social y lo histórico sobre su obra. Analicemos el fragmento:

⁹²⁹ Utilizo la palabra *fuentes* en su definición de documento sobre el que luego se ejercerán lecturas de extracción y transformación del texto base.

La política y la historia, o si se quiere la historia política del país vivida como constante presión sobre la escritura, encarnada allí como destino, como *fatum* contra el cual se lucha. Poesía, relato, narración en verso quebrado irregular y jadeo continuo, como síntoma de ese sobre esfuerzo en el que la voz emerge desde una situación de asfixia. Violencia contra violencia, transgresión por transgresión. Características que signan la etapa de *El Solicitante descolocado* (1955-1970), que aparecen también en *Partitas*, donde está el poema “Eva Perón en la hoguera”, o su reescritura, donde la presión rompe modelos y se llega al desmontaje y mutación de textos⁹³⁰

Es decir, esta nueva literatura, o esta nueva forma de hacer literatura, genera una doble vertiente. Por un lado, la reconfiguración de un espacio, el del marginal y la redistribución formal de la literatura y el lugar representado por éste. Por otro lado, la reconfiguración se da en el espacio político que esta literatura presenta, tratado desde otra perspectiva, como voz que llega y actúa desde este espacio nuevo, modificado. Y entre estos dos espacios el tema del poder conjugándose en un uno y otro, avanzando junto con el poema, ya sea como necesidad, pérdida o no-poseción.

V.2.3. RASGOS DEL EXILIO EN LA LITERATURA DE LAMBORGHINI

En esta parte del trabajo voy a considerar como obras del exilio, no sólo las que fueron publicadas durante el exilio del autor (1977- 1990) sino las que fueron publicadas más tarde pero fueron gestadas, concretamente escritas, durante este período con consonancias determinadas por la misma condición de poeta exiliado, y otros factores que se irán revelando a medida que avance también el análisis de las obras. Lamborghini se exilia en México, con su mujer y cinco hijos un año después de la toma del poder por la junta militar argentina en 1976. En este clima tan conocido ya, de miedo, monstruosidades, persecución, desapariciones, el autor experimenta la sensación de que su obra lo condena y que por lo tanto debe huir. Al respecto se lee:

⁹³⁰ Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501 a 502.

Mi obra era una evidencia, la mejor evidencia para que algún Grupo de Tarea me fumigase. Y esa tarea se cumplía día y noche. Curiosamente busqué refugio, entonces, en la Biblioteca Nacional, convirtiéndome impensadamente en una rata de biblioteca⁹³¹

Cuatro ideas fundamentales van a recorrer este momento:

- identidad
- memoria
- lo subjetivo
- lo histórico

Cuatro principios estéticos, como ejes, que se inscriben en un código: su poesía. Por más que se mantengan ciertas líneas, como la *traducción* de tangos y otros en casos particulares como en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* de 1988 en que se trabaja sobre ciertos tangos como "Anclao en París 2"⁹³² el trabajo va a estar dado y caracterizado por ese retomar elementos que remiten a la nostalgia del exilio y la significación en la distancia. El trabajo de codificación y generación de discursos, dada la condición del exilio, y su transfiguración en la literatura, se va a tratar de hacer desde un espacio reconfigurado, con marcas de la literatura del exilio. Esto no significa que haya una *literatura del exilio* en particular y diferenciada tajantemente del resto de la obra, apartada como un objeto ajeno, sino que, se circunscribe también a una línea teórica y analítica en la que venía trabajando Lamborghini.

La diferencia radica en que ahora, se hace con notas significativas en el tratamiento de la escritura, que nos remiten a las líneas trazadas hacia la constitución de *la identidad*, el papel de *la memoria*, *lo subjetivo* definiéndose desde este nuevo lugar y por supuesto, *lo histórico*, determinante fundamental y base de esta *condición de exiliado* y de estos nuevos espacios abiertos. La literatura, es vista como un objeto de lucha contra esta imposición que supone la dictadura y el exilio. Esta actividad de

⁹³¹ *Ibidem*.

⁹³² *La historia del Tango*, 4 CDs, Barcelona, Maestros del tango argentino, 1995.

escritura entonces, no se define de la misma forma sino, como un intento. Intento que se lee otra vez en su obra. Al respecto dice Noé Jitrik:

[...] inflexionar el proyecto traído de lejanas tierras reconociendo la nueva situación, la pérdida y el encuentro en tierra dudosa pero al menos protectora, no excesivamente hostil en lo general de una apuesta política⁹³³

Retomamos, así, una idea del mismo autor, la de la palabra como legitimación, acentuada por la situación de exilio y de marginalidad. El exilio o la literatura del exilio va a estar marcada por ese lamento e intento de recuperación de la propiedad, recuperación de la tierra, actuando contra una dictadura voraz que no conoce límites ni respetos y que intenta definirse desde el poder (de las armas primero) y la propiedad después, como fundamento de la posesión de la palabra legítima. En la tercera parte de este capítulo veremos cómo con el regreso y el fin del exilio, la legitimación, consistirá no solo en reescribir su propio pasado, sino también en la constitución de redes y redefiniciones culturales. Definiciones, correcciones y redefiniciones que se hacen en la literatura y forman una voz que intenta la reconstitución del sujeto junto con la memoria colectiva. Es en este momento de exilio en el que Leónidas Lamborghini se centra principalmente en el juego de las variaciones de palabras, de fonemas y de versos. En los años que vivió en México, que fueron trece, hubo un importante trabajo de relecturas, de revisiones, de reflexiones de la teoría de la literatura propia con la que sustentaría su trabajo posterior, es decir, la literatura de la parodia, que fuera superior a lo cómico, parodia de géneros, parodia intrínseca a la condición del ser humano (figura del hijo presentada como parodia del padre) que será detallada más adelante. Al respecto puede leerse:

Esperar la musa, soñar con el poema, enloquecer con el lenguaje⁹³⁴

933

Jitrik, *Las Armas y las Razones: Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*, op. cit., pag. 117.

934

Leónidas Lamborghini, *El jardín de los Poetas*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1988, pág. 36.

También es en este momento cuando va a gestar una obra como *El Jardín de los poetas*. Escrita por Leónidas Lamborghini entre 1987 y 1988 va a tener como característica esencial la reiteración obsesiva de fórmulas que se modifican con algún movimiento del tipo fónico y, la conservación a su vez, de los lugares de enunciación. Más claramente, se arrastran determinados significados-palabras a lo largo del poema a la vez que se van modificando estos significantes, con esos cambios, ejercicios fónicos y semánticos. En el prólogo al poemario Leónidas Lamborghini nos dice que éste se apoya en el cuadro de “El Jardín de las delicias” de Jerónimus Bosch, en el que la delicia está dada por la catarsis producida entre el horror y la risa, (obra plagada de símbolos y sátira todavía difícil de analizar) y Lamborghini lo traslada a su obra poética, en la que se va a modificar, en tanto y cuanto, ahora es el poeta el único protagonista de su *tríptico*. Es decir, los poetas, presentados en el poema en actitudes solidificadas, de estado, en las que no hay movimiento ni transición, de un verso a otro, más claramente, en cada verso se presenta un estado determinado que va a ser modificado (hacia otro estado) en el verso posterior:

Poetas esperando la inspiración de su musa.
Poetas esperando muy esperanzados la inspiración de su Musa.
Poetas esperando no tan esperanzados la inspiración de su Musa[...].
Poetas nada angustiados esperando la inspiración de su Musa.
Poetas esperando cansados la inspiración de su Musa.
Poetas esperando deseosos la inspiración de su Musa⁹³⁵

El poema está dividido en tres partes, o etapas:

- Poetario de la espera
- Poetario de los sueños
- Poetario de la metamorfosis

Estas van a compartir características, y van a tener variaciones que serán propias al fragmento, al núcleo de composición. En todas las imágenes propuestas se nos remite a la pintura. De composición y ejercicio minimalista, se eliminan todos los

935

Leónidas Lamborghini, *El jardín de los Poetas*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1988, pág. 64.

elementos accesorios, presentados con la máxima de las simplificaciones formales. Nada realmente acontece, en el transcurso de este extenso poema, solo hay estados, de espera, de sueño y de cambio, pero no es una transformación de movimientos, sino mero intercambio de estados. Como lo llamó el autor *hacer todo con nada* aludiendo al desahogo, que le producía este ejercicio, en tiempos de exilio y distancias. En el primer poético, el de la espera, segmentado en *parterres*, alusión a la disposición espacial, las variaciones formales se van a distribuir de la siguiente manera:

- Versos en presente del indicativo, variaciones de complementos del verbo directos:

[...] esperan nada
esperan casi nada
esperan un tanto
esperan todo
esperan casi todo⁹³⁶

- Versos en gerundio, variaciones similares a la anterior:

[...] esperando muy poco
esperando pacientes la inspiración
esperando inseguros la inspiración⁹³⁷

Y variaciones en los predicativos.

- Versos en presente negado:

[...] que no esperan⁹³⁸

- Versos de verbo ausente y la consiguiente transformación:

⁹³⁶

Leónidas Lamborghini, *Partitas*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1972, pág. 50.

⁹³⁷

Ibidem.

⁹³⁸

Ibidem.

[...] en espera/// en la espera⁹³⁹

- Variaciones no verbales, sino de movimiento de significantes.

Y después del “Parterre 15”⁹⁴⁰ introduce centrado, el “Bosquecillo”⁹⁴¹:

Poetas sin musa, postrados
Poetas sin musa, extraviados
Poetas sin musa, yacentes

El trabajo de variación va a estar dado también en lo espacial, donde se presenta a modo de jardín, con *parterres* en los que hay poetas en determinados estados, y el bosquecillo en el centro, en el que se encuentran los poetas *desmusados*. Luego se van a presentar *parterres* semejantes, y más bosquecillos y después del “parterre 41”⁹⁴² cuatro bosquecillos, también dispuestos espacialmente. Para finalizar, en el “parterre 54”⁹⁴³ se dice:

Poetas esperando serenamente la inspiración de su Musa

En el “Poetario de los Sueños”⁹⁴⁴ los versos van a tener una base común que es:

Poetas soñando su poema

Las variaciones se van a recomodar a partir de esta base común:

939

Ibidem.

940

Ibidem.

941

Ibidem.

942

Leónidas Lamborghini, *Partitas*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1972, pág. 90.

943

Ibidem.

944

Ibidem.

Poetas soñando su poema antes de pronunciar la palabra Suiza
Poetas soñando su poema después de pronunciar la palabra Suiza
Poetas soñando su poema en el momento mismo de pronunciar la
palabra Suiza
Poetas soñando su poema poco antes de pronunciar la palabra Suiza.⁹⁴⁵

Y también se va a modificar el número de versos dentro de los *parterres*, y se introducen también bosquecillos y hasta un *matorral* donde hay:

Poetas escondidos con su Muso
Poetas ocultando a su Muso ⁹⁴⁶

En el “Poetario de las metamorfosis”⁹⁴⁷ la base común va a ser la palabra *poetas* al comienzo del verso, y las variaciones y juegos van a estar en el plano fónico y según esta variación, va a estar dada la del significado:

Poetas apurados-aporados-apareados-aporados-porados.
Poetas añados-anidados-anudados-desañados- al ñudo.
Poetas concayos-sincayos-cipayos-pepayos- poetas papayos

Esta estructura se va a mantener a lo largo de más de 200 versos con que cuenta este “Parterre 1” hasta el “Parterre 2”⁹⁴⁸, verso de estructura diferente. Éste comienza por la palabra *poetas*, pero el juego fónico va a abarcar los seis versos subsiguientes:

Poetas lados-aludos-alipodados-alípedos-alienredados-aliperlados
aliparados-[...] alimpotentes-aliestáticos-aliencogidos-alipíos-
alibatientes-aliposados-alirisados[...] aliserenos-alidanzantes-
alienrespados-alisubiendo-alibajando-[...] ⁹⁴⁹

⁹⁴⁵ *Ibidem.*

⁹⁴⁶

Ibidem.

⁹⁴⁷

Ibidem.

⁹⁴⁸

Leónidas Lamborghini, *Partitas*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1972, pág. 102.

⁹⁴⁹ *Ibidem.*

Después de esta exposición no podemos ignorar el carácter lúdico del poema, que de no captarlo se haría difícil de leer. También está determinada la lectura fragmentaria, de escisión, relacionada con la escritura del exilio. En este caso vamos a encontrarnos con un sujeto de la enunciación que expone, de la misma manera en que es expuesto al exilio, fragmentariamente, detalles de su imaginario en permanente cambio. La voz de Lamborghini se va a enunciar desde la parodia trágica en todas sus obras, porque así cree que es como se define la realidad histórico política, porque así lo entendieron los gauchescos; es decir, la parodia de un modelo determinado, ya sea social, ya sea político, ya sea poético, voluntad de girar *el tono poético* hacia otra zona. Lamborghini en varias entrevistas repitió la frase de Marx, que la historia como tragedia se repite como parodia, y es así como ve su propia historia y la historia del pueblo argentino. Además su estética es definida también según la visión *nietzscheana* de la risa conectada al horror, es desde ese movimiento, entre estos campos que el poeta define su lugar, el lugar desde donde produce su literatura, donde se expande su literatura. Al respecto puede leerse:

He tratado de explicitar la estética en la que se inscribe mi obra, sobre todo en lo que hace a los hitos ya citados: exploraciones de nuevas posibilidades de lo cómico, y poesía dramática, de personajes frente a un lirismo trasnochado que no se hacía cargo de la historia ni de la política y que, en todo caso, adoptó un tono de poesía social mendicante. Lo cómico como un límite desde el cual se expresa lo trágico. Lo cómico como lo verdaderamente trágico de nuestra situación, especie de risa desahuciada. Lo trágico visto desde lo cómico. El encuentro con la parodia. La parodia como lo verdaderamente serio. Relación burlesca con el modelo. Crisis de todos los modelos⁹⁵⁰

El Riseñor, publicado en 1975, si bien no pertenece a las obras del exilio de Leónidas Lamborghini, lo analizo como antecedente de una de sus obras del exilio en el que es recogido en totalidad, *Episodios*, pero en este último no se retoman las explicaciones finales que serán citadas. *El Riseñor* retoma una tradición poética largamente trabajada sobre el ruiseñor por autores de la talla de Keats, Coleridge,

⁹⁵⁰ Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501 a 502.

Wilde, Williams, Góngora, etc. Sin embargo aquí la parodia define *riseñor* a lo que el *canon* definía *ruiseñor* como recogimiento y, sobre todo, estética de la risa:

[...] la risa risible del riseñor/ entre las hojas/ del ombú suburbano⁹⁵¹

Este mirar hacia una literatura anterior es un trabajo constante en toda su obra. En "Las Reescrituras", donde directamente es retomado y reescrito el poema de Keats, el recurso es evidente: como una risa que surge de la belleza pero también es inherente a ella, hasta la exacerbación. Al respecto puede leerse:

[...] el exceso de esta dicha: el éxtasis único/ de la Belleza de la risible/
risa⁹⁵²

Esta risa como estética está señalada también por el olvido, o el intento de olvido, de otra literatura. Como ejemplo podemos escoger la poesía denominada "El ombú"⁹⁵³:

[...] ¡adiós! El leteo aleteo del riseñor, el leteo aleteo del ombú. El leteo
aleteo de las hojas

En las últimas páginas del libro, se presenta y define esta estética reinante y que va a continuar en *Episodios*.⁹⁵⁴ Primero habla "El Combinador"⁹⁵⁵, es decir que el poeta es transformado en un combinador que no realiza su propia voluntad poética, sino que combina palabras:

[...] como ellas *deseen* o *revelen* *desear* agruparse

951

Leónidas Lamborghini, *Riseñor*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1975, pág. 122.

952

Ibidem.

953

Ibidem.

954

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 73.

955

Ibidem.

El combinador, al respecto se pregunta:

¿Las palabras como elementos de una *combinatoria*? ¿Las palabras *en orden* a su colocación; *en orden* a su número? Entonces, el Combinador sería ese alguien para quien las palabras son los elementos de cada uno de los grupos que con ellas puedan formarse⁹⁵⁶

V.2.4. EL JUEGO DEL ENTENDIMIENTO

¿El poema como tablero de juego en el que las palabras *mueven* el sentido del tema?, ¿él/ o los sentidos dándose (como consecuencia) a lo largo del puro desarrollo de esta combinatoria? Entonces *el Combinador* sería ese alguien que, *movido* por las palabras *en juego*, estaría inclinado, más bien, a prolongar *ad infinitum* el puro desarrollo de la combinatoria más allá de sus propios límites. ¿Una combinatoria *ad infinitum* en el tablero de juego del poema, a lo largo del cual se dé el sentido, y aún *el sentido del sentido*, eso que *sale y entra, y entra y sale* del tema?

El juego del Entendimiento; el entendimiento de este juego⁹⁵⁷

"El Estro Paródico"⁹⁵⁸, el otro personaje, habla de la estética y de la relación con el modelo a través de la parodia, de transgresión del modelo que implica, incluye la destrucción de este para poder establecerse como literatura. Uno de sus libros más importantes en el exilio, *Episodio*, escrito en 1980 nos habla de sucesos, de hechos que van a ser narrados, o quizá también de una digresión, de un discurso extraño a otro discurso. Comienza con el poema titulado "El Extraviado"⁹⁵⁹, retomado de un poema

⁹⁵⁶*Ibidem.*

⁹⁵⁷*Ibidem.*

⁹⁵⁸

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 111.

⁹⁵⁹

Ibidem.

semejante perteneciente al libro *La canción de Buenos Aires*; y con él, el tema de la delimitación subjetiva, del yo que escribe y se sorprende[...]

[...] en la sección de extraviados⁹⁶⁰

Todo el libro realiza un trabajo sobre los postulados de los que hablé anteriormente, ejes que van a atravesar toda la obra del exilio de Leónidas Lamborghini, y se van a explicitar en estos poemas. El trabajo de repetición y reiteración está también presente, haciendo énfasis en la frase “y quién soy/ y dónde estoy se pregunta”⁹⁶¹, la delimitación o reconocimiento del sujeto poético se vuelve fragmentaria y sólo vemos trozos de esta identidad o el mismo proceso de fragmentación. La memoria tiene un papel fundamental determinante de la autoconciencia, de ese saber que yo, soy yo, más allá de los cambios. Fuerte conciencia de la necesidad de unicidad en un yo necesariamente escindido, expulsado y combatido. Unicidad que se pretende pero que no se logra:

Como el que intenta/ hacer memoria/ y toca su cuerpo y se dice/ soy
éste, estoy aquí/ y comienza a buscarse/ y no se encuentra⁹⁶²

No hay unidad, ni continuidad, y por lo tanto se multiplican las voces del sujeto poético. Al mismo tiempo se pone de relieve la búsqueda de la identificación propia, de auto-definición, aunque esta sea múltiple. El desdoblamiento actúa en dos planos: en el del procedimiento y en de la expresión del mismo sujeto poético:

Como el que de una esquina/ a la otra/ camina y habla solo/ porque trata
de entenderse/ con ese otro/ que es él mismo⁹⁶³

⁹⁶⁰

Sigo para realizar el análisis del texto, el orden dado por él mismo, por razones formales y de comprensión que serán explicitadas.

⁹⁶¹

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 77.

⁹⁶²*Ibidem.*

⁹⁶³

Leónidas Lamborghini, "En el Hospicio", *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980.

En *El Combate* comienza con una minúscula el poema: “en el camino y su y” como continuación, como seguimiento de títulos ("El Extraviado", "En el Hospicio" y "El Combate"). El tratamiento de los versos es diferente, hay un trabajo hecho sobre aliteraciones y paronomasias que dan la idea de un susurro:

[...] siguiendo: sin cesar, y salgo y entro.y/ siguiendo.su/ susúrrame:_ lo que está unido/ susúrrame: _ lo que está entero.y/ siguiendo.el combate de lo que está en el camino su:/ unido-y/ siguiendo: su/ súrrame: _sos. Susúrrame:-⁹⁶⁴

El ritmo está dado en la repetición de consonantes y grupos de sonidos. A su vez hay un señalamiento a un todo al que solicita que le susurre y que lo surre, que parece ser ese otro, que es él mismo. Por otro lado, en la oposición también está la contrapartida de los significados, como implicados el uno con el otro: uno es parte del otro. Se construyen mutuamente y significan opuestos: lo dulce y el murmullo frente a la paliza. Estética del desdoblamiento, trabajado sobre diferentes aspectos o con el lenguaje mismo:

[...] el combate y que/ conduce: la identidad susúrrame: - sin cesar. La realidad./de lo que está/ donde uno está lo que se es. el que. Y/ yo era ese que / no era. Y ese que era/ no era. Y ese otro es que es otro⁹⁶⁵

En este caso sobre las distintas conjugaciones del verbo ser: *era, es, fue, sería y será*. Las confrontaciones y movimientos de lexemas como *realidad, sueño, identidad, camino e igualdad*.Y los espejos gráficos del tipo *se es* y sobre todo la presencia del grito, el combate, estos golpes constantes que da la poesía con las separaciones: puntos, dos puntos y etcéteras:

⁹⁶⁴ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág 44.

⁹⁶⁵

Ibidem.

[...] el grito de/ la identidad que da en el combate el grito. Susúrrame: -
el/ sueño de la realidad. Lo que por /debajo de la realidad es la realidad:
la identidad[...] ⁹⁶⁶

La lucha interna de una imposibilidad de dicción sobre sí, la identidad es vista
como una conquista por realizar que nunca dejará de ser dual:

Sos y/ por detrás lo que no/ sos. sos y/ por debajo lo que no/ sos y sale. y
siguiendo sin/ cesar⁹⁶⁷

Así mismo los ejercicios fónicos que presenta el poema de variaciones,
alteraciones, alternancias, y reciprocidades, también son duales:

Conduce lo que la realidad da. dad. Lo que la igualdad. da./ dad: la
igualdad de a con/ a. ad. la identidad de a es a: ad.⁹⁶⁸

Como vemos en varios de esos ejemplos, dependiendo de dónde hagamos la
pausa o qué consideremos como constituyentes inmediatos, los significados son varios,
en su mayoría dos:

"Y siguiendo sin cesar": Y siguiendo _sin cesar o siguiendo sin
_cesar⁹⁶⁹

[...] el sueño de la identidad en el susurro. su": el sueño de _ la
identidad en el susurro, o el sueño de la identidad _ en el susurro. etc.⁹⁷⁰

⁹⁶⁶

Ibidem.

⁹⁶⁷

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 52.

⁹⁶⁸

El subrayado es mío.

⁹⁶⁹

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 29.

⁹⁷⁰ *Ibidem.*

La poesía logra con los ejercicios⁹⁷¹ fónicos, la sensación de cansancio, de vacío, de ausencias. Poesía que parecería hablada, susurrada, suplicante, agotada en la desesperación que también está producida, por esa repetición verborrágica o tartamudeo de sonidos ansiosos:

[...] en ese hueco donde la identidad está en/ el sueño de/ la identidad en/
el susurro. su/ súrrame, _ sos el que./ en el camino su el sos que imita/ el
ejemplo del/ es⁹⁷²

El *combate* no va a ser sólo conquista de identidad, búsqueda de identidades, sino también lucha con este otro yo:

[...] el combate de/ la identidad/ combatiendo por la/ identidad en/ la
identidad de lo primer/ que es/ el sos⁹⁷³

Presentado no sólo nominalmente sino como una actividad que se realiza a lo largo de todo el poema, realizado por la duplicación:

[...] el combate combatiendo: el sueño⁹⁷⁴

El reconocimiento pero no identificación que ya se hace visible en "El Extraviado" es retomado y deformado hacia el final de "El Combate". Ahora ve su cara, no en el periódico, lugar o espacio visto, público y masivo, sino en una foto:

[...] la foto de mi rostro/ allí_ y ese otro que soy y soy que es otro_ / y
me reconozco pero no/ me identifico[...] ⁹⁷⁵

⁹⁷¹

Uso el término *ejercicio* como exposición de una práctica determinada, modificaciones sobre el lenguaje como objeto lúdico, como juego con el lenguaje.

⁹⁷²

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 60.

⁹⁷³ *Ibidem.*

⁹⁷⁴ *Ibidem.*

⁹⁷⁵

Ibidem.

Entiende identificar como algo más abarcativo que reconocer, es decir, reconocer la identidad es identificarse, entonces, este sujeto yo poético, reconoce algo que no es la identidad, reconoce un cuerpo, un rostro, un nombre pero ninguno de estos elementos es la identidad. Hacia el final el poema termina sin cerrarse, se da una abertura, abertura en la que continúa este rodar, este *sin cesar* de combate, de identidad (en y por), la identidad no se logra reconocer, no es identificada:

[...] canta canta la identidad y/ siempre y/ como siempre/ en el camino
su que/ lleva siguiendo sin/ cesar⁹⁷⁶

No hay punto final, ni marca de final alguna, solo un espacio, un vacío, hasta la irrupción del próximo título de "SEOL". En "SEOL" hay una clara traducción y transformación del himno nacional argentino, pero ahora no son los mortales que oyen el grito sagrado, sino lo mortal se oye:

[...] el ruido roto en el trono de la identidad⁹⁷⁷

Es variando los significantes de posición como trabaja Lamborghini. Reiterándolos y manteniendo ciertos núcleos que fueron trabajados desde un comienzo, como la identidad y sobre todo el fragmento, el pedazo, lo roto, pero también lo que se está rompiendo: ¿el himno nacional argentino? El trabajo también se organiza con aliteraciones, consonancias y reiteraciones:

[...] oíd lo roto. Lo mortal en libertad. la libertad de lo mortal./ oíd: la libertad de lo roto. el grito/ el trono. el ruido de lo mortal en el trono de lo sagrado/ del trono de la identidad⁹⁷⁸

⁹⁷⁶ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 48.

⁹⁷⁷ *Ibidem*.

⁹⁷⁸ *Ibidem*.

En "El Mendigo" es a partir de seis versos y su variación de posición que la poesía es creada. El ritmo paronomásico del poema está construido sobre dos ejes que a su vez interactúan: *mendigo - mudamente- mano y umbral- temblor- temblorosa- temor- temerosa*. Veámoslo:

Como el que postrado/ en el umbral/ extiende su mano/ temblorosa/ y pide mudamente/ _ ese mendigo- // con temor⁹⁷⁹

"Extramuros" es quizá, uno de los poemas más representativos y más interesantes desde el enfoque de la literatura de exilio. Extramuros significa, implica estar fuera, de puertas, del recinto de una población, significa estar separado de una población. El poema está dividido en ocho estrofas señaladas. El campo semántico está construido sobre las nociones de carencia, de queja, de recuerdo, de consuelo y de muerte. Hay una modificación hacia un tono más nostálgico, aunque continúe el juego de palabras y de sentido. En la estrofa final, el VIII, notamos claramente la sensación de desarraigo doloroso, y el desgarramiento afectivo del exilio. Antes mencioné que el poema estaba trabajando desde la carencia, pues en la estrofa VIII vemos recién, todo lo que implica y afecta esta carencia. Esta distancia está marcada por el uso del tiempo de los verbos. Hasta la estrofa VII, hay constancia de la marca en la presencia de participios, como lo acabado:

[...] lo que vencida por la edad: la espada/[...] recuerdo de la muerte[...] desmoronados. el yelo de los ojos. del báculo. el yelo[...] cansado del monte. la carrera[...] cansado de las sombras[...]⁹⁸⁰

En los versos agrupados bajo el número VII, constatamos por primera vez un señalamiento al yo poético: cambia el uso verbal y la rapidez de lectura del poema:

[...] entré y salíme: vi que con sombras. miré/ entré en mi casa: anciana amancillada. salíme/ al campo: ví que el sol. miré. entréme: vi./ salíme⁹⁸¹

979

Ibidem.

⁹⁸⁰ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 89.

981

El yo poético entra en su casa deslucida y ajada, es anciana porque está cubierta por ese sentimiento de extrañamiento, de tristeza, que produce el exilio. La coordinación de los diferentes versos parece estar determinado más por la significación de las palabras, que por los signos de puntuación: así se ve en la estrofa III:

[...] recuerdo de la muerte: los arroyos/ del yelo. lo que la sombra. los despojos. el/ yelo en que los ojos. el monte. la espada. ya: de yelo⁹⁸²

A pesar de que conceptualmente se supone que “el recuerdo de la muerte” llegaría a enlazar con el primer concepto de “yelo”, sin embargo, en la lectura se disuelve esta significación, y “el recuerdo de la muerte” llega claramente hasta el último “yelo”. La carencia está muy marcada, como la falta de luz y las sombras.

[...] lo que la sombra hurtó: la luz [...] lo que la muerte desmorona: ojos⁹⁸³

Por esto en la estrofa VIII, solventar esta carencia significa: “poner la luz”, pero también continuar con la utilización del infinitivo: *poner*, en sentidos de restablecer, disponer, encender, colocar, ordenar, levantar, alzar. Así, con la utilización y reiteración de un solo verbo, se implican diferentes condiciones determinadas:

- si quisiera restablecer mi desgarró
- si quisiera restablecer mi exilio

Restablecimientos o intentos de restablecimiento de ausencias y carencias que el exilio agrega a una existencia descentrada:

[...] poner la luz. el báculo.

Ibidem.

⁹⁸²*Ibidem.*

⁹⁸³ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 15.

poner los muros. el monte. poner
la habitación. la casa. poner
la espada. el recuerdo. poner los ojos:
poner en qué⁹⁸⁴

Y termina el poema con esta pregunta dual: en qué poner los ojos que no traigan sufrimiento, en qué poner los ojos que no signifique más sufrimiento y angustia o aún peor, en qué poner los ojos que no signifique recuerdo de lo que nunca se ha tenido. Sigo el análisis con "Las dos orillas"⁹⁸⁵ También dividido en ocho estrofas, a lo largo de todo el poema vemos el tratamiento de lo dual, que más adelante se convierte en la organización primordial y determinante de toda la poesía. En oposición a la imagen que nos devuelve el título, *Las dos orillas*, se enfrenta y distancia la contracción del primer verso:

[...] de esotra parte en la ribera⁹⁸⁶

También vamos a notar a lo largo de todo este poema, la alteración del orden sintáctico corriente, y de la puntuación ordinaria, y la ausencia de algunos elementos, entre ellos, verbos:

[...] alma desatada. venas que han. médulas: lo ardidio/ que han:
desatadas:/ gloriosamente⁹⁸⁷

El poema trabaja con variantes del verbo *nadar* y el sustantivo *nada*, así como juega con sonidos y significados del verbo *llamar* y el sustantivo *llama*. Juntos con las preposiciones, variando van los sentidos:

- llama a un otro

⁹⁸⁴ *Ibidem.*

⁹⁸⁵ *Ibidem.*

⁹⁸⁶ *Ibidem.*

⁹⁸⁷

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 96.

- llama en tanto llama, como sustantivo
- llama de otra llama – como eco, de la llama
- llama de Dios⁹⁸⁸

El humor conserva una función y posición central en el poema, en la estrofa III puede leerse al respecto:

[...] de esotra parte: el humor: la llama/ en agua. un Dios – Llama nadando en Agua Fría/ gloriosamente:/ desatado⁹⁸⁹

Y en la estrofa IV se presenta la contraparte, la otra cara de este humor: la ley severa y el alma - prisión. Todo el poema se presenta dualmente, sobre todo la última estrofa. Las oraciones presentan ambigüedades irresolubles: son oraciones que sintácticamente determinan la ambigüedad, el doble sentido. Al respecto cito el siguiente fragmento:

Llama que nada y llama Nada⁹⁹⁰

- El vocablo *llama* efectúa acto de *nadar*: *llama* no es *nada*.

[...] memoria Nada ardiendo desatada: tendrá sentido⁹⁹¹

- El vocablo *memoria* efectúa el acto de *nadar*: la *nada* ardiendo

- Dios- Llama que nada y llama Nada: tendrá sentido⁹⁹²

⁹⁸⁸ *Ibidem.*

⁹⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁹⁰ *Ibidem.*

⁹⁹¹ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 85.

⁹⁹² *Ibidem.*

Dios que efectúa el acto de *llamar* a la *nada* y *llamar Nada*: Dios que es *llama*, efectúa el acto de *nadar* y *llama Nada*. La frase final “tendrá sentido” es la coronación de un procedimiento ambiguo y el trabajo de lo dual. El método en "En la Montaña"⁹⁹³ también es alusivo. Se nos habla de unos ecos, ecos de montaña, ecos poéticos, es decir, eco como repetición de un sonido, y como composición poética, suponiendo ambos algo influido por un antecedente. Repercusión de otras voces, acompañando y apoyando la repetición verborrágica de palabras:

- “eco” se repite veinticinco veces
- “Mole” se repite diecisiete veces

Ambas dos actúan como simuladores de ecos, no son palabras originales, sino sonidos arrastrados. Este eco trae consigo, una identidad desdoblada, mejor dicho, el eco es la identidad que vemos. No vemos una identidad originaria, solo vemos ecos:

[...] ese vértigo frente: el eco del eco de la identidad. ese/ abismo del nombre que se nombra en el eco de/ la Mole. el nombre: eco del eco/ en el camino su/ de la Mole. el nombre⁹⁹⁴

La progresión presentada es la siguiente:

IDENTIDAD ----->>> ECO ----->>> ECO ----->>> VÉRTIGO

El vértigo es lo que llega, es la sensación que no termina:

[...] el nombre de la identidad: vértigo./ el nombre de la identidad: abismo. y eco del eco⁹⁹⁵

⁹⁹³ *Ibidem.*

⁹⁹⁴

Ibidem.

⁹⁹⁵ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 33.

Ahora el escenario ha cambiado y nos sitúa *En los molinetes*, se adivina reescritura de escritura, ya presente en *La Canción de Buenos Aires*. Aquí es presentado en su contrapeso:

Como el que dejaba/ caer- deslizar-/ presurosamente/ ese pequeño disco⁹⁹⁶

Antes era:

Como el que aprieta ese pequeño disco⁹⁹⁷

Y los acumulaba:

[...] porque eran su mañana sin demora⁹⁹⁸

Hay un señalamiento de un antes, poesía anterior al exilio, que ahora, en el exilio se transforma en eco:

[...] y ahora lo detiene ese eco⁹⁹⁹

Repetido tres veces, retoma de este modo, el *eco* de la poesía anterior. Es un eco que detiene, que suspende a la poesía en eso mismo, la literatura del eco:

[...] del golpe del molinete a sus espaldas¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹⁹ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 122.

¹⁰⁰⁰

Ibidem.

En "Los dos Sabios"¹⁰⁰¹, poesía experimental, se recoge una lectura del Martín Fierro¹⁰⁰²: básicamente se trabaja con la disputa entre Martín Fierro y el Moreno. Se dan a conocer el Sabio Blanco y el Sabio Negro alternadamente, y estos comparten características:

El Sabio Negro que también/ tiene algo blanco. el Sabio Blanco/ que también./ tiene algo negro

En esta poesía ambos se torturan y están continuamente experimentando al tiempo que se recalca el carácter experimental del poema en varios versos:

El Sabio Blanco experimentando al Sabio/ Negro pero que también. el Sabio Blanco aplicando el cartabó¹⁰⁰³

El juego se torna múltiple: con las palabras, con los significantes, con el equívoco, con frases inconclusas, con el sin sentido y con el tratamiento del tiempo giratorio. Recursivo del poema también caracterizado en la estrofa XXXIII:

[...] la rueda. el tiempo. lo que está por./ voy a decir: el tiempo es rueda que rueda y la rueda/ es tardanza de lo que está por no/ venir. lo que no viene en el tiempo: la eternidad. lo que/ nunca. Lo que viene es[...] la rueda/ formada cuando Dios/ rodaba¹⁰⁰⁴

En "Cabeza cortada"¹⁰⁰⁵ retoma el tema del rodar de Dios, como transcurso del paso del tiempo del poema anterior. Ahora el cuestionamiento es sobre los límites de

¹⁰⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰⁰² José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, 1985. Transcribo aquí las estrofas más ilustrativas: 214: "Me hirvió la sangre en las venas/ y me le afirmé al moreno,/ dándole de punta y hacha pa dejar un diablo menos", 215: "Por fin en una topada/ en el cuchillo lo alcé,/ y como un saco de güesos/ contra un cerco lo largué" y 216: "Tiró unas cuantas patadas/ y ya cantó pal carnero:/ nunca me puedo olvidar de la agonía de aquel negro."

¹⁰⁰³

Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 45.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁵ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 119.

éste, el sueño y la realidad, mejor dicho, la fragmentación del tiempo y la inseparabilidad de realidad y sueño:

Como el que ve/ rodar su cabeza/ en la realidad/ de un sueño.// Como el que ve/ la realidad/ como un sueño cortado// de su cabeza que rueda cortada[...] Como el que con los ojos/ despiertos del sueño/ ve cortada/ la realidad de su cabeza¹⁰⁰⁶

Más que explícito, la sugerencia del equívoco, la proposición a varios significados dado por el movimiento de palabras, sensación de mareo, proposición también a diferentes interpretaciones expresas en el poema. Esta construcción y este juego está organizado por las variantes de combinación de las palabras:

- CORTADA con realidad, el sueño, la cabeza
- RODAR con la cabeza, la realidad, el sueño
- EL SUEÑO con despierto, de la realidad, de la cabeza cortada
- DESPIERTA con la realidad, el sueño, su cabeza
- REALIDAD con de la cabeza, despierta, del rodar, del sueño, etc.

La multiplicación de combinaciones, sumado al juego de pronombres intercalados y variados que pretenden llegar a un infinito expresivo, de interpretaciones, de lecturas posibles y en definitiva de juegos se presentan en la estrofa IX:

[...] con su cabeza cortada/ ya dormida/ sueña que está dormido¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁶

Ibidem.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem.*

A partir de este poema el procedimiento es similar, lo que cambiará son las variantes:

[...] lo uno, lo otro, lo uno, lo otro, que habita en uno, uno: dos, que habita: los hilos/ que tiran/ de uno. los/ hilos que tiran/ del otro/ que es/ uno. los/ hilos[...] ¹⁰⁰⁸

En el "Monólogo de la Marioneta", se puede apreciar de mejor manera este extrañamiento en el poema: ilustrado por la imagen o las imágenes vivas del esquizo:

[...] del espejo a uno/ que es/ lo otro¹⁰⁰⁹

O, un caso muy parecido en este otro verso:

[...] sueño. el sueño/ en el no sueño/ del sueño¹⁰¹⁰

Los juegos de variaciones también se verán "En la cascada"¹⁰¹¹ con adverbios temporales como *hoy, ayer, mañana* y con la conjugación del verbo *ser*:

[...] el mañana del fue en el fue, el ayer del será/ en el será. el hoy del siendo en el siendo./ sin parar/ sin parar

La siguiente poesía, me refiero a "Reflexión de pequeñas partículas en un espejo", está compuesta por tres reflexiones internas. La primera comienza con una presentación:

¹⁰⁰⁸ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 49.

¹⁰⁰⁹ *Ibidem.*

¹⁰¹⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹¹

Ibidem.

Como el que/ asoma/ su rostro/ al espejo¹⁰¹²

Luego una repetición y finalmente la inversión:

Como el que/ desde el rostro/ del espejo/ asoma un/ rostro¹⁰¹³

En la reflexión dos se agrega un pronombre: *ese* y la preposición: *a*. Y llegando al final vemos el carácter de esquizo interminable: espejos que repiten rostros de otros espejos:

Como el que/ asoma/ el espejo de un rostro/ -ese rostro/ de espejo-/ desde el rostro/ de/ el espejo¹⁰¹⁴

En el poema "Cíclope" se da gran importancia a la espacialización. El verso - poema uno está centrado y enfrentado al verso - poema dos, que es el espacio del juego, el lugar de lo poético y el dibujo. La organización espacial también nos habla del ojo de un cíclope. Lo transcribimos para describirlo mejor:

Ojo de un cielo	o sol en la frente
Sol	
en un cielo que es	
la frente o	
un ojo en	
la frente que es	
	el cielo humano:
sol humano o	
celestes ojo que es	
un sol en el humano cielo	
de la frente o frente	
	que es
cielo o cielo	
que es	
frente	

¹⁰¹² *Ibidem.*

¹⁰¹³ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 58.

¹⁰¹⁴ *Ibidem.*

El comienzo es definitorio. Existe una intención de definición que va de lo particular a lo general. En segundo plano, el juego traslada el campo desde lo total a lo particular. Luego coloca al *Sol* centrado y solo. Nos hace pensar en la posibilidad: ¿ninguno o ambos? Se presenta de manera dialéctica la opción: sol humano/ celeste ojo. Y la síntesis es “vi” el verbo ver, caracterización inherente al cíclope. En el "Cíclope II" también va a realizar un juego de variación e indecisión, a través del uso de la conjunción *o*, repetida veinticinco veces: entre humano/ cíclope, cíclope/ celeste, cielo/ cíclope, lo celeste/ lo humano, y demás vocablos. Por otro lado, paradójicamente, se introduce el sustantivo *fe*. Veamos el ejercicio.

[...] *fe*/ al cíclope de lo celeste *o*/ a lo humano/ del cielo/ *fe*: a cuál!¹⁰¹⁶

Finalmente en el "Cíclope V" cierra con la misma idea del comienzo: cíclope dibujado, garabato, dibujo del cíclope. Cerrando el poema con el sujeto poético:

O OJO O
SOL DE
LO NEUTRO
DE LO MÍ
EN
MÍ¹⁰¹⁷

Podemos considerar entonces, qué es lo que se busca mostrando como vemos, el procedimiento de creación poética. El procedimiento es llevado a la superficie más visible, el engranaje mismo es expuesto como propuesta al lector una decodificación de este procedimiento. Intenta poner en evidencia que hay una *deuda no reconocida* de la literatura anterior, que quiere ser negada, transcendida, superada, para poder establecerse como literatura. La transgresión está lograda por el código, nuevo si se

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

¹⁰¹⁶ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980, pág. 14.

¹⁰¹⁷ Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1980.

quiere, y por las nuevas formas de decodificación que plantea y nos propone. Entonces, su trabajo, consciente nos induce en la retórica y la duda irresoluble: nos preguntamos ¿cómo decodificamos la parodia que a su vez no deja de mencionarnos la actividad codificadora y mostrarnos la actividad decodificadora de esta parodia? Se puede decir que esta literatura, entonces, se caracteriza por:

- mantenerse en el límite
- no presentar nunca una identidad unitaria
- por consiguiente mostrar un sujeto dividido

Si bien este es un rasgo que se hace explícito y contante en la literatura producida en el exilio, va a continuar después en todas las obras con los siguientes procedimientos:

- mezcla de los diferentes códigos
- propuesta de diferentes descodificaciones posibles
- negación de la literatura anterior
- cuestionamiento formal de la escritura
- presencia del deseo, no solo de renovación sino de restablecimiento.

V.3. *ODISEO CONFINADO* O LA CÚSPIDE DE LA PARODIA

V.3.1. INTRODUCCIÓN

La obra por excelencia donde se cumplen los postulados paródicos es *Odiseo Confinado*, publicada un año después del exilio. Se puede considerar como una obra que se encuentra en el límite entre el exilio y el regreso o, el fin del exilio, si es que este momento realmente existe, porque muchas de los rasgos de la literatura del exilio nunca terminan. Lamborghini define a *Odiseo Confinado* también como un libro del exilio y, sobre todo paródico:

[...] también la parodia en el trasfondo de la naturaleza humana, a nivel, podría decirse, de los cromosomas. El *Odiseo Confinado* fue fruto de esas precisiones. Escrito en México, se publicó en Buenos Aires en 1992. México fue acogedor. Pero no era mi lugar y eso, simple y sin folletín es el exilio¹⁰¹⁸

Dividida en quince espacios, comienza y termina con una invocación. La primera es presentada como continuación a partir de unos puntos suspensivos, es decir, como continuación de una literatura anterior, no hay cortes ni separaciones tajantes en toda la obra de Lamborghini. Se puede decir que todo el libro tiene algo del anterior y del posterior y de otros, ya que todo es reescritura. En la primer *invocación* vemos la introducción de definiciones o caracterizaciones de la escritura. Ésta es caracterizada como un mar poético fluyendo de un bolígrafo, escritura que se inscribe en el blanco mismo de la escritura anterior, en lo ya escrito:

[...] atravesando cientos de tipográficas/ columnas,/ a lo largo de aquellos blancos, apretadísimos resquicios!¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁸ Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501 a 502.

¹⁰¹⁹

Leónidas Lamborghini, *Odiseo Confinado*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1992, pág. 15.

Es presentado un nuevo Ulises, peregrinante Odiseo, a su vez confinado, condenado a vivir vigilado, controlado, y también posiblemente en el destierro, en el afuera, de la literatura y de la norma. La invocación contiene un evidente tono profético. Menciona algo que fue y sobre todo anuncia algo que está por venir, con connotaciones religiosas, divinas:

- Cordero
- Espíritu
- Prodigio
- Salvador

La escritura y la poesía llena en todos sus espacios es imponderable, transmisora de energía:

¡Oh insondables Espacios!
¡Oh Eter enigmático!
¡Oh Ultramundo!¹⁰²⁰

En todo el poema se trabaja con los variados significados dados por las palabras mismas y sus connotaciones. Sumado a las más diversas combinaciones: *El Cordero*, *el paródico* (Cordero de Dios o divino cordero, hombre dócil y humilde, animal) es presentado como el héroe, espíritu de una odisea nunca concebida, frente al *Fiero Calaf*, *el salvador*, que quiso salvar a su pueblo. Ambas voces del Odiseo fracasan, y tematizan constantemente ese fracaso. *El Cordero*, *el paródico* se cansa de recorrer páginas de las que no puede salir (que se ven escritas en los espacios blancos de un artículo sobre la revolución francesa de una revista cultural). Él es el personaje que se encarga de la destrucción del modelo. Mencionado en lecturas anteriores y situado dentro de una mezcla *grotesca* el héroe debe sobrevivir:

Y un día un Bernárdez y otro, un Homero;/ y un José Hernández, otro, y otro un Garcilazo;/ y otro un Eliot y un Lugones, otro;/ y un Pound un día y otro, un Discépolo;/ y otro un Virgilio y un Quevedo, otro;/ y otro día un del Campo y otro, un Dante y otro/ un Macedonio;/ y un

¹⁰²⁰ Leónidas Lamborghini, *Odiseo Confinado*, op. cit., pág. 16.

Apollinaire otro y un Borges, otro día;/ y otro un Boscán y un Marechal,
otro [...] ¹⁰²¹

La pretensión entre tanto ilustre personaje sitúa nuevamente la ruptura: la poética de Leónidas Lamborghini puede concebirse como un ejercicio de ruptura y cuestionamiento de los modelos líricos preexistentes. Lamborghini propone un modelo de fractura que abandona el yo-lírico para dar paso a la conciencia irónica: la multitud enloquecedora de voces. Entonces frente al *yo-lírico* el *yo-dramático*, mostrando así una posible conciencia social y colectiva. La creación del modelo requiere un cambio que será dado a través del lenguaje. El lenguaje como única posibilidad de un yo que se desdobra y que se manifiesta a través de una palabra poética multitudinaria y fragmentada. Para que esa ruptura se produzca tiene que existir una toma de conciencia histórica: un replanteamiento en la relación entre realidad y signo ya que, con la creación de un mundo nuevo aparecen significados nuevos.¹⁰²² Es posible afirmar que el discurso poético de Lamborghini se plantea como acto subversivo y que, al (re)crear (se) desafía también el modelo cultural - social predominante en Argentina. Como he señalado previamente, aparecen significados nuevos que obligan a cuestionar un sistema caduco.

V.3.2. IRONÍA, ESCARNIO Y PARODIA

La ironía hace acto de presencia en la obra de Lamborghini como parte esencial del acto de ruptura. De acuerdo con Paul de Man el desdoblamiento del yo es esencial al entendimiento de la ironía¹⁰²³. Este desdoblamiento hace acto de presencia en el

¹⁰²¹ Leónidas Lamborghini, *Odiseo Confinado*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1992, pág. 19.

¹⁰²² Noé Jitrik, "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano", *Las armas y las razones: Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984, p.187.

¹⁰²³

Paul De Man, *Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p.237-238: "En cuanto se empieza a cuestionar la inocencia o la autenticidad de nuestro sentido de estar en el mundo, se pone en marcha todo un proceso que dista de ser inocuo. Este proceso puede iniciarse como un juego ocasional con un hilo suelto, pero

momento en que el hombre es capaz de distanciarse de su yo, cuando se quita la máscara y se muestra tal como es. La ironía obliga a abandonar la máscara del yo, o sea, *el modelo*. Sin embargo es imposible concebir el concepto de ironía sin el de parodia, ya que forman parte de un mismo conjunto. A través de la ironía la parodia toma forma y se expresa. La parodia utiliza la ironía para explorar las posibilidades de subversión; es decir, el discurso paródico es la expresión de la ruptura, el medio a través del cual se conforma un mundo nuevo. La parodia y sus máscaras como vehículos subversivos son, a mí entender, dos de los elementos fundamentales en la obra de Leónidas Lamborghini. La parodia como forma que el lenguaje utiliza para reinventarse aparece en muchas de sus obras y alcanza su punto álgido en *Odiseo Confinado*¹⁰²⁴ Esta obra, como dijimos anteriormente es una obra de transición entre el exilio mexicano y el retorno a Buenos Aires. Obligación o posibilidad que potencia otro desdoblamiento del yo:

- Lamborghini expulsado de Buenos Aires
- Lamborghini en México
- Lamborghini de regreso a Buenos Aires

El período de 23 años que existe entre la publicación de *La Canción de Buenos Aires* y *Odiseo Confinado* incluye casi 14 años en el exilio durante el cual Lamborghini se dedicó, mayoritariamente, a leer(se) y (re)scribir(se). A través de estas relecturas elaboró una particular y personal teoría sobre la parodia:

[...] forma más compleja y superior de lo cómico, instalada en el centro mismo de la vida contemporánea, y recordé muchas veces la puntualización de Nietzsche: *Incipit parodia, Incipit tragedia*¹⁰²⁵

muy pronto se deshila y deshace todo el tejido del yo.”

¹⁰²⁴

Lamborghini Leónidas, *Odiseo Confinado*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1992.

¹⁰²⁵

Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501-502.

De esta manera Lamborghini comienza a dar forma a la parodia trágica. Se trata no sólo de romper modelos sino de encontrar una voz que luche contra una situación política e histórica opresiva:

Violencia contra violencia, transgresión por transgresión¹⁰²⁶

Con la parodia trágica Lamborghini logra conectar lo lúdico con lo trágico, mediante la ironía y la risa expresa lo trágico de la realidad en la que vive. El desdoblamiento del yo se hace patente por cuanto el yo empírico (el histórico, situado en la realidad) se separa del yo subjetivo. Este puede ahora reírse de la realidad, utilizar la ironía como revulsivo y explorar nuevas latitudes. Entiendo que la evolución poética que existe entre finales del 60 y comienzos del 90 es esencial para un acercamiento a la obra de Leónidas Lamborghini. En ese período, el autor desarrolló técnicas que se han convertido en pilares de su propio discurso poético. Partiendo del concepto de ruptura ha logrado crear un mundo nuevo, en donde la innovación poética está regenerándose constantemente. Analizaré estos temas con más atención, deteniéndome especialmente en *Odiseo Confinado*, ya que abarca y resume la totalidad de su concepción poética. Además, analizaré otros textos específicos que considero relevantes para el desarrollo de este trabajo.

V.3.3. RELECTURAS Y REESCRITURAS

Existe, tras el concepto de la reescritura, una visión cíclica del tiempo. Este sirve de catalizador mítico, es decir, se convierte en un arquetipo por sí mismo. La historia, según veremos más adelante, se reconstruye a través de la memoria y ésta es desdoblada, a su vez, en dos tiempos: el pasado y el presente. Así, el tiempo es la vía transmisora de mitos y arquetipos, componentes básicos de la tragedia. Los mitos se

¹⁰²⁶ AA. VV., *La política y la historia en la ficción argentina*, Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, Santa Fe, 1995 (edición electrónica).

repiten a través del tiempo, eco de un *yo* colectivo que sobrevive a lo largo de la historia. El acto de recordar impulsa un pasado que reconstruye la historia resaltando la circularidad temporal: el pasado retorna con diferentes máscaras¹⁰²⁷. Por eso el tiempo se transforma en arquetipo; es un tiempo que vuelve al presente, que se repite, y lleva con él figuras, máscaras, que vuelve a reconstruir. La tragedia nace del “canto ejecutado por un coro al sacrificar el macho cabrío a Dionisio”¹⁰²⁸. Con el paso del tiempo el término tragedia pasa a designar la representación dramática en la cual el dios es un héroe y que tiene un efecto purificador sobre los espectadores. La tragedia surge, según Nietzsche, de la lucha entre dos opuestos, representados por dos divinidades artísticas: Apolo y Dionisio¹⁰²⁹. Tanto Apolo como Dionisio viven en completa oposición. Mientras Apolo simboliza las artes plásticas, Dionisio representa el arte no figurativo: la música. Mientras Apolo está en contacto con el mundo de las apariencias, Dionisio representa lo que Nietzsche denomina *embriaguez*:

[...] lo subjetivo desaparece en el olvido absoluto de sí mismo¹⁰³⁰

Gracias al dios Dionisio, los hombres y la naturaleza se funden en uno:

[...] el hombre ya no es artista, se ha convertido en obra de arte¹⁰³¹

La música, el ditirambo, evoluciona hasta convertirse en armonía (gracias a su fusión con la naturaleza) y a través del ritmo el hombre necesita encontrar una nueva forma de expresión. En este estado de *embriaguez* la naturaleza debe replantear sus

¹⁰²⁷ Demetrio Estébanez Calderón, *Breve Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 307: “Palabra procedente del árabe con la que se designa el disfraz utilizado para ocultar o desfigurar el rostro de una persona. Entre los griegos, en los ritos dionisiacos, tanto el dios como los miembros de su séquito iban enmascarados...En La literatura grecolatina las máscaras se utilizaban, además, en todas las representaciones teatrales, ya fuese tragedias, comedias o farsas de carácter satírico... cada personaje era reconocido por su máscara...A veces, la máscara es suplantada por el maquillaje, logrando convertir el rostro humano en caricatura.”

¹⁰²⁸

Demetrio Estébanez Calderón, *Breve Diccionario de Términos Literarios*, *op. cit.*, pág. 514.

¹⁰²⁹

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Biblioteca EDAF, 1998, pág.59.

¹⁰³⁰

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, pág. 64.

¹⁰³¹

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, pág. 65.

símbolos y crear otros. Lo que surge de la interacción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la contemplación de las imágenes y la subjetividad, pasará a llamarse tragedia. La tragedia nace como fruto de la tensión entre dos instintos opuestos, es el resultado de un acto transgresor, subversivo. Así como resultado de esta tensión se establece la relación entre la poesía y la música: el lenguaje necesita de la *embriaguez* para expresarse, necesita:

[...] todas las emociones de la pasión, desde el susurro del afecto hasta el arrebatado de la locura¹⁰³²

Gracias al éxtasis dionisiaco, la realidad cotidiana se separa de la realidad dionisiaca. Basta con salir de este letargo para que el hombre se dé cuenta de lo absurdo de la realidad que lo rodea. El coro ditirámico salva, al hombre de sucumbir en un vacío existencial:

Transformándolas en representaciones con las que se puede vivir: representaciones que son lo sublime, como el dominio artístico de lo horroroso, y lo cómico como la descarga artística de la respuesta de lo absurdo¹⁰³³

A través de la tragedia estamos en contacto con lo absurdo del ser, con aquel desdoblamiento al que me he referido anteriormente. El yo empírico se desdobra en otro yo para poder soportar la carga que conlleva la aprehensión de lo absurdo de la realidad. Paul de Man afirma que la “ironía es vértigo total”¹⁰³⁴ La risa surge cuando la máscara del yo queda al descubierto y se manifiesta como expresión de la locura¹⁰³⁵. La risa camina unida a la ironía, es parte de la parodia, por cuanto representa el aspecto lúdico del lenguaje y por ende, una ruptura del orden.

¹⁰³²

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pág. 92.

¹⁰³³

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pág.101.

¹⁰³⁴

Paul De Man, *Visión y ceguera*, op. cit., pág. 238

¹⁰³⁵

De Man, *Visión y ceguera*, op. cit., pág. 239: “Cuando decimos que la ironía se origina a expensas del yo empírico, hay que tomar esta proposición en serio para llevarla a sus últimas consecuencias, y así llegar a esta definición: la ironía absoluta es la conciencia de la locura, que es el fin de la conciencia”.

V.3.3.1. La parodia y el absurdo

Leónidas Lamborghini afirma que:

Todo el arte contemporáneo está teñido de parodia. Es paródico. El teatro del absurdo¹⁰³⁶

Sólo representando la realidad como parodia podemos desenmascarar el yo empírico. Sólo mediante el ejercicio de la risa podemos subvertir la realidad. La risa ayuda a romper con el modelo, con las estructuras preexistentes. De Man cita a Baudelaire para afirmar lo siguiente:

La risa es por lo general el patrimonio de los locos y a partir de allí el término locura siempre estará vinculado al de lo “cómico absoluto”... Notad como la risa es una de las expresiones más frecuentes de la locura¹⁰³⁷

La forma de la parodia trágica se vislumbra en dos importantes obras de Lamborghini: *El solicitante descolocado* (1971) y *Odiseo Confinado* (1989-1991). La primera reúne, en un solo poema, *Las patas en la fuente* (1965), *La estatua de la libertad* (1968) y *Diez escenas del paciente* (1970). La estética que corresponde a todas sus obras aparece aquí como exploración y experimentación de diferentes posibilidades lingüísticas. Una exploración que nace de la “Historia Política del país vivida como constante presión sobre la escritura, encarnada allí como destino, como *fatum*, contra el cual se lucha”.¹⁰³⁸ Resultaría imposible desligar su obra del contexto histórico-político argentino. De este modo la historia, el pasado, se hallan implícitos en

¹⁰³⁶

AA. VV., *La política y la historia en la ficción argentina*, Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, Santa Fe, 1995 (edición electrónica).

¹⁰³⁷

De Man, *op. cit.*, pág. 239.

¹⁰³⁸

AA. VV., *La política y la historia en la ficción argentina*, Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, Santa Fe, 1995 (edición electrónica).

sus poemas¹⁰³⁹. El pasado que retorna y se deja leer entre líneas forma parte del inconsciente colectivo de la sociedad. El concepto de la historia como repetición se materializa siempre y cuando el tiempo le otorgue continuidad. El pasado, al retornar, trae consigo mitos y arquetipos que se sobreviven en el tiempo.

Para Lévi-Strauss, el mito reelabora imágenes de la naturaleza o de la sociedad.¹⁰⁴⁰ La utilización del mito en la literatura suele remitirse a la reelaboración de símbolos, en donde un pasado perdido no solo es personal sino histórico. Es el uso del mito como justificación de la existencia humana. Sin embargo, el pasado que se deja leer entre líneas, el pasado al que Lamborghini se refiere, no funciona como ilustración histórica sino como afirmación arquetípica. El pasado vuelve, pero distorsionado y parodiado. La historia, evocada por el poeta trágico-paródico, entra en contacto con el lenguaje y éste la “devuelve multiplicada¹⁰⁴¹”. Noé Jitrik alude a la función profética del poeta vanguardista cuando señala que:

El Vanguardismo es o sería una revelación mística que los poetas asumen para superar no un lenguaje en crisis sino una cultura en crisis. El punto de partida de esta actitud “moderna” sería el simbolismo: la destrucción del pasado sería, así, un acto de purificación¹⁰⁴²

Si nos detenemos en esta idea, la *destrucción* del pasado como acto de purificación nos sitúa otra vez en la idea de que todo pasado remite a un arquetipo. Y como arquetipo retorna *Cordero*, el paródico:

- *Cordero*, el viajero de los márgenes de una revista.

1039

Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 499: "Entonces se trataba del riesgo de perder la vida, de ser torturado por causa de lo que uno había escrito"

1040

José Carlos Bermejo, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Ediciones Akal, 1994, pág.40.

1041

Carlos Gazzera, "Sin punto final", *La Voz del Interior*, Córdoba, 2 de diciembre de 2001 (Edición electrónica).

1042

Noé Jitrik, "Papeles de trabajo: notas sobre el vanguardismo latinoamericano", *Las armas y las razones: Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982, p. 188

- *Cordero* como antihéroe de una parodia trágica que narra sus peripecias por el mundo poético y su infausto final.
- *Cordero* como metáfora del desdoblamiento del yo, desenmascarándose en las páginas de un palimpsesto¹⁰⁴³.

V.3.4. INTERTEXTUALIDAD

A modo de ilustración, incluyo la tercer estrofa de la primera parte, "Invocación", de *Odiseo Confinado*:

¡Y navegó -¡oh peripecias de la Diagramación!-
 derivando por artículos, reseñas, notas
 y fotografías; ilustraciones
 y dibujos,
 y avisos publicitarios,
 y pequeños, y medianos, y grandes titulares,
 yendo de un margen a otro margen
 de cada página (47 pág.),
 como de un mar -, a otro mar-,
 atravesando cientos de tipográficas
 columnas,
 a lo largo de aquellos blancos,
 apretadísimos resquicios!¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴³

Palimpsesto: "Término de origen griego con el que se designa a un tipo especial de manuscrito en el que se ha borrado un texto primitivo y se ha vuelto a escribir un nuevo texto." *Breve diccionario de términos literarios, op. cit.*, 382.

¹⁰⁴⁴ Lamborghini Leónidas, *Odiseo Confinado*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1992, pág. 15.

Si nos remitimos al título *Odiseo Confinado*, deberíamos partir de la noción de que todo título tiene una función fática, de contacto¹⁰⁴⁵. Según este autor el título es un indicador que anticipa contenidos y orienta el proceso de decodificación por parte del lector. Así, *Odiseo Confinado* se caracteriza por ser un título de intertextualidad ambigua ya que el nombre de *Odiseo* nos obliga a remitirnos a *La Odisea*, mediante el juego de palabras (aquel que participa de la Odisea es un Odiseo); mientras que *Confinado* alude a la situación de este nuevo Ulises: *atrapado-confinado* entre los márgenes de una revista. La primera de las quince partes en las que está dividido el viaje, lleva el título de *La Invocación*. Creo que la función fática de éste resulta evidente ya que hace alusión a una clase de texto literario en particular: la tragedia. La *Invocación* se referiría, por lo tanto, al llamamiento que el coro trágico realiza al comienzo de la tragedia, la *parodos*, que no es más que “el canto entonado por el coro mientras entra en escena”¹⁰⁴⁶ Según Nietzsche “La tragedia surgió del coro clásico”¹⁰⁴⁷. El coro de la tragedia dionisiaca nació como *imitación artística* del júbilo de la muchedumbre que extasiados se presenta ante Dionisio. El coro se convierte en el público ideal por cuanto “Mira el mundo de visiones de la escena”¹⁰⁴⁸ El coro satírico se transforma, luego, en coro ditirámico (sus integrantes conservan su identidad.) Ahora, se pone en juego la transformación: los actores son servidores de su dios, se encuentran *encantados*, recordemos el efecto de embriaguez que produce el influjo dionisiaco:

Según este conocimiento, hemos de entender la tragedia griega como el coro dionisiaco que se descarga una y otra vez en un mundo de imágenes apolíneo¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁵ A. López Casanova, *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, pág. 13.

¹⁰⁴⁶ *Breve Diccionario de Términos Literarios*, op. cit., pág. 515.

¹⁰⁴⁷

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pág. 98. (La cursiva pertenece al autor).

¹⁰⁴⁸

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pág. 104.

¹⁰⁴⁹

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pág. 107.

A partir de aquí comienza el diálogo, elemento fundamental del drama. El coro de la tragedia griega bajo los efectos de Dionisio se encuentran en esta primera parte “Invocación” que da inicio a la obra. En las dos primeras estrofas introduce, al héroe:

¡Y el vinoso Ponto,
mar de tinta azul
fluyendo de la nave misma:
un bolígrafo con su capuchón!

¡Y, a su bordo,
ese nuevo Ulises navegando,
por entre los tipografiados
renglones, de una revista
cultural!¹⁰⁵⁰

Aquí se nos presenta la metáfora del viaje como alusión, referencia intertextual a la Odisea, que nos situaría en un contexto determinado. Es el canto a un hombre que iniciará un arduo viaje a lo largo de las páginas de una revista. Notemos la utilización de ciertos recursos semánticos como metáforas y comparaciones, y la repetición de la conjunción copulativa en el verso inicial de cada estrofa (*Y*) Cuando un poema comienza con *Y*, nos parece que el enunciado fuera una continuación incompleta de un discurso anterior:

Lo que hay delante de ese primer *Y* es toda una vida resumida en silencio, en lo que no se puede decir. Puede verse en ello un caso de reticencia, aunque a la inversa por tratarse del principio y no del final de la enunciación¹⁰⁵¹

También destaca la enumeración:

¹⁰⁵⁰

Leónidas Lamborghini, *Odiseo Confinado*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1992, pág. 15.

¹⁰⁵¹

Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis, pág. 152.

¡Y navegó –¡oh peripecias de la Diagramación!/ derivando por artículos, reseñas, notas/ y fotografías, ilustraciones/ y dibujos/ y avisos publicitarios/ y pequeños, y medianos, y grandes titulares...!¹⁰⁵²

Finalmente, la "Invocación", concluye con un llamado explícito a *Cordero* para que:

[...] ¡hable y cuente su absoluto y prodigioso/ fracaso de ése, su intento!

Palabras que funcionan como anticipación del final del héroe, la caída de *Cordero el Paródico*¹⁰⁵³. Recordemos, otra vez, que mediante la ruptura con el modelo se puede crear o instituir un nuevo discurso y que esto es inconcebible sin un cuestionamiento de la historia. La muerte o caída del héroe repite un acto primordial y que la repetición de actos, ya sea como guerras o sacrificios, tienen como fin *recrear* el acto de la creación del mundo. Es un acto de ruptura o, como señala Mircea Eliade:

[...] de transformar el tiempo concreto en tiempo mítico¹⁰⁵⁴

Para concluir este apartado quiero agregar algunas precisiones sobre la poética de Lamborghini. En *Odiseo Confinado* rige la idea de la reescritura como transformación del modelo (lo anteriormente escrito) Creo que existe un ida y vuelta relacionado con los conceptos a los que me he referido arriba (tiempo cíclico, nuevas dimensiones del lenguaje) La poética entera de Lamborghini suele basarse en la reescritura, no sólo la propia, sino la ajena¹⁰⁵⁵. Esta reescritura aparece ligada a temáticas de origen nacional, más politizadas que *Odiseo Confinado*. En *Canción de Buenos Aires* los poemas suelen tener una estructura aparentemente simple, pero que

¹⁰⁵²

Leónidas Lamborghini, *Odiseo Confinado*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1992, pág. 15.

¹⁰⁵³

Notar la importancia de la caída del héroe, tema que explicaré más adelante -en Mitos y Arquetipos- Sin la caída, o muerte simbólica del héroe, resulta imposible concebir una regeneración. El héroe debe *caer*, es un rito de pasaje que conlleva la purificación.

¹⁰⁵⁴ Mircea Eliade, *Cosmos and theory*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1959, pág. 35.

¹⁰⁵⁵

Variaciones sobre tangos, por ejemplo, o temáticas varias. Ver "Zarpa o Villas".

esconden una totalidad completamente diferente. Son poemas que deben ser analizados a través de los elementos del discurso. Sin embargo, el procedimiento general se repite en todos los textos de Lamborghini: es un ejercicio de cuestionamiento y ruptura vanguardista según Jitrik. Dejaremos entonces, para más adelante, un análisis pormenorizado de su poética.

V.3.4.1. Poesía y poéticas

Es necesario aclarar algunos conceptos enunciados anteriormente. Me gustaría comenzar por la noción de poesía ya que será nuestro objeto primordial de análisis. ¿A qué llamamos poesía? Para Platón la poesía estaba relacionada con la música.¹⁰⁵⁶ A pesar de que Platón no ha dedicado obra alguna a este género, alude al problema de la imitación poética (mimesis) que acarrea este género. Siguiendo esta línea de pensamiento, la poesía nace de una inspiración divina pero que resulta incapaz de descubrir lo verdadero ya que es una mera imitación de los dioses.

Resulta útil resaltar la noción de poesía como resultado de la inspiración surgida del éxtasis del poeta porque nos remite a lo que Nietzsche describió en *El nacimiento de la tragedia*, al estado de *embriaguez* del que surge este género. Y aquí cito a Domínguez Caparrós cuando afirma:

La idea de la inspiración como un estado entusiástico, que emparenta al poeta con el adivino o el profeta, se encuentra ya, antes de Platón, como un elemento de la religión dionisiaca, y en el pensamiento de algunos filósofos como Heráclito, Empédocles y, sobre todo, Demócrito¹⁰⁵⁷

La inspiración, la *manía*, surge entonces de la relación entre el hombre y las divinidades. La inspiración difiere de la mimesis por cuanto ésta es, según Platón, la

¹⁰⁵⁶

Aquí utilizo como referencia el libro de José Domínguez Caparrós, *Crítica Literaria*, Madrid, UAM, 1990, pág. 105.

¹⁰⁵⁷ José Domínguez Caparrós, *Crítica literaria*, Madrid, UAM, 1990, pág. 107.

imitación de un modelo que no mantiene relación alguna con la manía. Es la copia de un modelo. El problema surge cuando Platón diferencia el arte dramático (tragedia y comedia) del ditirambo como géneros completamente diferentes. La tragedia correspondería, entonces, al arte mimético por cuanto imita una realidad; mientras que el ditirambo es el género lírico por excelencia, independiente de la mimesis y muy relacionado a la manía, ya que depende del estado dionisiaco del poeta. Aristóteles también continúa con la noción de imitación Sin embargo, aclara que existen ciertos géneros que utilizan una multiplicidad de medios para lograr esta mimesis y estos son la tragedia, la comedia, y la poesía ditirámica¹⁰⁵⁸. Para Aristóteles la tragedia es una mimesis que incluye verso, ritmo y canto y que tiene como finalidad psicológica “la purgación de la compasión y temor”¹⁰⁵⁹. O sea, la catarsis. Hay que tener en cuenta que aún no se había producido la fusión entre el ditirambo y la tragedia, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre lo puramente imitativo y la manía, que culminará en lo que hoy en día denominamos tragedia. Notemos que cuando Nietzsche habla del arte regido por la mimesis se está refiriendo a las artes plásticas (constituyen lo apolíneo) y que la interacción entre éste y lo dionisiaco (la inspiración, el éxtasis) da nacimiento a la tragedia. Volvamos a nuestra pregunta anterior: ¿A qué llamamos poesía? La poesía pertenece al género de la lírica por cuanto:

[...] se caracteriza por ser cauce de la expresión de la subjetividad del hombre, de sus sentimientos y emociones al observarse a sí mismo y al contemplar el mundo en el que está inmerso¹⁰⁶⁰

Luján Atienza enumera varias características que definen a la poesía lírica, entre las que destaca, además de la expresión de la subjetividad del hombre, “el trabajo de la forma, que hace que la atención pase del referente al mensaje mismo, convirtiéndose así en autoreflexiva”¹⁰⁶¹. Además, señala que la lírica se caracteriza por “Ser un tipo de

¹⁰⁵⁸

José Domínguez Caparrós, *Crítica literaria, op. cit.*, pág. 127.

¹⁰⁵⁹ José Domínguez Caparrós, *Crítica literaria, op. cit.*, pág. 129.

¹⁰⁶⁰

Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios, op. cit.*, pág. 291.

¹⁰⁶¹

Aquí el autor toma un concepto elaborado por Roman Jakobson. Ver: Luján Atienza Angel, *Cómo se comenta un poema, op. cit.*, pág. 12.

discurso que subvierte los códigos sociales establecidos” y que “es una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo”¹⁰⁶². En este plano la lírica sería el reverso del discurso, un antidiscurso. Parafraseando a Gerard Genette el género lírico es un *archigénero*, categoría que no posee concreción histórica alguna.¹⁰⁶³ El género lírico puede distinguirse por sus diversos subgéneros. Luján Atienza incluye la clasificación utilizada por Wolfgang Kayser que utiliza la noción de actitud lírica para proceder a la división en subgéneros. Según el autor existen tres actitudes predominantes en la lírica: la enunciación, el apóstrofe y la canción¹⁰⁶⁴. Otros autores han realizado clasificaciones del género lírico. Por ejemplo, García Berrio divide este género en 5 formas líricas: primitivas, clásicas, popular, prosa y dialogados¹⁰⁶⁵.

Creo que vale la pena preguntarse si la poesía de Leónidas Lamborghini puede adaptarse a las clasificaciones hechas anteriormente. Resulta difícil situar a, por ejemplo, *Odiseo Confinado* o *Canción de Buenos Aires*, dentro de un subgénero en particular. Podríamos afirmar que forman parte de un todo lírico surgido a partir de la ruptura de los códigos genéricos tradicionales. Este todo lírico incluiría formas y/ o actitudes correspondientes a varios subgéneros, y cuyo análisis debería incorporar los diferentes niveles de lecturas a los que pueden ser sometidos. El problema se sitúa en la ruptura de las convenciones líricas. Desde mi punto de vista un acercamiento correcto a la poética de Lamborghini, como así a la de muchos de los poetas contemporáneos, debe nacer de una lectura *totalizante*. Me refiero a la imposibilidad de analizar su escritura sin abarcar lo que se halla más allá del texto en sí. Al producirse una ruptura con los códigos genéricos establecidos resulta trabajoso y peligroso situar un poema dentro de una clasificación rígida. Necesitamos, el poema

¹⁰⁶² Angel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, op. cit., pág. 12.

¹⁰⁶³

Angel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, op. cit., pág. 22.

¹⁰⁶⁴

Angel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, op. cit., pág. 23.: “a) Enunciación lírica, en que existe una actitud épica, ya que el “yo” se sitúa frente a un “ello” exterior, lo capta y lo expresa. Incluye como subgéneros: el cuadro, el idilio, la égloga, el epigrama, el epitafio, el poema lírico-narrativo, el romance lírico, etc. b) En el apóstrofe lírico la objetividad se transforma en un “tú”. Son sus subgéneros: la oda, el himno (y sus variedades: ditirambo, epinicio, salmo), el madrigal, la sátira, la elegía, etc. c) El lenguaje de la canción es el auténticamente lírico. Aquí no hay ninguna objetividad frente al “yo”, aquí todo es interioridad.”

¹⁰⁶⁵

Angel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, op. cit., pág. 25.

nos lo pide como lectores, renovar nuestro acercamiento a un texto que desafía las nociones preestablecidas. Un texto de ruptura es un texto que nos invita a desafiar todo un mundo de convenciones y reglas establecidas, hacer participar al lector en la construcción del significado y genera una complicidad nueva entre él y el texto.

La intertextualidad¹⁰⁶⁶ se convierte en un punto básico de partida para la comprensión y el análisis de un texto, poema en este caso, que rompe con moldes ya establecidos. Necesitamos conocer el trasfondo del poema y este hecho *activa* al lector. En el caso de Lamborghini la intertextualidad es una clave esencial en su poesía. Recordemos que la poética de Leónidas Lamborghini propone el cuestionamiento de los modelos líricos y que su discurso se plantea sobre la base de esta subversión de leyes. Para acercarse a su poesía encuentro necesario hacer una revisión de estos modelos, solo así podremos comprender el alcance del discurso poético.

Hemos afirmado anteriormente que la poética de Lamborghini se caracteriza, entre otras cosas, por una deliberada intención de ruptura con los modelos poéticos establecidos y que se vale de una serie de recursos (ironía, repetición y parodia) para llevarlo a cabo. El poeta necesita encontrar una voz que rompa con el modelo. Pero resulta imposible romper con la realidad desde *afuera*, es decir, la única manera viable de subvertir un modelo establecido nace desde dentro del mismo modelo. Lamborghini posee un arma sola, el lenguaje, que es a su vez el instrumento del que reniega. No nos olvidemos que el lenguaje construye y plasma la realidad de un ser humano, la convierte en palabra. Entonces si la realidad es creada por el lenguaje, ¿cómo combatir esa realidad nos disgusta? Sólo mediante el uso del lenguaje es posible subvertir la realidad, iniciar una ruptura desde dentro, hacer un doble uso de este instrumento. La reescritura es entonces el camino que posibilita la confirmación de esta ruptura. El lenguaje visto del revés. El lenguaje no cambia sino el uso que se hace de él. Y esta posibilidad la otorga, especialmente, el lenguaje lírico. No olvidemos que la lírica es

1066

Breve diccionario de términos literarios, op. cit., pág. 264.: “Término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A.J. Greimas, R. Barthes) para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones, recreaciones paródicas, etc.

un antidiscurso¹⁰⁶⁷. Lamborghini centra el origen de esta intención de ruptura en su exilio mexicano a pesar de que pueden encontrarse esbozos de su planteamiento literario en obras anteriores. Sin embargo, a partir del exilio el autor moldea y define esta idea:

La parodia y las reescrituras constituyeron mis dos líneas de trabajo en México¹⁰⁶⁸

La obra condena a su autor y marca las pautas a seguir: dentro de una realidad terrible, la realidad del miedo y del terror, se erige una nueva voz que se convierte en resistencia y subversión a la realidad paralizante que desafía. Y la tragedia se convierte en la manifestación de este nuevo lenguaje. ¿Por qué la tragedia? La tragedia era la manifestación de un pueblo, simbolizaba la unión del hombre con la naturaleza, lo invitaba a despojarse de su máscara y enfrentarse al horror de su existencia. La tragedia ayudaba al hombre a encontrarse con sus propios sentimientos y a purificar el sufrimiento. Era el género literario que más se asemejaba al dolor humano. Según Roland Barthes:

La tragedia es la más grande escuela de estilo: ella enseña más a despejar que a construir, más a interpretar el drama humano que a representarlo, más a merecerlo que a sufrirlo¹⁰⁶⁹

Para él la tragedia se alimenta de un intercambio entre la escena y el mundo, la tragedia ayuda al hombre a contemplar la realidad en la que vive y a su vez necesita de esta realidad para poder existir. Si el hombre es capaz de profundizar ese sentimiento y despojarse de él, entonces podrá recuperar:

¹⁰⁶⁷ Ver nota al pie número 44.

¹⁰⁶⁸ Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 501-502.

¹⁰⁶⁹

Roland Barthes, *Cultura y tragedia*, Le Monde, París, 4 de abril de 1986 (edición electrónica).

[...] nuestra esencia última y, con ella, la plena posesión de nuestro destino de hombre¹⁰⁷⁰

La tragedia se convierte en el género literario por excelencia, y dentro de los géneros literarios me atrevo a afirmar que la tragedia pertenece a la lírica, por cuanto no sólo expresa la subjetividad del hombre sino que se sumerge en ella y transgrede los sistemas discursivos establecidos. La tragedia se halla ligada a la poesía ya que se interrelacionan y conviven juntas. Creo que esto puede verse claramente en la poética de Lamborghini: él busca una voz que exprese el dolor humano y a su vez lo purifique dotándolo de una nueva realidad, una nueva voz. *Odiseo Confinado* resulta la culminación de estos postulados. Aquí Leónidas Lamborghini desarrolla los conceptos que hemos estado estudiando en páginas anteriores. A grandes rasgos, *Odiseo Confinado* es un poema trágico, casi épico, que relata el viaje de Odiseo – Ulises a través de las páginas de un texto literario. Este texto, el texto en el que leemos las peripecias de nuestro héroe, es un texto *engañoso* que abarca diferentes niveles:

- en un nivel tenemos el texto del relato¹⁰⁷¹ (la búsqueda de Odiseo)
- en otro nivel hallamos el palimpsesto (el texto antiguo sobre el que se escribe)
- en un tercer nivel nos encontramos con el coro (el texto trágico por excelencia, que anuncia el inicio de la historia)

Odiseo Confinado se divide en quince partes de las cuales:

- cinco pertenecen al palimpsesto (partes V, VI, X, XI, XIII) o sea, al texto primitivo

¹⁰⁷⁰

Roland Barthes, *Cultura y tragedia, op. cit.*

¹⁰⁷¹

Existe aquí una similitud, un ejercicio de intertextualidad en realidad, entre *Odiseo Confinado* y la *Odisea* de Homero, por cuanto esta obra también reconoce tres autores diferentes en su proceso: el poeta de la Odisea, un segundo poeta que compone la Telemaquia y un tercer poeta que unió ambos relatos.

- dos al nivel del coro (al inicio y al final, I, XV)
- las restantes al relato de Cordero y de su interlocutor Calaf, que le sirve de contrapunto al antihéroe que simboliza Cordero

Hemos señalado antes que todo título posee una función fáctica, es el comienzo del mensaje. Además, el título puede ser orientativo ya que anticipa el contenido del poema. Utilizando la división de López Casanova¹⁰⁷², que clasifica los títulos según el contenido a los que se remiten, creo que *Odiseo Confinado* es un título con referencias intertextuales. En un principio el nombre Odiseo tiene una doble referencia intertextual: su nombre evoca en primer lugar a Ulises (u Odiseo, ambos nombres han sido utilizados para referirse a este personaje) y en segundo lugar obliga al lector a participar de un juego. Odiseo como referencia directa a Ulises (y entonces a *La Odisea* de Homero) o como juego de palabras, en el que un Odiseo sólo se refiere a aquella persona que hace de su vida una búsqueda, un viaje de aventuras, una odisea, y por lo tanto se convierte en un Odiseo. Esta referencia intertextual posee además una función paródica que necesita de la ayuda del lector. *Odiseo Confinado* es, de por sí, un título ambiguo. Esta ambigüedad forma parte del juego que propone Lamborghini. La escritura propone al lector un espacio en el que recrearse, este espacio lúdico exige un lector dispuesto a reconstruir el lenguaje. Si Odiseo se refiere a Ulises, ¿por qué *confinado*? Tal vez alude a la estancia pasada por Odiseo en brazos de Calipso, que le impide el regreso a su hogar. Si preferimos pensar en un viaje de aventuras entonces el confinamiento puede referirse a la imposibilidad de concretarla. O quizás pueda referirse a ambas situaciones, ya que desde el título podemos identificar la propuesta lúdica que nos ofrece el autor.

¹⁰⁷² A. López Casanova, *El texto poético, Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1994, pág. 13.

V.3.5. MEMORIA Y ARQUETIPO

Hemos señalado anteriormente que a través del concepto de la reescritura se esconde una visión cíclica del tiempo. A través de la memoria se reconstruye el pasado y éste, a su vez, vuelve hacia el presente, se repite. El tiempo se transforma en arquetipo. ¿A qué llamamos arquetipo? Traduciré aquí algunas definiciones que nos servirán para aclarar este concepto. El *Diccionario de las Ciencias Sociales* especifica que:

Para K.G.Jung, los arquetipos no son más que imágenes o signos que se hallan depositados en el inconsciente colectivo de todas las personas y que son comunes a todos los pueblos de la humanidad¹⁰⁷³

Para Demetrio Estébanez Calderón es un modelo:

Modelo primordial utilizado por Platón en su teoría del conocimiento para definir las ideas como modelo original de las realidades sensibles, las cuales no serán más que una copia o reflejo de este modelo arquetípico¹⁰⁷⁴

Luego prosigue con la definición dada por Jung de los arquetipos:

Designan una serie de factores y motivos que, a su juicio, se encuentran en el inconsciente colectivo de la humanidad y que constituyen modelos o prototipos de ordenación de ciertas imágenes, de los sentimientos, aspiraciones y modos de conducta del existir humano. Estos arquetipos se manifestarán en la conciencia por medio de los sueños, la imaginación y los símbolos¹⁰⁷⁵

Además, al reaparecer en la conciencia por medio del sueño, la imaginación y los símbolos se recrean:

¹⁰⁷³ *Diccionario de las Ciencias Sociales*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975, pág. 181.

¹⁰⁷⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 57.

¹⁰⁷⁵

Ibidem.

[...] sería posible descubrir en las grandes creaciones literarias unas series de imágenes y símbolos a través de las cuales se manifestarían algunas experiencias, intenciones y formas de conducta derivadas de modelos primitivos y arquetipos recurrentes en los mitos de diferentes culturas¹⁰⁷⁶

Entonces podríamos afirmar que el arquetipo es una imagen compartida por la humanidad a nivel inconsciente y que puede resurgir mediante los sueños o la imaginación, o sea, que puede manifestarse a nivel simbólico. Por lo tanto si, como señala Northrop Frye “The archetype is a typical or recurring image¹⁰⁷⁷” no cabe duda de que el arquetipo puede manifestarse literariamente. El arquetipo es un símbolo socialmente compartido por la comunidad que actúa como enlace. Si leemos, por ejemplo, *Odiseo Confinado*, teniendo en cuenta esta noción podríamos entonces interpretarlo como un modo de comunicación en donde el autor pretende desarrollar un mensaje. Mitos y arquetipos se alimentan entre sí. El mito es un tipo de relato primitivo que servían de modo de conocimiento a las culturas primitivas del mundo. Para Lévi- Strauss “el mito funciona como estructura inconsciente” y también “reelabora imágenes de la naturaleza o sociedad¹⁰⁷⁸.”

El mito cumple una función social, explicativa. Desarrolla conceptos a través de una percepción subjetiva (no científica) de la realidad. El mito permite reactualizar las imágenes que *dormitan* en el inconsciente de una comunidad. El mito le da cabida al arquetipo porque la fábula retorna al presente transformada en imágenes llenas de simbolismo. El retorno del pasado provoca el retorno de la historia y así con un tiempo que es continuidad se repiten historias e imágenes anteriores. El arquetipo se conoce como parte esencial del proceso mitológico, dota de imágenes a los diferentes mitos. Los arquetipos se convierten no sólo en partes constitutivas de los mitos sino también en componentes individuales inconscientes de los individuos:

¹⁰⁷⁶ Demetrio Estébanez Calderón, pág. 57.

¹⁰⁷⁷

Frye Northrop, *Anatomy of criticism*, London, Penguin Books, 1990, pág. 99.

¹⁰⁷⁸

José Carlos Bermejo, *Introducción a la sociología del mito griego, op. cit.*, pág. 40.

La diferencia estriba en que el mito trata de formas tradicionales de edad incalculable, mientras que en los individuos los arquetipos aparecen como manifestaciones involuntarias de procesos inconscientes, de significado muy oscuro¹⁰⁷⁹

El mito es una forma de conocimiento de la realidad:

Pero la conciencia mítica efectúa la reunión dando a la realidad un sentido humano, Los mitos dibujan una imagen del mundo de conformidad con una medida primera del hombre¹⁰⁸⁰

Al llegar el tiempo de los poetas y de los pensadores, el mito se convierte en un instrumento capaz de establecer una unión entre el inconsciente colectivo de los lectores y el mensaje que el autor pretende comunicar. Mediante el mito y el arquetipo, el autor logra representar el conflicto existente entre la realidad y el deseo¹⁰⁸¹. Una realidad de difícil evasión, una realidad que anula la creatividad, la expresión del ser, opuesta al deseo de escape, de realización poética. Un poema trágico como *Odiseo Confinado* puede leerse a través de estos conceptos. Tanto el tema como los personajes (en especial Odiseo) logran asociarse con figuras arquetípicas, con modelos que se repiten a lo largo de la historia. De esta manera, el autor lograría evadir la frustración provocada por la realidad y dedicarse al plano del deseo, de la imaginación y del sueño. La utilización de mitos y arquetipos se convierten entonces en un acto subversivo. Sólo se puede romper los modelos imperantes haciendo uso de ellos. La tragedia se convierte en parodia de sí misma y nos devuelve una realidad diferente, transgredida, fragmentada.

Los arquetipos se convierten en las máscaras del yo. Es la única vía que posee este yo – no-poético para poder reírse de su propia realidad (una realidad en forma de tragedia), enmascarándola para luego mostrarla tal cual es: desnuda, trágica,

¹⁰⁷⁹

Marcelino Peñuelas, *Mito, literatura y realidad*, Madrid, Biblioteca Universitaria Gredos, 1965, pág. 216.

¹⁰⁸⁰

George Gusdorf, *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1960, pág. 21.

¹⁰⁸¹

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, op. cit.*, pág. 105.: “ Similarly, in archetypal criticism the significant content is the conflict of desire and reality which has for its basis the work of the dream.”

despiadada. El arquetipo es la máscara que representa al deseo frente a una realidad desesperante. Una realidad desesperante que para Lamborghini se traducían en creatividad:

Entonces se trataba del riesgo de perder la vida, de ser torturado por causa de lo que uno había escrito. En aquel tiempo, esta cuestión, esta pregunta, daba vueltas junto con aquellas historias en mi aro giratorio¹⁰⁸²

Por eso, prosigue:

El miedo, se sabe, multiplica la capacidad imaginativa. Crea fantasmas cargados de realidad...

La realidad que paraliza el deseo, la imaginación se convierte en una dictadura que obliga al autor a abandonar su país. Dentro de una situación asfixiante, la palabra se convirtió en un arma de doble filo: el mero hecho creativo lo condenaba a vivir una pesadilla. La palabra, su medio de vida, podía ser también su verdugo. El lenguaje sufre un cambio: se busca una voz que postule un cambio a la vez que denuncie una realidad maldita. Lamborghini comienza a rescribir versos, variaciones de su propia obra con el fin de plasmar una realidad cambiante, ahora conflictiva y múltiple:

Empezaba entonces, a encontrar la palabra, el sentido; lo monstruoso ocupaba la escena de la realidad argentina de aquellos días. La dictadura era un monstruo, un cíclope, aunque sin el menor asomo de duda acerca de lo que tenía y había que hacer: variaciones de una monstruosidad sin límites¹⁰⁸³

La reescritura lo lleva a innovar sobre un material ya existente, a realizar variaciones, relecturas y reinterpretaciones de una misma obra. Esta innovación es,

¹⁰⁸²

Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 499.

¹⁰⁸³ Leónidas Lamborghini, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, julio-septiembre de 1993, pág. 500.

según Noé Jitrik, una de las claves de las creaciones vanguardistas, de *ruptura*, en donde se aspira a crear un mundo distinto mediante la palabra. Y por eso el trabajo verbal cambia:

[...] el lenguaje sufre dos tipos de operaciones: destrucción, descubrimiento de lo que está tapado, adulterado por la cultura contra la que se lucha¹⁰⁸⁴

Sólo mediante la destrucción o la negación del sistema poético anterior se logra concebir una nueva creación. Debe romperse con la realidad y hacer fluir el deseo, aquello que habita en el inconsciente y moldea el material de los sueños y la imaginación. Lamborghini crea un nuevo lenguaje de ruptura que facilita la aparición del material inconsciente, del deseo. Y es aquí donde surge una poética de ruptura que pone en relieve el “acto procesal de la escritura¹⁰⁸⁵” y desarrolla una crítica del modelo.

Desde mi punto de vista, resulta necesario enumerar los recursos de ruptura desarrollados por el autor. El discurso de ruptura de Lamborghini está marcado por un cambio de tono. Se explora el mundo desde una perspectiva nueva, desde la interacción entre lo cómico y lo trágico, facetas inevitables de la realidad. Existe un cambio en el discurso del propio autor. Al rescribir su propia obra Lamborghini pone en cuestión no sólo el modelo social imperante sino su propio modelo, su visión del acto literario. La creación de un mundo nuevo implica un acercamiento *diferente* al lenguaje. Subrayo *diferente* porque el lenguaje es el gran obstáculo del acto de subversión poética. Es, dentro del lenguaje, la palabra la que se transgrede a sí misma: la palabra como modelo y ruptura al mismo tiempo.

Por lo tanto, la única posibilidad de replantearse la escritura es mediante la transformación del lenguaje. El planteamiento reside en una poética de intertextualidad

¹⁰⁸⁴

Noé Jitrik, *Las armas y las razones, Ensayos sobre peronismo, el exilio y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982, pág. 179.

¹⁰⁸⁵

Noé Jitrik, *Las armas y las razones, op. cit.*, pág. 183.

que hace uso de mitos y arquetipos, de la risa, del llanto y de la parodia como formas y recursos de las que se sirve el lenguaje para expresarse.

V.3.5.1. Parodia y tragedia

La tragedia se encuentra en contacto con lo más absurdo del ser, desnuda al yo, le quita la máscara de la realidad y descubre a su yo- subjetivo. Este desdoblamiento entre el yo- empírico y el yo- subjetivo se convierte en el centro de la tragedia ditirámica. A través del influjo dionisiaco el hombre entra en contacto con el sueño y es en este momento donde se realiza una catarsis. Al despojarse de su máscara, el yo ve por vez primera, conecta con el deseo. Para definir el tema o motivo de *Odiseo Confinado* debemos presentar algunas cuestiones. Anteriormente hemos clasificado el género en el que encuadramos la obra: *Odiseo Confinado* pertenece al género lírico, es un poema trágico o -si se desea- una tragedia paródica, definiciones más que válidas para situar la obra. El tema o motivo¹⁰⁸⁶ de un poema da unidad al sentido del poema. Así queda confirmado:

[...] es el “eje de sentido que recorre todo el poema y constituye “su mundo”, lo suficientemente abstracto como para que sea reconocible su presencia en otros poemas y lo suficientemente concreto para que pueda individualizar el texto que estudiamos¹⁰⁸⁷.”

El contenido temático de un poema se determina a través de las redundancias de la lengua y los significados, entre las repeticiones lingüísticas y el contenido metafórico del poema¹⁰⁸⁸. A estas repeticiones lingüísticas y metafóricas se las denominan isotopías y ellas hacen posible definir el contenido temático del poema.

¹⁰⁸⁶

Angel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, pág. 42.

¹⁰⁸⁷

Ibidem, pág. 44.

¹⁰⁸⁸

Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 329.

Según Luján Atienza, las isotopías no son el único método para descubrir el tema. Existen para él los tópicos, que serían los contenidos.

[...] de carácter universal, aplicables a todo tiempo y lugar¹⁰⁸⁹

Estos tópicos aparecen, de acuerdo con el autor en el mismo análisis de la poesía:

[...] el análisis de la poesía renacentista y barroca, aunque la lírica contemporánea los usa de manera más solapada, tratando de descubrir nuevas lecturas de la tradición¹⁰⁹⁰

Determinar el contenido temático de *Odiseo Confinado*, por ejemplo, es una tarea que abarca más allá del análisis de las isotopías o tópicos del poema. No podemos olvidarnos que *Odiseo Confinado* es mucho más que un poema o una tragedia para el caso. A mi parecer, esta obra contiene elementos poéticos pero debido a su estructura y a su extensión no podemos acercarnos a ella de la manera en que lo haríamos con otras obras del género lírico. Propongo por lo tanto un acercamiento múltiple, intertextual, amplio. Analizar esta obra mediante las repeticiones lingüísticas sería una tarea muy difícil de llevar a cabo, la temática de *Odiseo Confinado* se aproxima más a una interpretación tópica y allegada a la narrativa que a la poesía en sí. Luján Atienza puntualiza algunos de los tópicos recurrentes en la poesía, entre los que elegiré los tópicos de creación literaria y de comparación. De acuerdo con el autor los tópicos de creación literaria abarcan:

[...] tópica del exordio, invocación a las musas, “no encuentro palabras”, analogías literarias, tópica de la conclusión¹⁰⁹¹

También podría aplicarse el tópico de comparación:

1089

Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, op. cit., pág. 51.

1090 Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, op. cit., pág. 52.

1091

Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, pág. 53.

[...] la vida como viaje marítimo, la vida como camino, las armas y las letras¹⁰⁹²

Utilizaré principalmente la teoría de los modos desarrollada por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism*¹⁰⁹³, en donde la tragedia se define a través del poder del héroe, definición que a mi parecer puede ser útil para la lectura de *Odiseo Confinado*. Comenzando por los tópicos enumerados por Luján Atienza, podríamos señalar que el tópico de la creación literaria puede aplicarse a *Odiseo Confinado*:

¡Oh libro, y pides
y me pides más trabajo;
y más, y más perfección
pides, me pides!¹⁰⁹⁴

Aquí nos encontramos con Odiseo - Cordero dirigiendo una súplica *al libro que le pide* más trabajo y esfuerzo para lograr emular a los grandes poetas tan admirados por Odiseo- Cordero. Y luego aparece la voz de Odiseo reconociendo lo difícil de su destino

como poeta, su concepción de la escritura como destino y aprendizaje:

(Pero mientras lo escribo,
es cierto que, también,
más y más, de mi destino
y este arte voy sabiendo)¹⁰⁹⁵

El tópico de la creación literaria se encuentra unido al tópico de la comparación por cuanto la creación literaria se vuelve para nuestro *héroe* una metáfora de viaje:

Y me digo, y me sigo
diciendo, preguntándome:

¹⁰⁹²

Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, pág. 56.

¹⁰⁹³ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, London, Penguin Books, 1990.

¹⁰⁹⁴

Lamborghini Leónidas, *Odiseo Confinado*, *op. cit.*, pág. 27.

¹⁰⁹⁵

Lamborghini Leónidas, *Odiseo Confinado*, *op. cit.*, pág. 27.

¿Soy yo igual, acaso,
es mi caso igual o siquiera
semejante, al de aquel privilegiado
turista de tres Reinos?¹⁰⁹⁶

La poesía, el acto de escribir, se transforma en un viaje para Odiseo - Cordero ya que su vano intento de emular a los Dioses, a los poetas, lo envuelve en la aventura de la literatura, de la creación:

- Confinado, harto
de vivir, encallado
en esa hartura,
a navegar aquellas páginas
-¡ay nimia astucia!-
con repentino, cuan extraño,
entusiasmo me di¹⁰⁹⁷

La metáfora del viaje del héroe, viaje frustrado, en la que el héroe se convierte en antihéroe ya que tiene que combatir contra unas adversidades de las que sabe no saldrá airoso es, en realidad, un tópico de creación literaria muy cercano al mito del viaje y al arquetipo de la caída del héroe presentes en la literatura desde Homero. Hemos hablado del mito con anterioridad. El mito es un modo de significación, el lenguaje necesita de condiciones particulares para convertirse en tal:

El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje¹⁰⁹⁸

Como señala Barthes, el mito es un lenguaje que habla de la lengua, es compromiso:

¹⁰⁹⁶

Lamborghini Leónidas, *Odiseo Confinado*, *op. cit.*, pág. 28.

¹⁰⁹⁷

Leónidas Lamborghini, *Odiseo Confinado*, *op. cit.*, pág. 19.

¹⁰⁹⁸

Roland Barthes, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI editores, 2000, pág. 199.

Encargado de hacer pasar un concepto intencional, el mito encuentra en el lenguaje sólo traición, pues el lenguaje no puede hacer otra cosa que borrar el concepto, si lo oculta; o desenmascararlo, si lo enuncia¹⁰⁹⁹

El mito hace *significar* la poesía y por lo tanto es una herramienta de subversión más que válida. De hecho, es *la herramienta* por excelencia. El mito puede ser usado, puede significar una resistencia a las significaciones de los modelos imperantes. Por eso:

El mito puede significar la resistencia que se le opone. Realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo y producir un mito artificial; y este mito reconstituido será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba el lenguaje, ¿por qué no robar el mito?¹¹⁰⁰

Odiseo Confinado puede ser leído como discurso poético que reelabora otro discurso, el mítico, y lo significa. El tópico del viaje lograría ser interpretado, entonces, como cosmogonía.

¹⁰⁹⁹

Roland Barthes, *Mitologías, op. cit.*, pág. 222.

¹¹⁰⁰ Roland Barthes, *Mitologías, op. cit.*, pág. 229.

V.4. INFLUJO, AUTORIDAD, ASCENDIENTE Y EXILIO

V.4.1. LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS

Leónidas Lamborghini, como venimos asegurando, se considera un deudor de la poesía gauchesca. Esta relación o tradición que asume muy conscientemente el autor de *Odiseo Confinado* puede ser correspondida con toda una línea crítica desarrollada por Harold Bloom. Nos referimos concretamente a las teorías que enmarca la denominada *angustia de las influencias*.

V.4.1.1 Barthes y Bloom: la autoridad de la literatura gauchesca

Para ambos críticos la interpretación (si es posible) está ligada a la instancia de la lectura. Ambos ligan la práctica de la escritura a esta última, y sus posturas teóricas parecen acercarse a una posible teoría de la lectura. Se puede afirmar (no generalizar) que no hay concepto del psicoanálisis, por mínimo que sea, que la teoría literaria

contemporánea no haya convertido en un capítulo de algún libro. Incluso, frases pequeñas de Freud, artículos como el de "La novela familiar del neurótico"¹¹⁰¹ que éste relegó a un segundo plano, se convierten en asuntos de suma importancia para muchos teóricos de la literatura contemporánea. Harold Bloom y Roland Barthes toman como base de sus teorías conceptos que provienen de dicha disciplina, y es a partir de ellos que abordan y construyen sus teorizaciones. *Angustia e influencia*, son términos alrededor de los cuales se habla de lectura, interpretación y escritura.

Escribe al respecto Harold Bloom:

Todo poema es la interpretación errónea de un poema padre. Un poema no equivale la superación de la angustia, sino que es esa angustia. Las malas interpretaciones de los poetas o poemas son más drásticas que las malas interpretaciones de los críticos o críticas; pero se trata solamente de una diferencia de grado y no de especie. No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa¹¹⁰²

Mala lectura o misreading es un concepto que no puede dejar de ser estudiado en relación con otro término fundamental en la teoría de Harold Bloom, me refiero al concepto de *influencia*. Como veremos, la preocupación básica de este crítico está centrada en la relación literatura e influencia. Alrededor de estos conceptos giran dos instancias: la figura del poeta y la del crítico. En *La angustia de las influencias*, el teórico, Harold Bloom desarrolla estas cuestiones, construyendo una dicotomía que instala la existencia de poetas fuertes o poemas fuertes por un lado, frente a poetas débiles o poemas débiles, por el otro. Esta singular teoría es completada en toda su totalidad en uno de sus libros más recientes, titulado *El Canon Occidental*.

Intentaremos, por consiguiente, adoptar esta teoría para estudiar la relación entre la poética de Lamborghini y la poética gauchesca. A continuación pasaré a reseñar algunos puntos centrales para la comprensión de la idea de *la angustia de las*

¹¹⁰¹ Sigmund Freud, "La novela familiar del neurótico", *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

¹¹⁰² Harold Bloom, *La Angustia de las Influencias*, Caracas, Monte Ávila, , 1991, pág. 15.

influencias y, de esta manera, esclarecer el análisis. Las denominadas poesías fuertes o poetas fuertes son interesante para estudiar debido a la lucha que ellas presentan frente a sus influencias o precursores. Gracias a las *malas interpretaciones* de éstos, las poesías fuertes conforman un espacio que permite la creación propia. Estas malas interpretaciones configuran una historia de la literatura que está conformada por la angustia de las influencias y el sufrimiento de los poetas por su relación con los otros (sus precursores, es decir, su familia literaria) El tema central es la batalla entre *padres e hijos* como adversarios, al modo de Edipo y Layo. Esto significa que el escritor (hijo) debe llegar a superara su precursor (su padre) para poder convertirse en un ser autónomamente creador. Por otro lado, el concepto de influencia rompe con toda idea de jerarquía, pues, propone pensar a los hijos como los que engendran a sus padres, es decir, el escritor elige su precursor, proponiendo de este modo una historia basada en un *contínuum discontinuo*.

Para desmembrar esta idea, es necesario saber que uno de los principales aportes a esta teoría fueron hechos por Nietzsche y Freud. En este tema está funcionando claramente el texto freudiano, "La novela familiar del neurótico"¹¹⁰³. En ésta reside la fantasía novelesca de pertenecer a otra familia, de sustituir (elegir) a los padres, produciendo un quiebre en la genealogía. De este modo, construye una novela que tiene varios capítulos (fases), y en la cual el niño se configura como un héroe que se enfrenta a sus padres, y que al culminar este enfrentamiento, siente la angustia de lo que ha perdido y de no saber si ha podido superarlo. A partir de esta brevísima introducción, se puede observar la idea de poder engendrar a los precursores, produciendo una discontinuidad marcada por una continuidad:

La poesía es un romance familiar. La poesía es el encanto del incesto,
disciplinado por la resistencia a ese encanto¹¹⁰⁴

1103

Sigmund Freud, "La novela familiar del neurótico", *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

1104

Harold Bloom, *La Angustia de las Influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pág. 29.

Por consiguiente, habrá grandes escritores, *fuertes*, que engendran precursores, y la escritura de los discípulos será la melancolía ante su falta de prioridad: los grandes textos son angustias logradas, y no, la superación de las mismas. Al mismo tiempo, el concepto de angustia es freudiano, pues, éste se remite a la *angustia* como señal y respuesta del sujeto frente a la amenaza que constituye una situación de peligro, es decir, una reacción. Podría pensarse en la propuesta de Lamborghini como un contínuum discontinuo de la *gauchesca*, ya que realiza un movimiento de diferenciación permitido por recursos de una propuesta vanguardista, por ejemplo: la fragmentación, la dislocación, la resignificación, el desmontaje, la mutación, la distorsión, la burla¹¹⁰⁵ y sobre todo la parodia. Esta relación anunciada, incluso, en numerosas entrevistas por el poeta se vuelve más interesante bajo estos parámetros de lectura. Ricardo Piglia ha dicho al respecto:

[...] no conozco otro poeta tan consciente de la propia tradición y a la vez no conozco en esta lengua un poeta que haya producido el corte que produjo Leónidas. Este poeta escribe en todos los estilos, en los estilos del pasado y en los que todavía no existen¹¹⁰⁶

Se puede observar nítidamente desde el comienzo de su escritura poética que se configura como un continuador de un género fuertemente tradicional, pero al que se le añade un tono burlón. Dicho tono se consagró en el libro *Tragedias y Parodias I*¹¹⁰⁷, publicado en 1994 por la editora argentina Adriana Hidalgo, y en el que se incluye el poema "La cura del mate" que condensa el tema de la comicidad y la parodia. Asimismo podemos apreciar que estos recursos ya se encontraba en sus primeros libros, no como temática, ni como un contínuum léxico, sino a través del recurso dialógico: Lamborghini supo tomar del *Martín Fierro* y del *Fausto* el recurso del diálogo. Esa imposición dialógica, que construye el vínculo entre *el saboteador arrepentido* y *el solicitante descolocado*, como la relación de cada uno de éstos con los

1105

La *burla* es concebida por Leónidas Lamborghini como un recurso que no menosprecia a otro texto o a una realidad, sino como una forma de mirar la tragedia de la vida.

1106

Ricardo Piglia, *La Argentina en Pedazos*, Buenos Aires, La Flor, 199 , pág. 34.

1107

Leónidas Lamborghini, *Tragedias y Parodias I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.

personajes intercalados que aparecen a lo largo del extenso poema, expresan lo que Alfredo Andrés define como *pivote*. Al respecto dice Alfredo Andrés:

Retomando las viejas instancias de los poetas gauchescos, Lamborghini encuentra en el diálogo el mejor pivote para estructurar su poema. Obviamente, el diálogo de Lamborghini supone una total revalorización del gauchesco, dándose, además, en dos formas, indirectas[...] ¹¹⁰⁸

Efectivamente, al retomar esta tradición olvidada por la gran mayoría de intelectuales argentinos, Lamborghini resignifica la estética de la literatura gauchesca del siglo pasado, inaugurando una nueva, más acorde a los tiempos de la sindicalización peronista. Lamborghini utiliza de dos maneras muy distintas la relación dialógica expresada por Andrés anteriormente. Una de las formas tiene que ver con la integración: el diálogo en muchos casos es integrado al corpus general del texto, matizándolo y alineándolo. De esta manera preguntas, respuestas y pensamientos son integrados en una sola alineación. Veamos un ejemplo de este procedimiento dialógico:

[...] mujer,
mujer querida
me dijo chau me dijo
que se iba

abrió la puerta mueca
me dijo chau
"pobre cosa"
me dijo que se iba ¹¹⁰⁹

El otro procedimiento o recurso dialógico que anunciábamos tiene que ver con la forma directa del diálogo, es decir, con la presencia expresa de dos personajes. Valga de ejemplo este fragmento:

¹¹⁰⁸ Alfredo Andrés, "Las patas en las fuentes", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 19.

¹¹⁰⁹

Leónidas Lamborghini, "El letrista proscrito", *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 42.

El letrista proscripto:
Si eras mala o eras buena
no lo sé
pero sí
que vos mujer
me enseñaste a querer.

El letrista del Sesquicentenario:
Yo por eso
lo aconsejo bien:
volverse sabio en estas cosas
de encontrarle la vuelta
al aparato[...] ¹¹¹⁰

El letrista proscripto no es otra cosa que una antropomorfización del peronismo proscripto. El letrista del Sesquicentenario no es otra cosa que una alusión al 150° aniversario de la Revolución de Mayo. Por lo tanto, esta estructura dialógica, pretende también otra relación discursiva:

- un diálogo entre los personajes, que a su vez prefigura
- un diálogo con sus antecesores, que a su vez anticipa
- un diálogo con textos precedentes, que a su vez anuncia
- un diálogo con sucesos de la realidad nacional del presente y del futuro, pero también
- un diálogo con la tradición de la gauchesca

Estos diálogos, que están versificados, descubren un modelo de gauchesco urbano constituido por el estallido formal dado por la experimentación con el lenguaje para construir su original obra. Se nos presenta, así, una ruptura de la continuidad y una reelaboración de estos temas que le permiten cuestionar la idea de un sentido pleno y único. Harold Bloom alude a esta relación a través de seis constructos teórico

¹¹¹⁰ Leónidas Lamborghini, "El letrista proscripto", *Las patas en las fuentes*, op. cit., pág. 69.

críticos. Tomaremos los más determinantes en el análisis de la obra de Lamborghini. Me refiero, concretamente a: *clinamen*, *tésera* y *apófrades*.

La principal es el *clinamen* o mala lectura. Aquí se puede observar la necesaria introducción y explicación de la teoría de las influencias. Para relacionar su escritura con la escritura precedente, el escritor realizará una lectura del poema de una manera errónea, es decir, no siendo el lector que el texto espera. En esta escritura, este movimiento aparece como correctivo, mostrando en el nuevo texto la presencia hasta cierto punto exacta del precursor, pero que luego se desvía hacia la dirección del nuevo texto. Se trata de una relación entre sujetos fuertes, pues lo que se entabla no es un tierno lazo filial entre los que Bloom llama *precursor* y *efebo*, sino la lucha agónica y muy costosa por la supervivencia. La poesía de Lamborghini es una poética de la resistencia, por lo tanto, podremos observar que *El solicitante descolocado* presenta ciertos aspectos presentes en la literatura gauchesca pero radicalizados, producto de la desviación. La gauchesca, como *las letras* de tango, le sirven para aprender a crecer desde un género marginal, despreciado, hacia el centro de los dominios de la llamada *poesía culta*¹¹¹¹. Hay emulación desde fuera del texto padre pero no hay intrusión en él mismo en sus reescrituras de tangos o de formas estilísticas de la gauchesca. Hay una intrusión violenta en el interior del texto padre, dentro de su materia verbal. De esta manera es reescrito con sus propias palabras o en otra combinatoria y otra sintaxis.

La necesidad de tal ejercicio de destrucción y re-construcción del género gauchesco (concebido como texto generador y precursor) para darle una nueva forma, tiene relación con la idea de darle una nueva vida. Desde una lectura esencialmente vanguardista libera de su estructura escritural conocida, haciéndola funcionar a su caos original y revelando una multiplicidad de sentidos dada, sobre todo, desde la sintaxis. La revelación de un sistema de relaciones poéticas que abre nuevas posibilidades y no deja que nada quede reducido a un arquetipo. Su estrategia para legitimar su lugar como poeta nuevo dentro de la literatura argentina es este movimiento intencional de reescritura intratextual. Así, el propio Lamborghini lo ha declarado:

1111

Leónidas Lamborghini logra armar un trabajo culto del lenguaje poético e insertarlo en una preocupación popular.

[...] la poesía es convertida en un juego maravilloso mediante el cual el mundo sea recreado y se recree constantemente, sin el peso de la anécdota, expresando el lenguaje su propia realidad¹¹¹²

Y es en esta esfera lingüística donde recorta su producción, se vincula con cierta tradición literaria y se separa de otra. Lo que está proponiendo Bloom y realiza Lamborghini es una lectura antitética. Las influencias devienen debido a una lectura consciente y superadora del poeta precursor; la historia de las influencias es una historia de las angustias, deformaciones, de una lectura voluntariamente revisionista. La mala lectura es un acto voluntario. El nuevo texto, *El solicitante descolocado*, con su *misreading* actúa complementando a su precursor, *el género gauchesco*. A la vez, logra otro significado de los términos del anterior, ya que mediante una política del texto, la supresión del sentido y la fragmentación del sujeto establece una lectura de la tragedia humana, presente ya en el canto del gaucho. De este modo, el significado de un texto solo puede ser otro y solo se configura como tal en las interpretaciones donde sus propiedades se ven.

Otra de las formas de resistencia es la *tésera*: con el texto nuevo se completa la lectura de la obra-padre, y a la vez, logra otro significado. El género gauchesco es completado por medio de la deconstrucción discursiva del texto que muestra una perturbación, un trastorno en sentido productivo. A la *apófades*, por otro lado, podríamos definirla como el retorno de los muertos:

Los muertos poderosos retornan, es verdad; pero retornan con nuestros colores y hablando en nuestras voces, al menos parcialmente¹¹¹³

Es por eso que se podría pensar, como lo he señalado al comienzo, en la obra de Lamborghini como una poética que permita acentuar la idea de ruptura, quiebre y

¹¹¹²

Leónidas Lamborghini, "Poesía y parodia", *Diario Clarín, Sección Cultura*, Buenos Aires, 1998, pág. 12.

¹¹¹³ Harold Bloom, *La Angustia de las Influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pág. 20.

originalidad intrínsecos en poesía gauchesca, ubicándola en el centro del sistema literario. Este poemario, fue el cierre de un ciclo que engloba *El saboteador arrepentido*, *Al público*, *Las patas en la fuente* y *La estatua de la libertad*. Ciclo que coincidió con un período histórico de agitaciones y ciclo que marcó el desarrollo de este género tanto en la construcción del personaje como en el tratamiento del tema. La mala lectura de Bloom es la que carga de significación al texto del otro. Funciona como un mecanismo de defensa a esa influencia, y contra el riesgo de una repetición o *kenosis*.¹¹¹⁴ El trabajo de Lamborghini, que se nutre de la tradición que aporta la literatura gauchesca, produce sobre este material una larga serie de transgresiones discursivas que tienen que ver con recursos como la dislocación, la repetición y la fragmentación. Esto produce a su vez la sensación de una gran puesta en crisis del lenguaje. De este modo y como asegura Bloom, toda escritura comienza con un acto de lectura.

Por consiguiente, no solo la lectura es una mala interpretación, sino que la escritura configura un acto de *falsificación*¹¹¹⁵. Al mismo tiempo, el procedimiento acentúa la categoría de *sujeto*, ya que éste aparece con gran intensidad. Intensidad producida por la angustia que provoca la relación con el *padre textual*: hay un sujeto con una fuerte presencia en la lectura y en la escritura del texto. De esta manera queda bien definida la relación sujeto-autor¹¹¹⁶.

V.4.2. RECURSOS DE UNA LECTURA INTERTEXTUAL

El trabajo de Lamborghini sobre la gauchesca radica en dos procesos *deconstrucción e intertextualidad*. Ambos responden a un propósito central: cuestionar

¹¹¹⁴

El término *Kenosis* es utilizado para reflejar un mecanismo en el que el poeta manifiesta a su precursor en su obra pero con una marcada resistencia al mismo, generando, de esta manera, una transgresión.

¹¹¹⁵

El término *falsificación* es utilizado por este autor como un modo para acentuar su idea de que la escritura es solo una forma de reescritura.

¹¹¹⁶

En *El Canon Occidental*, la figura de Shakespeare es el centro alrededor del cual giran los autores.

los valores de la sociedad y sacudir la conciencia del lector frente a la coyuntura político-social que requería un fuerte compromiso.

- El primer aspecto resulta de una lectura *intertextual*, es decir, una lectura que basada en un texto padre, sobrepone otras lecturas y experiencias actuales. Focalizando el desgarramiento del hombre fragmentado y su conciencia se construye un nuevo texto: el texto deconstruido. Esto no significa una adaptación del texto a problemas actuales, sino un reelaboración de ciertos aspectos que serán distanciados y dislocados a partir de la superposición de elementos antiguos y actuales.
- El segundo aspecto, *la intertextualidad* se refiere a elementos codificados de una época que producen una serie múltiple de asociaciones.

Comenzaré con la *deconstrucción* ya que considero este procedimiento el principal que coloca a la poética de Lamborghini como un texto vanguardista. Este poeta se inserta en la literatura realizando una relectura de la gauchesca durante el periodo del surgimiento de las masas populares peronistas y de la resistencia. De esta manera, vislumbra un paralelo entre masas gauchas proscritas y las masas peronistas también excluidas. Así como encontramos en la historia de La República Argentina una época en que estaba prohibido una valoración positiva de la figura del gaucho, Lamborghini se encontrara experimentando en un periodo en el que se ha llegado a reprimir violentamente el hecho de nombrar a la figura de Perón.

En *Martín Fierro*, poema canónico de la literatura argentina, se adopta como estrategia la asunción de la voz del perseguido político: el gaucho. De esta manera, se convierte, este recurso en un arma más de lucha del intelectual para representar una realidad determinada. La voz de Martín Fierro, que canta sus penas en primera persona, se diferencia notablemente de otros intentos más mediatizados como el de Ascasubi o Benito Lynch. Asumiendo la calidad de narrador, hecho inédito en la literatura argentina, se dibuja una realidad hasta entonces ignorada. Josefina Ludmer

señala que una de las reglas de este género gauchesco es que el género trabaja sobre la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro como palabra de ese otro y no como la del que escribe. Y así dejar que esa voz acallada por el poder salga y denuncie. Se lee en uno de los fragmentos del *Martín Fierro*:

Volvían al cabo de tres años
de tanto sufrir al ñudo,
desertor, pobre y desnudo
a procurar suerte nueva-
Y lo mismo que el peludo
enderecé pa mi cueva

[...] no hallé ni rastro del rancho-
solo estaba la tapera-
por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón-
yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera¹¹¹⁷

Más adelante prosigue la denuncia de esta manera:

Yo he sido manso primero,
y seré gaucho matrero-
en mi triste circunstancia
aunque es mi mal tan projundo,
nacé y me he criaio en estancia,
pero ya conosco el mundo.

Ya le conosco sus mañas,
le conozco sus cucañas,
se como hacen la partida,
la enriedan y la manejan-
Deshaceré la madeja
aunque me cueste la vida.¹¹¹⁸

El poeta decide dar su letra a la voz del carenciado que no encuentra un espacio donde hacer oír sus penas. En *Al público* puede verse ya esa posición central de la ruptura estética de Lamborghini. En este libro está implícito un *publicus* amplio que

¹¹¹⁷ José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, estrofa 30, pág. 52.

¹¹¹⁸ José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, estrofa 32, pág. 54 .

genera una actitud antinormativa, y que cuestiona el elitismo que confundía lírica con poesía y todo lo que no entrara en sus parámetros quedaba excluido. A este estereotipo se le sumaban consideraciones como las que definían temas poéticos y temas que quedaban fuera determinadamente de este género. De esta manera, Lamborghini plantea una ruptura desde la tradición de la gauchesca, considerando como elemento esencial de ésta la *risa paisana* que le da su sello y que no era simplemente humor, sino una respuesta a la situación en la que se encontraba. En esta ruptura encontramos la parodia, el grotesco, la caricatura y la relectura de la gauchesca: Lamborghini lo explica de la siguiente manera:

[...] era la risa del bufón expresando de ese modo la condición humana en situaciones límite. Risa que sangra por la herida.¹¹¹⁹

Desde la tercera estrofa de "El solicitante descolocado" (una de las dos voces del poema) nos sitúa el autor frente a un ambiente circense:

[...] la pista se rodea
de todas las especies, de todos los órdenes
y clases
sobre todo público
En la primera fila van / los relegados¹¹²⁰

Lamborghini construye un gauchesco urbano. Los vagabundeos del personaje *el solicitante descolocado* en la ciudad admitirían un paralelismo con el matrerismo de Martín Fierro. Ambos cantan desde el margen haciendo morisquetas bufonas. Para vincularse más aún con el poema de Hernández, incorpora otra voz, la del saboteador arrepentido planteando un diálogo de contrapunto entre los dos. El deterioro del personaje en la última parte, que ovilla y desovilla un ovillo constantemente, refleja la situación y es premonitorio de lo que vendrá después: el manicomio de violencia que se instaló en la sociedad en la época de la dictadura. La época había madurado para

¹¹¹⁹

Leónidas Lamborghini, "Poesía y parodia", *Diario Clarín, Sección Cultura*, Buenos Aires, 1998, pág. 12.

¹¹²⁰

Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado* Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1971, pág. 5.

entender a ese antihéroe de una épica del fracaso y la frustración que había comenzado a construirse con Martín Fierro en su coyuntura particular, siguió con Erdosain de Roberto Arlt y se consagró con personajes como el solicitante y el saboteador de Lamborghini. Ricardo Piglia al respecto escribe:

Todos admiramos a Leónidas Lamborghini y todos lo hemos copiado. Leónidas definió una exigencia en relación con la lengua que es única en nuestra literatura: Construyó un laboratorio *arltiano* para trabajar con la sintaxis, el fraseo y la música verbal de estas provincias¹¹²¹

Y en ese trabajo con el lenguaje construyó una estética del antihéroe, de aquel marginado social que canta sus desdichas. Ya desde el primer verso del Martín Fierro. Me refiero al conocido verso:

Aquí me pongo a cantar¹¹²²

Desde este primer verso se muestra un personaje deambulador, errante, vagabundo, matrero o nómada que canta y *hace rancho* donde la noche lo aborda. Esta característica que lo definirá esencialmente se trata también en *El solicitante descolocado*, ya que éste se inicia con un verso paralelo al de Fierro:

Me detengo un momento
por averiguación de antecedentes
trato de solucionar importantísimos
problemas de estado;
vena mía poética susúrame contracto
planteo, combinación
y remate¹¹²³

¹¹²¹ Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Flor, 1985, pág. 35.

¹¹²²

José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, pág. 5.

¹¹²³ Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1971, pág. 5.

Ya en ese primer verso está definido el personaje como lo estaba Fierro en el poema gauchesco. Y en esa detención es cuando comienza el cantar de las desdichas vividas. La reescritura está muy fuertemente ligada a la idea de la literatura como un sistema en el que los modelos y los textos derivados se entrecruzan, en una relación de semejanzas y desemejanzas. Los gauchescos supieron expresar algo fundamental para Lamborghini y por esto elige reescribirlos: la relación política y literatura. Hilario Ascasubi, Estanislao Del Campo y José Hernández encontraron una forma de hacerle frente al modelo. La realidad histórico-política argentina es de naturaleza trágica. Al respecto dice Lamborghini:

[...] comprendido lo que de trágico conlleva, y en trance de expresarla, la lágrima, el quejido, no tienen a mi parecer tanta eficacia como la actitud de asimilar esa distorsión, asumirla y devolverla multiplicada¹¹²⁴

Es la relectura de un género que supo configurar una *argentinidad* o *modo de ser argentino* hasta el momento inédita:

[...] una épica de la antiépica con un antihéroe como héroe. Los paisanos payasos de Hidalgo, de Ascasubi, de Del Campo, y ese clown desgarrado que los resume a todos: Martín Fierro¹¹²⁵

La función del artista o la relación que tiene el intelectual con el contexto donde se desarrolla según la concepción de denuncia social es, básicamente, darle la palabra a quienes no la tienen:

"Yo no soy cantor letrado"¹¹²⁶, dice Fierro acentuando su calidad de iletrado y de portador de una carencia: la letra. El poeta se la brinda dejando salir desde las entrañas de la tierra la voz del oprimido. De esta manera, este careciente, este *sin palabras*, se

¹¹²⁴ Leónidas Lamborghini, "Un poeta peronista", Suplemento El Radar, *Diario Página/12*, Buenos Aires, 1999, pág. 25.

¹¹²⁵

Leónidas Lamborghini, "Ensayo", *La literatura y la política*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1990, pág. 63.

¹¹²⁶

José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, pág. 8.

quedará con la palabra de la gran poesía, quedará colocado dentro de los márgenes de la literatura. Esto es lo que produce la deconstrucción de un género y el diálogo con el mismo porque se resalta el de la palabra poética. Por consiguiente explora nuevas posibilidades de lo cómico y de una poesía dramática, alejándose de personajes que no asumen nada de la historia ni de la política. Lo cómico como un límite desde el cual se expresa lo trágico, es como se encuentra con la parodia. La parodia como lo verdaderamente serio y como una relación burlesca con el modelo. La puesta en evidencia de la crisis de todos los modelos. *Las patas en la fuente* intenta relacionarse, teniendo en cuenta que se vivía la década del '60-70 en plena resistencia peronista, con ese modelo que es el *Martín Fierro*. La semejanza más notoria es que había una masa marginal que aparecía en el canto de Fierro, *el gauchaje*, que después fueron los *cabecita negra* en el peronismo. Se parte de la semejanza:

- masas peronistas proscritas y gauchaje proscrito,
- matrerismo en la campaña y matrerismo del *solicitante descolocado* en la ciudad,
- la payada como forma de diálogo se adopta de la misma manera y se la refuncionaliza,
- el contrapunto entre el solicitante descolocado y el saboteador arrepentido refleja la relación entre Fierro y Cruz¹¹²⁷, y por último,
- se muestra la necesidad del contrapunto, dos voces que se complementan, y es así como Cruz no permite que su compañero de desdichas se derrumbe. Fierro propone la salvación tomando la iniciativa de irse con los indios cuando se da cuenta que no está solo. De la misma manera el solicitante

¹¹²⁷ El personaje de Cruz, contrafigura de Martín Fierro, funciona como pareja dramática en este poema. Es aquel compañero de penas y refleja con su nombre los cuatro puntos cardinales, es decir, todas las direcciones en que el gaucho desdichado puede dirigirse mientras camine por La Pampa, aquella región sin límites, propia del gaucho.

descolocado habla desde su situación y el saboteador arrepentido le contesta como un hombre que ya ha pasado por eso.

También en términos de semejanza, funciona el contrapunto. El saboteador está en una espera y dice:

Esta guitarra cae ya
volcada de mi alma
su última nota
espera¹¹²⁸

Justamente ahí entra la voz del Solicitante Descolocado:

Telegrama-respuesta
«Preséntese
mañana en alpargatas
sin ningún compromiso, limpio
de polvo y paja».

Ahí se arma un final a dos voces:

–Al Divino Botón
Oh Éxito Integral sobreponiéndote
a los bocinazos del maligno
oye este jermido
concédenos
la tierra protegida
dormir perfectamente en pedo
donde florezcan
los
Éxtasis

El Solicitante y el Saboteador del público
se despiden
1, 2, 3
explotando
do re mi fa sol la

1128

Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado* Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1971, pág. 18.

sí!
poniendo en marcha la
fábrica¹¹²⁹

Este es el primer poema del ciclo de *El solicitante descolocado*. Este es el gran drama: este poema habla de un solicitante, descolocado, que empieza pidiendo un trabajo que ha perdido y que en realidad observamos, en el transcurso del poema, que el verdadero problema de este personaje es carecer del poder para revertir la situación. Logra mostrar la angustia del hombre moderno (fragmentado e individualista) mediante el quiebre ilógico del verso y la desaparición de toda norma poética (métrica fija o tipos de rimas). La versión vanguardista de Lamborghini presenta un estilo austero que elimina todo elemento accesorio y decorativo. Simplifica la trama y crea una literatura árida. Elige dos personajes que acentúan el tema central sobre el que ha ejercido una lectura palimpsesta /deconstruccionista del poema. Las relaciones humanas son teñidas por dicha dicotomía. La realidad del hombre solo puede ser explicada bajo este signo y, por este motivo, el sentido estalla como estalla el hombre: es fragmento de una gran máquina, y él mismo es una de ellas, pero desde esa posición que reconoce, se quiebra la continuidad y se rompe con una interpretación única, con los discursos totalizadores.

Fragmentos de sujetos-máquinas, fragmentos de textos y fragmentos de la poesía: estos nos muestran los comienzos de la obra de Lamborghini. La literatura gauchesca, y su obra central *-Martín Fierro-* es fundamental en la literatura argentina. Son muchos los escritores que han tomado este género y sus obras y sobre ellas han experimentado infinidad de técnicas. Las primeras obras de Lamborghini construyen una poesía como un discurso señalador de un punto de partida, abierto, y sin final hacia un abismo semiótico. Mediante una lectura palimpsesta y deconstruccionista se gesta una mirada inédita sobre un texto del siglo XIX. Fragmentación, dislocación, intertextualidad, quiebre del sentido son algunos de los gestos que tiene Lamborghini para superar y realizar el *clinamen* frente al texto-padre. La angustia de la influencia podría llegar a pensarse como una deconstrucción del texto-padre: *El Solicitante*

¹¹²⁹ Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1971, pág. 25.

descolocado reúne una serie de obras del mismo autor que manifiestan una relación con la gauchesca. El diálogo, el personaje vagabundo, las penas de un marginal, la tiranía de un gobierno político, aparecen resignificadas. Se quiere plantear una crítica, una posición frente a una realidad política y literaria y utiliza a un gran pilar de la literatura. *Martín Fierro* es sacado de un lugar intocable y vuelto a colocar al mismo tiempo. La interacción modifica y reacentúa ambos textos en un diálogo en tensión.

V.4.3. PERONISMO Y MARECHAL: DOS FUENTES DE INSPIRACIÓN

Escribe Martín Prieto:

Relumbrones de Partitas, Episodios, Circus, aparecen comprimidos en carroña[...], que es de este modo un muestrario del talento de su autor, con el que supo actualizar una literatura que, como escribió Américo Cristófalo, *mueve a risa* y tiene su origen en una ideología política y en un autor: el peronismo y Leopoldo Marechal¹¹³⁰

Es indudable que a la hora de referirnos a la poesía de Leónidas Lamborghini no podamos dejar de detenernos en dos puntos esenciales que la definen. Estos son: el Peronismo y la escritura de Leopoldo Marechal. Se puede observar que estos dos referentes circundan su producción entre dos instancias: la política, (vinculada a la historia) y la literatura. De este modo, su producción intenta dar cuenta de ambas instancias y conjugarlas para lograr un producto original, tratando de superar la tensión que une las dos dimensiones. Leónidas Lamborghini estructura su escritura de la siguiente manera: tomando como modelo ético-social a un partido político al que le dedica una permanente militancia y por el cuál debe exiliarse, y, a su vez, toma como modelo literario a un escritor peronista, Leopoldo Marechal, a su originalidad y a la ruptura que significó su libro *Adán Buenosayres*¹¹³¹. Los toma y los conjuga, creando un sistema en sus obras de fuerte compromiso social.

¹¹³⁰ Martín Prieto, "La poesía dislocada", *Diario Clarín*, Buenos Aires, 1999, pág. 32.

¹¹³¹ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Perfil, 1998.

V.4.3.1. El influjo del Peronismo

V.4.3.1.1. Breve contexto histórico

La muerte de Justo en 1943 cambió la correlación de fuerzas en el ejército. Los sectores liberales y profesionales fueron desplazados por oficiales nacionalistas (algunos de influencias fascistas), nucleados en torno al GOU (Grupo de Oficiales Unidos), un grupo secreto en el que comenzó a destacar el coronel Juan Domingo Perón. El 4 de junio de 1943, el ejército dio un nuevo golpe que acabó definitivamente con el régimen conservador y el ministro de Guerra de Castillo, el general Pedro Pablo Ramírez, ocupó la presidencia. Se inició un período dictatorial, de signo derechista y nacionalista, que aumentó la represión policial contra el movimiento obrero y los partidos de izquierda. Al poco tiempo Ramírez fue reemplazado por otro general, Edelmiro Farrell, cuyo gobierno marcó el ascenso de Perón, primero a la secretaría de Trabajo y Previsión y luego, sin dejar su cargo, al ministerio de Guerra. Posteriormente sería elegido vicepresidente por una asamblea militar. Perón utilizó su cargo en la secretaría de Trabajo para ganarse el favor sindical y el de una clase obrera en transformación, para lo cual aplicó sistemáticamente viejas leyes que favorecían a los trabajadores. La transformación de la clase obrera respondía a la industrialización y a las migraciones internas que despoblaban el interior en beneficio de las principales ciudades: Buenos Aires, Córdoba y Rosario.

Las manifestaciones pro-fascistas de Perón, expresadas desde su viaje a Italia y en los cargos políticos que ocupó, le valieron la oposición de socialistas y comunistas y la de la mayoría de los radicales y de los sectores medios urbanos. La neutralidad en la Segunda Guerra y la postura favorable al Eje eran el telón de fondo que influía en esta

toma de posiciones. El tono del enfrentamiento polarizó la lucha política y dividió a la sociedad en dos partes casi iguales. Una de sus consecuencias fue la movilización de masas del 17 de octubre de 1945 que exigía la liberación de Perón, encarcelado ante su irresistible ascenso. En este contexto se produjo el nacimiento de uno de los mayores movimientos de masas latinoamericanos: el peronismo. El apoyo del movimiento obrero organizado, el carisma de Perón y su particular estilo de hacer política fueron vitales en su ascendente carrera política. Su triunfo electoral se debió a una alianza heterogénea de grupos y sectores políticos integrados por una parte del movimiento obrero y antiguos sindicalistas anarquistas y socialistas, organizados en torno al Partido Laborista, bajo cuyas siglas Perón presentó su candidatura. Perón ganó las elecciones de 1946 con una reducida victoria frente a la coalición opositora, la Unión Democrática, un agrupamiento de radicales, demócratas progresistas, socialistas, comunistas y otros partidos menores, que tenían el apoyo de importantes sectores de las clases medias y altas, dado el odio visceral que sentían por Perón y lo que representaba.

Su política económica se basó en la industrialización y la independencia económica (nacionalismo económico), lo que redundó en una postura claramente autárquica que abogaba por *una Patria justa, libre y soberana*. Perón nunca tuvo un sucesor y su misma presencia le hubiera sido intolerable. Perón intentó ampliar sus apoyos sociales y su mujer, Eva Duarte de Perón, Evita, jugó un papel fundamental, no sólo como elemento movilizador de las masas, sino también como factor de control político, especialmente en el movimiento obrero. Tras su muerte, el 26 de julio de 1952, Evita se convirtió en un símbolo del movimiento peronista y en uno de los mayores mitos argentinos. El descontento entre los militares y la Iglesia, aumentado por una campaña antieclesiástica impulsada desde el gobierno, fue la causa de su derrocamiento por un golpe en septiembre de 1955: la autodenominada *Revolución libertadora*.

Juan Domingo Perón se alejó del país, inicialmente al Paraguay, pero no de la política activa. Desde su exilio madrileño mantuvo el control del movimiento e intentó regresar en 1972. El peronismo, y la figura de Perón como máximo referente, fueron

un factor desestabilizador de la política argentina hasta el día de su muerte e inclusive durante muchos años después. Las elecciones de marzo de 1962 marcaron el principio del fin para Frondizi. A los pocos días, totalmente aislado y presionado por los militares, Frondizi se vio obligado a renunciar. La llegada de Perón al poder gracias a un amplio apoyo popular no significó su aceptación por todos los sectores de la sociedad; ya antes de asumir había comenzado su enfrentamiento con un grupo de escritores que veían en él a un futuro Rosas que instalaría lo que llamaban *la Segunda Tiranía*. Este grupo se congregaría principalmente alrededor de la *Revista Sur*, fundada y dirigida por Victoria Ocampo. El actor emblemático de esta contienda será Jorge Luis Borges.

Luego vendría ya, la dictadura militar que prohibiría al peronismo, después la vuelta de Perón y otra vez la dictadura militar. Dictadura ésta última de una brutalidad inédita en Argentina: de ahí, el exilio, la desaparición, la tortura y la muerte.

V.4.4. LEÓNIDAS LAMBORGHINI Y PERÓN

Leónidas Lamborghini da cuenta en su escritura de la historia política del país. Hace absolutamente evidente la relación entre política y literatura, y la manifiesta como una constante presión sobre la escritura, como una herida que se trata de sanar mediante la producción poética y como un estigma contra el cual se lucha produciendo literatura. La manifestación más clara de lo dicho anteriormente es la utilización del verso quebrado irregular, la configuración de un sujeto fragmentado que ahogado y casi sin aire manifiesta el síntoma de un esfuerzo continuo por dejar que la voz emerja desde una situación de asfixia. Dicha situación es engendrada por contextos sociales importantes, de los cuáles el poeta no puede escapar y debe plasmar en su escritura. Es aquí donde aparece claramente el movimiento de transgresión de modelos literarios que veíamos en el apartado anterior. Esta operación de montaje sobre un estilo o texto anterior se torna clara en un poeta. Él comienza con una poesía de cuño social, que debe algo al populismo de Evaristo Carriego y tal vez al

sencillismo de un Baldomero Fernández Moreno, para ir *barroquizando* ese sustrato por saturación metonímica. Este es un dispositivo claro sobre todo en un libro de 1980, *Episodios*¹¹³².

Es decir, en esta lucha constante por desprenderse de una realidad, que no se lo permite, configura una escritura que transgrede y violenta: a la violencia coyuntural una violencia poética, a la transgresión social una transgresión literaria. Esta característica signa la etapa de *El solicitante descolocado*¹¹³³ y de *Partitas*¹¹³⁴, donde está el poema "Eva Perón en la hoguera", o su reescritura, donde la presión rompe modelos y se llega al desmontaje y mutación de textos.

Por lo tanto, estamos frente a un escritor comprometido políticamente con la sociedad y desde ese lugar sitúa su poética del desgarró. En una carta escrita por el escritor argentino Rodolfo Walsh se refiere a Leónidas Lamborghini de la siguiente manera:

Leónidas Lamborghini, poeta de primera magnitud, que se declaró peronista en las épocas duras, cuando la inmensa mayoría de los intelectuales (yo incluido) no advertíamos la potencialidad revolucionaria que encerraba el peronismo, por el hecho elemental de que su eje era y es la clase obrera. Lamborghini es además delegado sindical en el *diario Crónica*, en un momento en que algunos periodistas están bajo el fuego de la represión: Casiana Ahumada presa, otros dos (Ikonikof y Alsina) presos y salvajemente torturados, otro Jozami, que acaba de salvar milagrosamente la vida tras un secuestro policial¹¹³⁵

Rodolfo Walsh fue un escritor asesinado por la dictadura militar, cuya escritura ha sido y es una resistencia político-social militante. Ha colocado a la literatura en la acción, la ha sacado de las bibliotecas para hacerla luchar al servicio de la libertad. Se puede apreciar que coloca a Leónidas Lamborghini en el lugar de un luchador político,

¹¹³² Leónidas Lamborghini, *Episodios*, Buenos Aires, Tierra Firme, 1980, pág. 95.

¹¹³³

Ibidem.

¹¹³⁴

Leónidas Lamborghini, *Partitas*, Buenos Aires, Tierra Firme, 1972, pág. 58.

¹¹³⁵

Rodolfo Walsh, *Selección de textos*, Buenos Aires, CEAL, 1975.

de un escritor colocado del lado de la acción concreta, ya sea desde su militancia, desde su trabajo de periodista, de sindicalista o de escritor. Esta ubicación que le asignaron, por un lado, sus colegas y, por otro lado, sus propias producciones esta ligada con su militancia en la política peronista y su adhesión a sus principios sociales. Dicha militancia se ve reflejada, por ejemplo cuando se realiza la huelga general el 17 de octubre de 1947 y con un solo voto se cambia la historia político-social del país y aparece aquella Argentina subterránea que se *lava las patas en las fuentes* que hace alusión a esta masa obrera, representada por las clases bajas que ha salido a las calles para hacer escuchar su voz marginal. Esta voz es, también, la voz de *El Solicitante Descolocado* o del *Saboteador Arrepentido*.¹¹³⁶ En esta obra leemos:

Pueblo doloroso perezoso lujurioso
Porque las curvas económicas
No son favorables
Una nueva conciencia os pido
En marcha

Y si las cosas se complican:
-Listo, vamos
governar es poblar es hablar
apoyando mis oídos
en el obrero concentrado:
vibra.
Entonces reconozco
Alcanzo a distinguir entre 200.000
A mi buena maestra
Llevaba
Un cartelón azul
Con letrero dorado¹¹³⁷

Versos de este tono hacen y retratan al peronismo y a las masas obreras en las calles. Con un verso quebrado y dislocado retrata el discurso peronista y a su gente. Una de las declaraciones más significativas que ha hecho Leónidas Lamborghini sobre Perón es la siguiente:

¹¹³⁶

Leónidas Lamborghini, *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968.

¹¹³⁷

Leónidas Lamborghini, *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 27.

Perón es un fantasma que retorna en la medida en que no lo entendemos. Es como aquella "sombra terrible" que invoca Sarmiento en el *Facundo*. Este fantasma, con sus pro y sus contras, tiene que ser recibido sin odios¹¹³⁸

Si uno recuerda el comienzo de ese memorable libro de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie*¹¹³⁹, donde se invoca al caudillo riojano para lograr entender, mediante su biografía, la dictadura de Rosas, enalteciendo su figura, comprenderá que esta relación establecida por el propio Lamborghini con la figura de Perón es incuestionable. Dicha figura funciona en la escritura de Lamborghini como disparador de poesía y como enlace con la realidad que lo rodea. Para él comprender e invocar al General Perón es poder accionar en esa realidad política. Por eso la necesidad de poetizarlo y dramatizarlo; por eso la necesidad de explicarlo constantemente:

El pragmatismo de Perón consistía en montarse en la ola de la historia buscando un intersticio para el país soberano. Perón, que nunca fue un revolucionario. Perón que le decía a Cooke que el mayor enemigo era el espíritu revolucionario de la pequeña burguesía. Entre cuyos integrantes yo me cuento, por supuesto. Pero quizá no entendimos a un hombre que decía que para hacer política había que tragarse un sapo todos los días. Yo creo que fue consecuente con eso¹¹⁴⁰

Hay en Lamborghini una clara elección que le viene dada desde su posición política: en su literatura se postula una elección de para quién, en dónde, cómo y sobre qué escribe. Postulando que la escritura no gire en torno a un vacío, una escritura que genere movimiento, aunque ese movimiento lo tenga que llevar al exilio por casi 10 años. Fue su militancia lo que lo llevo a la expatriación y a generar una escritura de exilio. Esta relación tan fuerte entre literatura y política establece una colocación del

¹¹³⁸ Leónidas Lamborghini, "Declaraciones", *El Radar de Página 12*, Buenos Aires, 11 de setiembre de 1999.

¹¹³⁹

Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización o Barbarie*, Buenos Aires, FCE, 1998.

¹¹⁴⁰

Leónidas Lamborghini, "Declaraciones", *El Radar de Página 12*, Buenos Aires, 11 de setiembre de 1999.

lugar del intelectual en la sociedad. Este tema ha sido ampliamente debatido y discutido por numerosos intelectuales y lo encontramos aquí nuevamente. Nos encontramos con una topografía intelectual en pleno proceso de transformación que en los años siguientes continuará modificándose.

Seguimos el itinerario de un discurso de resistencia que, al avanzar el período de la democratización, tuvo que modificarse nuevamente. Asistimos al proceso de reelaboración de una nueva función intelectual desde los resabios de la autocrítica y registramos las tensiones que esta redefinición provocó desde los lugares más amplificados hasta los más restringidos del campo cultural.

En ese momento de la vida cultural argentina (surgimiento del Peronismo y la posterior dictadura) en el que el campo intelectual completo se vio traspasado por una problemática que lo reconfiguró, y en los que la función del intelectual en la esfera pública se debatió con una densidad que no volvió a repetirse, es donde se coloca Leónidas Lamborghini, optando por un compromiso social. Por lo tanto, para Lamborghini todas las grandes construcciones artísticas son políticas, sólo que cada escritor trabaja desde un lugar diferente, desde el lugar que le tocó vivir:

[...] desde Shakespeare hasta "[...] el brulote que pretende convertir el arte en un instrumento de propaganda partidaria. Pero si lo hace bien, ¿qué hay? ¿Cómo superás vos el "Trabajadores del mundo, uníos[...]", ese panfleto maravilloso? Lo que pasa es que hay que ampliar el concepto de arte y de poesía, y hay que leerlo todo de nuevo¹¹⁴¹

Y es lo que intenta hacer la poesía de Lamborghini: conjurar una poética con la realidad política de las masas obreras peronistas. Lo indecoroso y lo excesivo de Lamborghini se une, necesariamente, a la historiografía política del Peronismo. Como poeta se construye como testigo de su tiempo. La figura del General Perón es la gran protagonista de la obra teatral de Leónidas Lamborghini *Perón en Caracas*¹¹⁴², en la

1141

Ana Laura Pérez, "Un escritor político", *El Radar*, Buenos Aires, Página 12, 24 de junio de 1998.

1142

Leónidas Lamborghini, *Perón en Caracas*, Buenos Aires, Signal, 1999.

cuál el protagonista en la soledad de su exilio debe armar una nueva identidad y un nuevo destino. El texto de Leónidas Lamborghini habla del exilio de Perón, de su historia y de su discurso. El propio Lamborghini dice, en el prólogo de la flamante edición de su obra:

A veinticinco años del "Eva Perón en la hoguera" escribí, a principios de 1998, este *Perón en Caracas* que, debido a distintas razones, no se ha representado todavía aunque ha sido leída, al menos por una única vez, por Cristina Banegas en un café-sótano de la Facultad de Ciencias Sociales de Buenos Aires. La lectura no dejó de provocar cierto entusiasmo en el repentino público asistente, lo que me da ánimo para publicarla ahora. En todo caso, si esta obrita mereciera el calificativo de deleznable, la culpa es del General. ¿Acaso, según opinión mayoritaria en nuestros días, la culpa de todo no la tiene Perón?¹¹⁴³

Aquí coloca nuevamente en el orden de la literatura (de una literatura que encuentra en la política su justificación) a Perón y a todo lo que significa histórico para Argentina. Esta figura reaparece para ser dramatizada como antes fue poetizada la figura de Evita. Ambos son motivos de escritura y enlaces con la realidad: articula una manera de entender la literatura con una manera de entender la política. El Perón que pone en escena es un veterano actor en busca de sí mismo y de interpretarse en su nuevo papel de líder político, desalojado del poder y obligado al exilio, pero que, no obstante, ya está preparando el terreno para recuperarlo. Lo que leemos es a Perón construido como un personaje de Arlt: el Astrólogo de *Los Siete Locos*¹¹⁴⁴.

Perón en Caracas también interpela a la cultura de izquierda. Lo que hace el personaje Perón, en Caracas, en 1956, es imaginar la década del setenta, sus horrores. Hacia el final de la obra, agotado el discurso de Perón, se levantan voces airadas de la platea (así lo indica la obra) que gritan:

1143

Leónidas Lamborghini, "Prólogo", *Perón en Caracas*, op. cit., pág. 3.

¹¹⁴⁴ Roberto Arlt, *Los siete locos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1989.

¡Arcaico! ¡Arcaico! ¡Usted ya fue! ¡Fuera! ¡Mierda! ¡Fuera!
¡Degenerado! ¡Depravado!¹¹⁴⁵

El fantasma de Perón retrocede hacia las sombras. Habla, pero no se entiende lo que dice. La indicación final que Lamborghini señala escuetamente dice:

Apagón rápido, final. Se oye el último ¡Fuera! estentóreo, condenatorio, feroz¹¹⁴⁶

Un Perón ya sexagenario que todavía se conserva, aunque con señales de algún deterioro (ese carraspeo, ese molesto dolor en el bajo vientre). Así es el Perón que Leónidas Lamborghini imaginó para su obra, acostumbrándose al despojo de ese departamento en la avenida Andrés Bello, en Caracas, los primeros meses de un exilio que se extendería por 17 años y abarcaría Paraguay, Panamá, Santo Domingo y España.

El Perón de *Perón en Caracas* es un fantasma vivo", dice Lamborghini. "Es el Perón que yo entiendo: un gran líder que asimila a la política sectores marginados¹¹⁴⁷

El peligro es confundir el poema político con el mensaje explícito, y eso es claramente lo que plantea Lamborghini.. Por eso el poema debe sostenerse como tal, por ejemplo el Martín Fierro. En suma, Ricardo Piglia escribió sobre Leónidas Lamborghini lo siguiente:

Habitualmente los problemas del estilo son separados de los problemas de la política. Lamborghini los ve como una sola cuestión. Su voz entona, al mismo tiempo, los tonos de la lengua y los pesares del pueblo¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁵

Leónidas Lamborghini, *Perón en Caracas*, Buenos Aires, Signal, 1999, pág. 35.

¹¹⁴⁶

Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Flor, 1985, pág. 35.

¹¹⁴⁷

Martín Prieto, "Hay que nombrar el cuerpo", *Revista Tres Puntos*, Buenos Aires, Tres Puntos, 1999, pág. 47.

¹¹⁴⁸

Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos, op. cit.*, pág. 35.

V.4.5. LEÓNIDAS LAMBORGHINI Y LEOPOLDO MARECHAL

Como he explicado en el apartado anterior la obra de un escritor se entrelaza con la de otros escritores, conformando un sistema propio y autónomo como es el caso de Lamborghini con su reescritura de la gauchesca. La tradición funciona como una red que relaciona los textos a partir de la lectura. Es así, como, a partir de la teoría de Bloom, habíamos estudiado el movimiento que hace un escritor cuando establece los rasgos que lo van a diferenciar de sus predecesores incorporándose a una tradición, a un flujo, que lo sindicaba como perteneciente a una modalidad específica de la escritura. Al respecto puede leerse en el artículo de Ricardo Piglia titulado "Literatura y Tradición. El tenso músculo de la memoria":

La esencia de la literatura, consiste en la ilusión de convertir al lenguaje en un bien personal. La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que usamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima¹¹⁴⁹

Este movimiento es el que relaciona a Lamborghini con Leopoldo Marechal: por un lado, Marechal se construye un lugar desde donde colocarse en una tradición, utilizando la ironía y la risa, uniendo la cotidianeidad con la literatura; por el otro, Lamborghini, adopta esos mismo recursos para construir su espacio en la tradición. Adopta su lenguaje y lo reescribe, lo rescata como figura esencial de la literatura argentina. Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges, cuando planteaban la necesidad de reconocerse en una tradición, y no solo reconocerse, sino también incorporarse a una tradición, la posibilidad de trabajar con elementos que esa tradición brinda, favorecían las alternativas creativas del escritor y reconfiguraban su situación frente a la historia literaria. La tarea que desarrolla la tradición conlleva la construcción de una identidad

1149

Ricardo Piglia, "Literatura y Tradición. El tenso músculo de la memoria", *Revista Página 30*, Buenos Aires, Página 30, enero 1991, pág. 60.

ya que al encarar un proyecto de escritura, el escritor lo hace inmerso en una continuidad tradicional.

En este sentido, la obra que Lamborghini resalta frente a su antecesora *Adán Buenosayres*: esta novela se prefigura como el centro a partir del cual Lamborghini se coloca en la tradición literaria argentina (conjuntamente con el trabajo que realiza sobre la gauchesca). A partir de esta novela, Marechal consolida su propio sistema literario y se transforma en una máquina incesante de generar relatos y Lamborghini adopta la corporalidad de la literatura de Marechal para permitirse incorporar en sus poemas elementos de la vida cotidiana que no eran considerados propios de una poesía culta. Esto le permite romper con cualquier división entre literatura o poesía alta o culta y una literatura o poesía baja. Se ríe de los cánones, de los géneros y de los modelos y eso se lo permite el *Adán Buenosayres*. Marechal trae la voz del pueblo a la literatura, como lo han hecho otros, y Lamborghini se coloca en ese lugar como continuador de esta tradición: el propio Marechal escribe:

Hay pueblos que nacen para la grandeza del canto: esa vocación se anuncia tempranamente, mediante algún hecho libre, dado en el orden de la música. Yo les aseguro que, en ese orden, todo puede y debe esperarse del pueblo argentino. ¿Y saben ustedes por qué? Porque José Hernández escribió el *Martín Fierro*¹¹⁵⁰

Y nuevamente nos encontramos con la gauchesca: ambos escritores la abordan y construyen sus obras generando un movimiento de relectura de dicho género. En este caso, la lectura sería el mecanismo para reubicar al lector en el continuo tradicional, haciéndolo partícipe de una memoria que mantiene vigente la identidad. Los más importantes narradores y poetas argentinos de este siglo reflejan en sus obras la problemática del mundo contemporáneo en general y del hispanoamericano en particular. La obra de Leopoldo Marechal puede observarse como una totalidad, como una Poética que incluye la poesía y el teatro, el ensayo y la novela. Más allá del mayor o menor mérito que corresponde a cada uno de los trabajos, lo que importa señalar

¹¹⁵⁰ Leopoldo Marechal, "Carta al Dr. Atilio Dell' Oro Maini", *Obras Completas*, Tomo V, Buenos Aires, Perfil, 1998, pág. 322.

como detalle significativo es la coherencia de la obra, su elaboración a partir de ideas y sentimientos que conforman una concepción del mundo. De allí surgen otras ideas temporales e inmediatas relacionadas con el arte, la literatura, la historia o la política.

Hay dos características que nos interesan fundamentalmente de Leopoldo Marechal en relación con la poética de Leónidas Lamborghini: la primera, es su vinculación al peronismo y la segunda, su utilización de la risa y lo cotidiano en su literatura. A partir de 1945, Marechal adhirió activa y *funcionariamente* al peronismo. Marechal es *el* peronista de su generación y esto le ocasionó un vacío. Leopoldo Marechal fue desde la primera hora un peronista consecuente. Su militancia le valió enemistad, rencor y silencio: un silencio poderoso y siniestro, apenas quebrado por algunos intelectuales que, por encima de sus discrepancias políticas, reconocieron en él uno de los más grandes escritores argentinos. Marechal definió su acercamiento al peronismo como una cuestión visceral. Definido primero como socialista, el 17 de octubre de 1945 (el día en que se armó la escena del rescate popular de Juan Domingo Perón) Marechal sintió desde su casa el bullicio de la muchedumbre. Salió a la puerta y no pudo dejar de sumarse a la masa humana. Esta actitud fue porque quiso darle su prestigio intelectual al movimiento y la ayuda para establecer su filosofía y su discurso.

El apoyo al gobierno peronista no le resultó grato a Marechal en el terreno literario. La publicación de *Adán Buenosayres* en 1948 fue muy mal recibida por los sectores de la cultura. Marechal había trabajado casi veinte años en la voluminosa novela, y la respuesta que obtuvo de la crítica fue demoledora, con excepción del joven Julio Cortázar, quien advirtió el valor renovador de la obra de Marechal y planteó la coyuntura de la época, al decir que había dos posibilidades: ignorar la novela o asumir el paso gigantesco que había dado Marechal y comenzar a trabajar desde allí el futuro de la novela argentina.

Y desde ahí se coloca Lamborghini: opta por no ignorar su obra y utilizar los lineamientos que plantea para comenzar a establecer una poética de vanguardia. La novela de Marechal comenzaba a trabajar de una manera desinhibida, mezclando los

registros del habla popular, los cultismos y los criollismos. A diferencia de muchos productos del denominado *boom literario*, que hoy parecen haber perdido su capacidad de innovación, la novela de Marechal todavía da batalla. *Adán Buenosayres* es un muy extenso relato dividido en siete partes o libros, según la terminología del autor. El personaje central, evidentemente autobiográfico, es el que da nombre a la obra. El primero y más evidente sostén vertebral del libro es Adán cuya biografía realiza el autor. Los cinco primeros libros están relatados en tercera persona. En los libros VI y VII ya el relato está hecho, directamente, en primera persona. El prólogo indispensable que encabeza la novela nos informa que *Adán Buenosayres* ha muerto, habiendo sido enterrado devotamente por sus compañeros de andanzas. En claro simbolismo, pues, queda expresado que la autobiografía corresponde a una etapa definitivamente superada.

Esta novela describe tres días en la vida de su protagonista en el Buenos Aires de los años 20, un relato de su autobiografía y un descenso a los infiernos de carácter alegórico, constituyendo una representación simbólica de la realidad nacional. El extraño viaje de Adán Buenosayres por la ciudad de Buenos Aires, en madrugadas de la década del 20 junto al grupo de amigos, su amor imposible por Solveig, los tangos y la filosofía, son notables. La parodia del génesis, con un Adán acriollado, consigue la misma maravilla de mostrar las cosas, como las debe haber visto el Adán bíblico, en su primer esplendor, cuando aún no las había rozado la mirada de nadie. A partir de 1943 inició una etapa de compromiso político, que no obstruye sus preocupaciones filosóficas ni desvía la orientación mística de su alma. Al publicarse *Adán Buenosayres*, su compromiso político con el peronismo lo había aislado ya de muchos de sus pares. Él mismo se definió, a partir de 1955, como *poeta depuesto*. Despreciado por la *intelectualidad* por haber reconocido su peronismo y ser funcionario del mismo (de lo que con orgullo decía que nunca se avergonzó), se refugió desde el 55 hasta el 65 con su esposa Elbia Rosbaco en un departamento del once, asumiéndose como *poeta depuesto*.

Su adscripción al peronismo le costó durante muchos años ser ignorado por la crítica y las editoriales. Cuando los escritores de la generación del 60 lo rescataron del

olvido, algunos creían que ya había muerto. La notable coherencia ideológica de su obra, el rigor de su pensamiento y la firmeza de sus convicciones, unidos a su profundo sentido del humor y la riqueza de su lenguaje, hacen que Lamborghini realice una lectura y un montaje en sus obras de algunos recursos propios de Marechal. Hacen que establezcan entre ambos un *continuum* de intelectuales peronistas que reflejan una literatura de compromiso social.

El segundo aspecto que señalé anteriormente es el de la risa y el de la incorporación de la cotidianeidad en la escritura. A esto, Lamborghini, un heredero directo de la comicidad marechaliana, lo llamará *meter el cuerpo*:

Es que hay que meter el cuerpo, y la poesía lo niega porque acá todavía hay temas poéticos y temas no poéticos, entonces mear no es poético, garcar no es poético, la palabra sorete no es poética¹¹⁵¹

Dicho esto en una entrevista publicada en la *Revista Trespuntos*. Lamborghini incluye en sus poemas inscripciones callejeras, un perro revolviendo basura, un suicida arrojándose al paso del subte, una cita sexual entre el vagabundo y una pordiosera debajo de la Virgen de Retiro[...], etc. Esta inclusión del cuerpo, de sus partes, de la calle, de sus personajes postulan una ruptura en el género poético que unía, por tradición, la lírica a la poesía. Por lo tanto, había temas que quedaban excluidos y fuera de toda representación poética. Lamborghini se ríe de esto y esa risa marechaliana hace que lo trágico de la época que le toca vivir y resistir se convierta literariamente en cómica.

En suma, La figura de Marechal le permite colocarse en la tradición literaria porque le brinda un modelo de intelectual y un modelo de escritor. Se sirve de esa *corporalidad*¹¹⁵² de la poesía de Marechal para romper toda pauta literaria e incursionar en una poesía de cuño social. Finalmente enunciar la admiración que Marechal

¹¹⁵¹ Martín Prieto, “Hay que nombrar el cuerpo”, *Revista Tres Puntos*, Buenos Aires, Tres Puntos, 1999.

¹¹⁵²

Cfr. concepto de *carnosidad*, *corporalidad* frente a *alma* o *concepción de las letras*, según comentarios de David Viñas, en el trabajo sobre Martín Micharvegas.

profesaba por la obra de Leónidas Lamborghini. En una de sus cartas Leopoldo Marechal le escribe:

Mi estimado amigo Lamborghini:
he leído con mucha atención su libro *Las patas en las fuentes*. ¿Qué lírico extraño es Usted? [...] El suyo amigo es uno de los caminos que todavía pueden libertar a La Poesía de sus llantos esterilizados. Lo felicito de todo corazón.

Su amigo y compañero
Leopoldo Marechal,
mayo 29 de 1966¹¹⁵³

V.5. LAMBORGHINI EN EL CONTEXTO DE LA ARGENTINA

ACTUAL

1153

Carta escrita por Leopoldo Marechal y publicada en *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968, pág. 17.

Después de que asumiera la presidencia el Dr. Raúl Alfonsín como primer presidente de la democracia, después de su renuncia y de la asunción de Carlos Saúl Menem, representante del peronismo, del Partido Justicialista y después del breve gobierno de D. Fernando de La Rúa, quien también tuviera que renunciar frente a un descontento popular expresado esta vez con cacerolas, la vigencia de Lamborghini es absoluta. Tal como sucede con su hermano, el escritor Osvaldo Lamborghini, Leónidas ha escrito una obra revulsiva e inquietante y sobre todo de una vigencia inédita. La escritura de Leónidas nos provoca y nos interpela desde la poesía, con escrituras emblemáticas como *Las patas en la fuente*, tal como Osvaldo nos requiere y nos conmueve con su inolvidable e imprescindible relato "El fiord".¹¹⁵⁴ Tal como Leónidas nos decía en su inolvidable conferencia de 1994, en el marco del encuentro "La Política y la Historia en la ficción argentina" organizado por la Universidad Nacional de Litoral:

La política y la historia, o si se quiere la historia política del país vivida como constante presión sobre la escritura, encarnada allí como destino, como *fatum*¹¹⁵⁵ contra el cual se lucha. Poesía, relato, narración en verso quebrado irregular y jadeo continuo, como síntoma de ese sobre esfuerzo en el que la voz emerge desde una situación de asfixia. Violencia contra violencia, transgresión por transgresión [...] Un modelo (político, social, el que ustedes quieran) puede estar siendo ofrecido como una panacea hasta que aparece el parodista y demuestra, por ejemplo, que la verdad de ese modelo es una caricatura trágica, sangrienta. Es un genocidio, por ejemplo¹¹⁵⁶

¹¹⁵⁴ Este memorable relato de Osvaldo Lamborghini es imprescindible para profundizar en la obra de Leónidas Lamborghini: la risa, las claves de la escritura política, las proscripciones, las burlas contra los dictadores que quieren prohibir la palabra, y sólo logran más risa de nuestra parte, más palabra, más silencio creador, más dolor paridor de hijas e hijos que continuarán la creación de la palabra del exilio. Osvaldo nació en 1940. "El fiord" circuló casi clandestinamente, y se podía comprar en una sola librería de Buenos Aires, pidiéndolo al vendedor con la voz baja del caso[...] Osvaldo Lamborghini falleció en 1985, en tierras extranjeras.

¹¹⁵⁵ Me parece interesante señalar que Lamborghini utilizó en esa conferencia la palabra *fatum*. Este concepto es profusamente utilizado por Friedrich Nietzsche. Leónidas Lamborghini fue asiduo lector de Nietzsche, y no utilizaría, seguramente, de manera ingenua un concepto de este tipo. Contra el *fatum* no se puede luchar. Pero sí podemos utilizar el procedimiento de la risa, que desarma los modelos y por qué no, detiene, asombrado, por un instante, al *fatum*. Un instante es suficiente. La risa nos coloca en otra perspectiva, y la interpretación nueva nos cura de la vieja enfermedad. La salud nos espera. Es cuestión de cuánta risa soporta la enfermedad antes de huir de nosotros, despavorida.

¹¹⁵⁶ AA.VV., *La política y la historia en la ficción argentina*, Santa Fe, Argentina, Centro de Publicaciones, Universidad del Litoral, 1995, pág. 46 a 50.

Caricatura trágica y sangrienta que no parece tener fin. El desfile de inconvenientes y desgobiernos denunciados en la obra del autor ponen de manifiesto una vigencia premonitoria:

Me detengo un momento
Fondo
Monetario Internacional
a tu sombra[...] ¹¹⁵⁷

El solicitante está ahí, y en su continua solicitud, realiza un pedido y un planteo. La respuesta es que escribe sólo para y, aquí la parodia, la risa de la angustia, la risa desahuciada, el desahucio, el desarraigo, el desenraizarse, y el deslagrimarse y relagrimarse a través de la risa y de la parodia del *incipit* Zarathustra. A los grandes conceptos, a las momias conceptuales, a los modelos aplastantes, a los modelos que nos modelizan para morirnos mejor, la risa. Reírnos. Y para contar bromas, para reírse, armamos (¿nos arman?) la pista del circo:

La pista se rodea
de todas las especies, de todos los órdenes
y clases
sobre todo de público
en la primera fila van
los relegados.
Siempre algún gobernante
algún guerrero ilustre, algún
funcionario aventajado
da el puntapié inicial
entonces entro yo
entrando por el aro ¹¹⁵⁸

Sabemos que somos los payasos de la función, la diferencia es que entre los poderes políticos que mandan y nosotros los que obedecemos hay un hiato, mediante

¹¹⁵⁷ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1989, pág. 76.

¹¹⁵⁸ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1989, pág. 70.

el cual ellos creen que somos payasos por cuenta y orden de ellos, y nosotros, tragicómicos, sabemos que somos payasos para poder reír de nuestras penas, para aceptar nuestro exilio, el de adentro y el de afuera, el corporal y el geográfico, una aceptación de *¡así lo quise yo!*, medularmente nietzscheano. ¿Si esto retornara eternamente, como quisiera que sea?: ¡así!. Con el pueblo riendo, festejando el carnaval con las murgas a la noche, descansando los brazos de los cacerolazos ininterrumpidos, otra manera de la risotada feroz. Cacerolas/ deuda externa impagable. Vagina de madre dolorida/ violación incesante.

Tome asiento
nadie debe perderse
un espectáculo
abro mi risa negra
a función continuada¹¹⁵⁹

Todos están invitados: los acreedores, el "Fondo/ Monetario Internacional/ a tu sombra[...]", los expoliadores[...] Lamborghini, escribiendo "El solicitante descolocado" en 1971, Lamborghini escribiendo "El solicitante descolocado" en 2002. Hay diferencias indiferenciadas por la risa. No vamos a hablar de política. Vamos a reírnos de la política, de esta política que sólo da para la parodia lamborghiana.

Y a la bartola
haciendo de las mías
en el país del tuerto
es rey¹¹⁶⁰

Un *quemeimportismo* de mandíbula batiente, a la bartola, a la qué-me-importa, me río porque quiero y me río porque quiero purificarme. En el país del ciego el tuerto es rey.

¹¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹¹⁶⁰ Leónidas Lamborghini, "El letrista proscrito", *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1989.

Pueblo goloso perezoso lujurioso
porque las curvas económicas
nos son favorables
una nueva conciencia os pido
en marcha.
Y si las cosas se complican
descentralizar:
-Listo, vamos
gobernar es poblar es hablar;
apoyando mi oído
en el obrero concentrado:
vibra¹¹⁶¹

El peronismo, Evita, Perón, *la vida por Perón*¹¹⁶², y la continuidad monstruosa desde la biblia junto al calefón hace eco con aquello de Alberdi, Sarmiento, San Martín, Rosas y Perón¹¹⁶³.

En el rebusque cada vez
me pica más
el bagre
vendo shakespeares usados
a un Moro sin entrañas¹¹⁶⁴

El Rebusque, sobre todo, y *Moro*: dos conocidas librerías del viejo Buenos Aires donde Lamborghini vendía sus libros usados para paliar su delicada situación económica. La ironía, la parodia y la risa, frente, otra vez, a una realidad cruda y cruel: el hambre, el exilio, el silencio de las proscripciones y los asesinatos políticos.

¹¹⁶¹ Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *El solicitante descolocado, op. cit.*, pág. 39.

¹¹⁶² Cuando el gobierno de Perón estaba sufriendo el golpe de Estado de 1955, mientras la Plaza de Mayo era bombardeada por la Fuerza Aérea, gran cantidad de personas de filiación peronista (los *cabecitas negras*, como los denominaban la clase media y la clase alta de la Argentina), marchaban hacia la Plaza donde los argentinos y las argentinas se reunían en lo que consideraban, para bien o para mal, grandes eventos, al grito de *¡la vida por Perón!*. Este hecho es aún hoy relatado por protagonistas de aquellos días, que se dirigieron al lugar en cuanto vehículo podían, o caminando, *armados* con palos.

¹¹⁶³ Los Montoneros y la Juventud Peronista ("la gloriosa JP", por oposición a la Jota Perra, la Juventud Peronista de derecha), cantaban marchas en sus reuniones en las cuales hacían una continuidad entre los tres militares.

¹¹⁶⁴

Leónidas Lamborghini, "El solicitante descolocado", *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1989, pág. 17.

Descubro inscripciones
no figurativas
en las letrinas de Altamira.

Apenas este tiempo para nada

Al Paso
almuerzo pavimento
con ensaladas
del huerto de los olivos.

"No son todos los que están
no están todos los que son"

mi pobre especie
son
los no antologados

En los viejos tranvías
y en general
en todo transporte colectivo
colaborar es correrse
bajar por adelante¹¹⁶⁵

¿Qué vender en el exilio? ¿Cómo sobrevivir? Sólo la palabra nos salvará. El Shakespeare usado, usado y amado es vendido al mejor postor. Pero Lamborghini descubre Altamira en las letrinas hediondas del exilio, en los baños mugrientos donde se defeca lo que no se come. Porque en el exilio nuestros residuos son nuestras propias entrañas. Pero siempre hay algo para descubrir-inventar, siempre hay algún graffito a la mano (*Salven a los argentinos. Firmado: Las ballenas*). Aderezamos la ensalada con nuestra sangre, la sangre que lloramos en nuestros propios huertos de los olivos. Los hay esparcidos en toda la Argentina, y cuando nos exiliamos, nos los llevamos con nosotros. ¿Adónde llorar sin que nos vean? Sólo queremos que nos vean reír. En el manicomio de la Argentina no están adentro todos los que son, ni todos los locos que están lo son. Payasos sí, locos no. Silencio, llanto, exilio y procedimientos para sobrevivir a ello: la parodia, la ironía y la risa.

1165

Ibidem.

Nuestra madre es feliz
nuestro padre
nuestro hermano sigue creciendo
sólo se espera tu llegada¹¹⁶⁶

La carta parte, la carta llega. No decimos en ella nada profundo, nada triste, nada que valga la pena. Solicitamos sin pedir, hablamos sin palabras. La carta es lo que la carta no dice. Se lee en la carta la palabra que no se ha escrito. No se escribe en la carta lo que se piensa sino su manto de huesos a los que habrá que cantarles a la luz de la luna. Alguna vez, seguramente alguna vez la ingenuidad de algún superhéroe, tan afecto a la mentalidad media argentina, encarnará la lucha para que los huesos de tantos muertos inicien algo nuevo, no desde el vientre, sino desde los propios huesos. Una mujer cantará para nuestros huesos, *unamadredeplazademayo* paciente, tranquila, sabia, una bruja, una discípula de la Pacha Mama, una chamán, una mujer que llamará a los huesos con paciencia de luna, bajo la luna, en la luna, y los huesos argentinos encarnarán y crearán algo nuevo, desde lo viejo.

Cómo se pianta la vida
cómo rezongan los años
cómo se viene la muerte
tan callando¹¹⁶⁷

La letra de un Tango, otro tango más, para empezar de nuevo:

[...] como se pianta la vida/ che, muchacho calavera,
[...] rezonga bandoneón/ tu corazón[...]

Anacronismos que se permite la risa de la literatura: ¿cómo se viene la muerte? tan callando, ¿cómo nos desaparecen? tan callando, y finalmente, ¿cómo nos exiliamos? tan callando. Dice Lamborghini en “La cura’ el mate”¹¹⁶⁸:

¹¹⁶⁶ Leónidas Lamborghini, "Estanislao del mate", *Tragedias y parodias I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994, pág. 70.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹¹⁶⁸ Leónidas Lamborghini, "Estanislao del mate", *Tragedias y parodias I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994, pág. 69.

–¡Ave María Purísima!
–¡Sin pecao consébida!

Salutación del gaucho, nostalgia del gaucho en el exilio. La risa de la parodia de Estanislao del Campo, y allí el “sin pecado concebida”.

–¿Está en pecao? ¿Y es un pecao irremedible? (Ningún mayor dolor)
¿Pero no deja de buscar la asolusión?[...] ¡Velay con el pecador!
¿Y no conoce usted la cura' el mate? [...] Don Antonio
me la enseñó: él risaba en su mate vacío y el mate
en un santiamén se le volvía Templo [...] ¡Lo viera! ¡Creameló!

Y más adelante:

[...] cuando en la soledá de la pampa el miedo a su pecao
lo agarraba a coscorrones ¡mea culpa! ¡mea culpa!
y quería miar tuita su culpa y
no tenía Templo ande hacerlo¹¹⁶⁹

Volver a los orígenes de la propia Pampa, a las fuentes de la Argentina:

[...] metía su' humilde bombiya de anacoreta gaucho en el vacío
'el mate y por el pico' e lata comensaba a echarle resos[...]
¡Lo viera!:
Su trompa no se dispegaba e' la bombiya y ni una palabra
salía' e su boca porque él risaba con la mente
y los resos iban pasando al fondo' el mate¹¹⁷⁰

Rezar, risar, orar, reir, silencio, palabra, podrán quitarnos todo, pero no el pensamiento, siempre, habrá ojos de pájaros entre los árboles.

¹¹⁶⁹

Ibidem.

¹¹⁷⁰ *Ibidem.*

[...] por el tubito' e la bombiya ¡ahijuna! y el mate se le iba enyenando' e resos y áhi está: en un santiamén el mate se le había vuelto Templo. Dánosle. Dánosle.¹¹⁷¹

Y finalmente:

–¡Mate Padre!
–Y Don Antonio y su mate se' empiesan a dir pa' arriba [...] ¡Creameló! áhi arriba suspendidos en la inmensidá' el Universo y abajo la inmensidá de la pampa y tanto espacio empiesa a curarlo' el pecao y siente cómo la asolusión le viene del fondo' el mate [...] ¡Y no! ¡Qué avería de' estrañar la yerba! si la gracia (¡Danosle!) (¡Danoslé!) esta áhi en risar y déle reso con el mate vacío en el vacío pa' que' el vacío del mate en el vacío ¡Jué pucha! lo deje vacío' el pecao[...] ¡Vacío Santo! –¡Mate Nuestro! –¡Vacío Nuestro! ¡Ave! ¡María! ¡Purísima! ¡Sin! ¡Pecao! ¡Concébida! Avemariapurísimasinpecaoconcébida –¡Hijunigransiete!¹¹⁷²

Incipit Zarathustra. Una Argentina que ha comenzado a morir, una vez más. Entre tantas voces profundas, hondas, altas, la de Leónidas Lamborghini ha prefigurado el exilio y los exilios de esa manera inquietante, espantosa, revulsiva, llena de llanto y dolor, riente, llena de risas. Porque venimos exiliándonos desde los huesos de nuestros abuelos, desde los barcos malolientes que llegaron a Buenos Aires a principios de siglo. Los barcos que nos están esperado ahora.

¹¹⁷¹ Leónidas Lamborghini, "Estanislao del mate", *Tragedias y parodias I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994, pág. 43.

¹¹⁷²

Ibidem.

**VI. FRANCISCO *PACO* URONDO:
denuncia y compromiso de la poesía**

VI.1. INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios , y a lo largo de todo el siglo XX, la poesía argentina ha contado con un lugar de privilegio dentro del campo de la cultura y de la sociedad. Su importancia como medio de expresión creadora, espejo de la actividad intelectual y social argentina, ha estado siempre presente, oscilando entre diversas vertientes, de acuerdo a los tiempos y a los sucesos que se vivían. Así, desde los años 20, los cambios en el campo de la literatura se fueron sucediendo de forma constante y muchas veces vertiginosa, dando forma a un extenso período literario que fue avanzando al ritmo marcado por los acontecimientos político-sociales sufridos dentro y fuera del país.

Francisco Urondo, que nace en Santa Fe en 1930, fue artífice de una obra poética y literaria que se erigió, desde sus primeras obras, como fiel reflejo de las inquietudes

de un grupo importante de intelectuales de la época. Ensayista, poeta y narrador, estuvo vinculado a la revista *Poesía Buenos Aires* junto con Edgar Bayley, y bajo cuya editorial publicó sus primeros libros: *Historia Antigua* en 1956, *Breves* en 1958 y *Lugares* en 1959. Su poesía, en estos primeros años de producción, se gestó bajo la influencia de los movimientos poéticos que en ese momento imperaban: el invencionismo y el surrealismo, aunque no se puede desconocer la aparición de elementos nuevos que más tarde darán paso a una poética personal e innovadora, y que tienen que ver con una voluntad de desmitificar o desacralizar la poesía, abriéndola a elementos prosaicos, inexistentes en el oficialismo de los poetas anteriores.

Es precisamente de este oficialismo del cual Urondo rehúye, tal como él explica en su obra *Veinte años de poesía argentina 1940 –1960* ; un interesante ensayo que resulta clave para la comprensión de la época, y en el cual acusa la exagerada prudencia y oficialismo que caracterizó la obra de sus predecesores:

Los hombres que integran estos grupos (“invencionistas” y “surrealistas”) y operan en estas modificaciones, que significaron no sólo un afán de renovación sino un larval enfrentamiento con el oficialismo [...] ; son de una generación posterior a la elite que controla la universidad y la literatura oficial..¹¹⁷³

Uno de los rasgos más importantes de la poesía de Urondo, que se ha mantenido a lo largo de toda su obra a modo de eje, y sobre el cual las diversas tendencias que fue adoptando se desarrollaron en distinta intensidad o atendiendo a directrices que mucho tenían que ver con la inquietud político-social del autor , es sin lugar a dudas, el desarrollo de la modalidad coloquial, que fue creciendo y puliéndose en su poesía hasta convertirla en uno de los máximos exponentes del coloquialismo. Es importante señalar que la renovación que vivió la poesía argentina a partir de 1950, estuvo influenciada por el primer gobierno de Perón y su posterior derrocamiento por parte de la

¹¹⁷³ Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pág. 77.

llamada *Revolución Libertadora*, en 1955.¹¹⁷⁴ Al respecto puede leerse la producción poética de los hermanos Lamborghini, Leónidas y Osvaldo.

Los poetas comienzan a interesarse por las características conversacionales del lenguaje (tópicos, modismos, etc.), y por las manifestaciones artísticas populares, como reacción a la temática y forma de la poesía desarrollada por la generación anterior, que atendiendo principalmente a formalismos estéticos -en el caso del invencionismo-, o a búsquedas de representación del subconsciente, o de realidades ocultas -en el caso del surrealismo- habían dejado de lado la realidad circundante e inmediata, el contexto social, la vivencia cotidiana. El rescate de la Argentina como realidad concreta, a través de las corrientes populares del lenguaje y de lugares urbanos típicos de la ciudad, fue un proceso paulatino llevado a cabo por un grupo heterogéneo de artistas, provenientes de diferentes movimientos y maneras de entender la poesía. Daniel García Helder lo expresa de la siguiente manera:

[...] los poetas argentinos, en su mayoría antiperonistas, comienzan a ensayar un acercamiento a tonos y entonaciones, palabras, tópicos y temas presentes en la conversación [...] hasta entonces por completo ausentes de la poesía practicada en un ámbito literario más específico. Este acercamiento, desparejado dado su carácter colectivo, heterogéneo en tanto sus agentes no provienen ni de la misma generación ni de la misma experiencia poética, va a producir en la poesía argentina un cambio decisivo¹¹⁷⁵

De igual manera lo afirma Urondo, quien junto con Noé Jitrik y César Fernández Moreno firman el prólogo de su compilación *Antología Interna 1950-1965*, en la cual hacen una revisión de las nuevas voces de la poesía:

1174

Se puede hablar de una influencia directa de los cambios políticos que afectan a todo el entorno social argentino, incluyendo a sus poetas e intelectuales. Sin embargo, Daniel García Helder en "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano" (*Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé editores, 1999, pág. 213) señala que no puede postularse "[...] una relación directa ni sencilla con este hecho (derrocamiento de Perón y posterior Revolución) que tanto impactó en el ámbito nacional" a la renovación de la poesía argentina. Sin embargo, Francisco Urondo en *Veinte años de poesía argentina* reconoce una relación directa entre el contexto social y el ejercicio literario. Esta última idea es la que desarrollaremos y mantendremos a lo largo del presente trabajo.

1175 Daniel García Helder, "Poéticas de la Voz. El registro de lo cotidiano", *Historia Crítica de la literatura Argentina*, vol.10. Buenos Aires, Emecé editores, 1999, pág. 213.

Hemos elegido el año 1950 como punto de arranque porque creemos que a partir de ese año empieza a manifestarse cierta coincidencia poética que abarca autores provenientes de diversas experiencias y generaciones¹¹⁷⁶

De este modo, se puede hablar de una *corriente conversacional de la poesía*, que acerca a ésta el entorno cotidiano, y que paulatinamente irá, como ya hemos señalado, cobrando presencia y definiéndose como rasgo característico en la poesía de Francisco Urondo, como reflejo de su tendencia por desarrollar una poesía comprometida, que forme parte del pueblo, que sea expresión de la sociedad, que rechace el arte como mera interpretación del mundo, y procure su modificación:

Suponer que esta modificación (del mundo) pueda darse a través de la poesía, es adolecer de un candor excesivo, pero integrar a la poesía en este proceso de modificación, es convertirla en un elemento social positivo, contemporáneo a su época, a su cultura¹¹⁷⁷

Poco antes de la publicación de *Breves*, Urondo se traslada a la capital, donde realiza una nueva aportación a la difusión de los nuevos poetas, colaborando activamente en la revista *Zona de la poesía americana*, donde formará parte importante del proceso de apertura de la poesía argentina a la realidad social, y a lo que Daniel García Helder denomina secularización:

[...] la definitiva secularización de la lírica y la definitiva historización del poeta¹¹⁷⁸

Posteriormente, en 1963, aparece *Nombres*, del cual cobra especial importancia el poema “B.A. - Argentine”, donde el realismo y lo político social se articulan en tanto descripción de la vida cotidiana y reflexión acerca de la misma. El libro que

1176

César Fernández Moreno; Noé Jitrik; Francisco Urondo, comp. *Antología Interna 1950-1965*, Buenos Aires, Zona, 1965.

1177

Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pág. 22.

1178

Daniel García Helder, “Poéticas de la Voz. El registro de lo cotidiano”, *Historia Crítica de la Poesía Argentina*, Buenos Aires, Emecé editores, 1999, pág. 227.

consagra a Francisco Urondo definitivamente es *Del otro lado*, de 1967, a partir del cual la actitud crítica alcanza su máxima expresión:

Sobre todo en el último tramo de su obra, Urondo encarna decididamente la figura del poeta como conciencia crítica de su tiempo, sin por eso caer en la propaganda¹¹⁷⁹

En esta obra se puede apreciar la explícita conciencia política de Urondo, que unida a su militancia en los años setenta, seguirá configurándose en sus poemarios posteriores: *Adolecer*, *Son memorias*, *Poemas póstumos*, y finalmente *Cuentos de batalla*, que corresponde al libro que escribía en el momento de morir. La muerte de Francisco Urondo acaeció durante un enfrentamiento con el ejército, en la ciudad de Mendoza en el año 1976, poco después de comenzada la dictadura militar, mientras militaba en la organización izquierdista Montoneros. Muchas de las vivencias de esta época se ven reflejadas en la temática de este último e interrumpido libro. La obra poética de Urondo, como hemos señalado, y como veremos más detenidamente en el desarrollo del presente trabajo, fue surgiendo de las inquietudes del artista respecto a su condición de escritor, y paulatinamente, a su condición de ciudadano, parte de una sociedad y un entorno concreto. Su militancia política y su implicación en los cambios sociales sufridos por su país son una muestra de la responsabilidad que sentía como voz y representante del pueblo. Esta es la implicación que le llevó a la muerte, pero que, sin embargo, no logró callarlo, porque su obra era la de toda una generación de argentinos con algo que decir, y a los que se tenía que escuchar.

En síntesis, el presente trabajo recorrerá la producción poética del autor en correspondencia con la evolución política, social y literaria argentina, debido a que su lectura e interpretación así nos lo sugiere. El recorrido propuesto incluirá los siguientes apartados:

- Panorámica y contextualización de Francisco Urondo y su época. Breve repaso de su bibliografía y características más relevantes de su obra.

1179

Ibidem, pág. 231.

- La Época infame y la Generación desarraigada. Revisión del panorama argentino literario desde 1930 (fecha de nacimiento de Urondo) hasta la década del 50, en la cual comienza a escribir. Comparativa de trabajos críticos del propio Urondo y de otros autores al respecto.
- Década del 50: el nacimiento de una nueva poesía. Aspectos más importantes del aporte literario de esta generación a las letras argentinas. Esbozo de la nueva poesía, de corte realista y social que se empieza a producir. Revisión de las obras *Historia antigua* (1956), con especial atención en los elementos innovadores, *Breves* (1958) y *Lugares*(1959).
- Década del 60: revisión de las obras *Nombres* (1963), *Adolecer* (1968) y *Son Memorias* (1969).
- Obra póstuma: revisión de *Poemas póstumos* (1972), incluyendo los *Cuentos de batalla*.
- Obra narrativa y dramática de Francisco Urondo. Repaso general de la obra narrativa, dramática y ensayística del autor, destacando las características más importantes y una eventual relación con su obra poética (elementos comunes, temática recurrente, etc.)
- Conclusión. Conclusiones generales del trabajo acerca de la obra poética de Francisco Urondo, y de su proceso de escritura. Definición eventual de una poética propia y característica del autor.

Francisco Urondo publicó también los libros de cuentos *Todo eso* en 1969), y *Al acto* en 1967; la novela *Los pasos previos* de 1972; las obras teatrales *Veraneando*, *Sainete con variaciones* entre 1966 y 1967, *Archivo general de Indias* en 1972, *Muchas felicidades y otras obras* en 1986; el ensayo *Veinte años de literatura argentina 1940-1960* de 1968; el libro testimonial *La patria fusilada* en 1973; el guión cinematográfico *Pajarito Gómez*, y su colaboración en *Noche terrible*; numerosas colaboraciones en las revistas *Poesía Buenos Aires* y *Zona de poesía latinoamericana*, de las cuales formó parte; varios artículos publicados por *Cuadernos Hispanoamericanos*, en las décadas del 50 y 60; la recopilación *Antología Interna 1950-1965* en colaboración con César Fernández Moreno y Noé Jitrik en 1965.

VI.2. LA DÉCADA INFAME Y LA GENERACIÓN DESARRAIGADA

Muchos años antes de que en la década del 50 la poesía argentina tomara un nuevo rumbo orientado hacia el realismo como consecuencia de su apertura hacia el contexto en el que la escritura se produce, existieron grupos que promovieron e incluyeron en sus obras elementos populares, y donde el tema de la ciudad y de Buenos Aires en particular, aparecen con marcada insistencia. Es el caso del grupo de escritores pertenecientes a la década del 30 encabezados por Arturo Cambours

Ocampo, quienes publican *La novísima poesía argentina*¹¹⁸⁰ y en los cuales se manifiesta un acercamiento a la realidad ciudadana y al hombre de Buenos Aires¹¹⁸¹.

Sin embargo, esta *novísima generación* adolece, según el criterio de Francisco Urondo, de ser *prudente y precavida* y de carecer del activismo que mantenía en ebullición el panorama literario argentino algunos años atrás con la existencia de los grupos de Florida y Boedo. Para Urondo, el quehacer literario de ese momento (30-40) se ve *adornado* con la presencia de la *Revista Sur* y con el grupo de Cambrous Ocampo, pero adivinamos que aquello, para él no es suficiente. Afirma que:

[...] estamos en pleno peronismo y, desde la revolución del año 30 hasta ese momento (1949), no ha pasado nada notorio en el terreno de nuestra poesía¹¹⁸²

Para Urondo el período de tiempo comprendido entre la revolución del general Urriburu en 1930 y la revolución del 43, corresponde a los años oscuros de *la década infame*; infame en cuanto a las vicisitudes políticas, e “[...] infame también en virtud de mucha de su producción poética”¹¹⁸³ Pocas son las excepciones que, para él, logran sobrevivir a las características poco prometedoras en que ve sumidos esos años. Una de ellas la constituye la presencia de Oliverio Girondo, quien se queja de su época y del cauce oficialista que ha tomado, y que tal como hemos señalado anteriormente es también una de las críticas que Urondo hace a esta generación, a la cual percibe dormida, acomodada:

En los años que van del 30 al 40 todo tiende a academizarse, los revoltosos muchachos de Florida, andan ya por los cuarenta años de edad, ya es hora de sentar cabeza; y los que no están en edad de

¹¹⁸⁰ Se pueden encontrar referencias sobre esta publicación en el libro de Horacio Salas *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y Antología*, Buenos Aires, Pleamar, 1968, pág. 39.

¹¹⁸¹

Destacable es en este caso Homero Manzi, cuyo nombre está totalmente identificado con la poesía ciudadana a través de la incorporación de letras de tango a su obra, como “Sur”, “Barrio de tango”, “Malena”.

¹¹⁸²

Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pág. 9.

¹¹⁸³

Ibidem.

serenarse, están en la época. Con la gente de Boedo la estratificación se produce a nivel de consignas partidarias; ejercen un oficialismo más riesgoso, puro oficialismo al fin, con todas las canonizaciones y seguridades que esto significa¹¹⁸⁴

Para David Martínez el grupo del 40 se caracteriza por:

[...] un invariable y sostenido tono melancólico y una predisposición perenne a lo elegíaco, una voluntad de repliegue interior, un equilibrio patente entre el fondo y la forma y una propensión metafísica idealizadora de las palabras y de las imágenes¹¹⁸⁵

Las influencias de este grupo pasan por Neruda, Rilke, García Lorca e incluso Quevedo o Garcilaso. Son escritores que preocupados más por la búsqueda formal y la utilización de un lenguaje prestigioso, olvidaron su vinculación con el medio. Se trata en general “[...] de un grupo de poetas dominados por un notorio desarraigo por los problemas del contorno”¹¹⁸⁶, por lo que podemos hablar de una “generación desarraigada”¹¹⁸⁷ Entre quienes en cierta medida hicieron referencia a la ciudad, Horacio Salas rescata la presencia de César Fernández Moreno, quien durante toda su obra se mantendría fiel a esta temática. En 1940, por citar un ejemplo, escribe “A la ciudad de Buenos Aires”:

Me aprenderé tu inmenso tablero de memoria
Como la más sencilla lección de geometría
Y entonces gozaré con la pequeña gloria
De sentir mi ciudad completamente mía¹¹⁸⁸

1184

Ibidem, pág. 11.

1185

David Martínez, “La generación del 40 y 30 años de poesía argentina”, *Diario La Nación*, 18 de Febrero de 1962, citado por Francisco Urondo en *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960, op. cit.*, pág. 13.

1186 Horacio Salas, *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y antología*, Buenos Aires, Pleamar, 1968, pág. 49.

1187

Ibidem.

1188

Citado por Horacio Salas en *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y antología, op. cit.*, pág. 49.

La importante presencia de Fernández Moreno es también acusada por Daniel García Helder, quien lo considera, junto con Urondo, figura clave del proceso gracias al cual la poesía argentina se ve orientada hacia una actitud más realista y hacia una modalidad conversacional. Al respecto señala:

Fernández Moreno es, se diría, un pionero y a la vez el principal promotor de la tendencia, en tanto Urondo es un artífice mucho más sutil que va a sumiendo paulatinamente esa actitud y esa modalidad hasta conseguir, con los poemas escritos en la clandestinidad, antes de su muerte, una de las síntesis más logradas que se conozca en la poesía argentina de contenidos ideológicos y conciencia artística¹¹⁸⁹

A partir de 1945, aproximadamente, coincidiendo con la instauración del peronismo, comienzan a emerger movimientos renovadores en el terreno literario que al parecer, habían desaparecido junto con la presencia de la *Revista Martín Fierro*, en 1927. Aparecen publicaciones como la revista *Arturo*, la cual trae consigo una voluntad constructiva y el inicio de lo que se vendría a denominar “invencionismo”¹¹⁹⁰ a través de aportaciones de Edgar Bayley, entre otros. Posteriormente, salen a la luz los cuadernos *Invención*, *Espaladario* de Santa Fe, o la *Revista Contemporánea* donde se publican trabajos de René Char, Paul Eluard, Tristán Tzara, Vicente Huidobro o Pablo Neruda, entre otros. Surge también *Poesía Buenos Aires*, como descendiente directa de las experimentaciones vanguardistas iniciadas por *Arturo*, en la cual, como ya hemos señalado, Francisco Urondo forma parte importante. Urondo, al respecto de este nuevo renacer de la actividad literaria, reconoce los primeros síntomas de una revolución en el ámbito de *las letras* que, según sus palabras, aspira a encontrar en el arte moderno una integración de los cambios fundamentales que se han venido produciendo.

1189

Daniel García Helder, “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, *Historia Crítica de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé editores, 1999, pág. 232.

1190

Del surgimiento del “invencionismo” y su repercusión en la generación del 50, habla detalladamente César Fernández Moreno dentro del capítulo que dedica a esta generación en el libro *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, 1967.

VI.3. DÉCADA DE LOS CINCUENTA: NACIMIENTO DE UNA NUEVA POESÍA

Los cambios que se sucedieron durante la época del peronismo hasta su caída en septiembre de 1955, desembocaron en el retorno a un discurso poético basado en el coloquialismo, eliminando todo formalismo del lenguaje e incorporando las modalidades orales del habla. Las ideas de pureza y esteticismo que alcanzó la poesía vanguardista de finales de los cuarenta hasta mediados de los cincuenta, van infiltrando elementos del lenguaje cotidiano, y los preceptos de un arte sublime se ven poco a poco influidos y modificados por contenidos ideológicos de carácter realista y menos herméticos. Daniel García Helder así lo expresa:

El contexto histórico social se refleja de un modo cada vez más claro en los poemas. Ya no se privilegia la invención ni las joyas del inconsciente como lo que hay o puede haber de común entre el poeta y el hombre corriente [...] Los poetas del cincuenta observan la emergencia de jóvenes poetas que no sólo rechazan cualquier rol sacerdotal sino que además se reivindican como militantes, y como tales la poesía deja de ser para ellos “una escritura sagrada”¹¹⁹¹

Poco a poco va quedando atrás la vanguardia encabezada por el invencionismo y el surrealismo, ya que las idealizaciones de la labor poética y el afán esteticista del arte no se corresponden a los cambios que los nuevos escritores ven necesario expresar en sus obras. En los nuevos tiempos que se viven, como afirma Noé Jitrik:

[...] la poesía, siendo expresión, debe afrontar, debe incluir y aún declarar a qué se alude, a quién le es dirigida, qué papel cree que juega en la vida de los demás¹¹⁹²

La labor de redefinir el trabajo poético en cuanto a su función y su manera de desarrollarse es lo que lleva a cabo Urondo y otros autores teóricos de la poesía, en libros, antologías o artículos al respecto, como es el caso de los ya mencionados César Fernández Moreno y Noé Jitrik, entre otros.¹¹⁹³

¹¹⁹¹

Daniel García Helder, “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, *Historia Crítica de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pág. 214.

¹¹⁹²

Ibidem, pág. 215.

¹¹⁹³

Importantes para entender el desarrollo de la poesía de la época son los libros *Antología lineal de la poesía argentina* y *La realidad y los papeles*, ambos de César Fernández Moreno, así como los artículos

de Noé Jitrik recogidos en *Zona de poesía americana*.

VI.4. UNA HISTORIA ANTIGUA

Esta primera publicación de Francisco Urondo vio la luz bajo el sello editorial de *Poesía Buenos Aires*. Su aparición coincide con *Violín y otras cuestiones*, la primera obra de Juan Gelman, y en ambas aparece el rasgo distintivo de la modalidad coloquial, por lo que varios críticos (dentro de los que cabe señalar a Cambours Ocampo y a Fernández Moreno) los sitúan como representantes de la década del sesenta, ya que es ahí donde, temática y formalmente, su poesía está representada. Horacio Salas señala al respecto que:

Los tres (junto con Martín Campos, de quien destaca el libro *Poemas para la infancia del hombre*, de 1955) por temática y actividad generacional, pertenecen decididamente a los núcleos aparecidos en Buenos Aires alrededor de ese año, e igual que la mayoría de los integrantes de dicha promoción han desarrollado una problemática en que la ciudad -entorno, contexto- tiene un papel protagónico¹¹⁹⁴

Hay en *Historia antigua* numerosos elementos que nos llevan a reconocer la desacralización de la lírica, de los cuales podemos citar en primer lugar la elección de la prosa en la primera parte del libro, que Urondo presenta con el inequívoco nombre de “Textos”.¹¹⁹⁵ En ellos apreciamos aún vestigios e influencias del invencionismo; el cuidado uso del lenguaje y de elementos retóricos propios de la lírica comparten escena con elementos innovadores. Así en el primero de ellos, “Viejas amigas”¹¹⁹⁶, el poeta nos cuenta en primera persona y a través de un discurso casi coloquial, sus recuerdos acerca de *sus viejas amigas*:

¹¹⁹⁴

Horacio Salas, *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y antología*, Buenos Aires, Pleamar, 1968, pág. 71.

¹¹⁹⁵

Francisco Urondo, *Historia Antigua (1955-1956)*, Buenos Aires, Ediciones Poesía, 1956, pág. 10.

¹¹⁹⁶

Ibidem.

He conocido a esas extrañas cordobesas de gestos antiguos
He visto navegar sus hábitos hacia la inmensidad de
Blandos cojines de plumas y felpas[...]

Más adelante podemos comprobar cómo términos muy literarios se entremezclan con vocablos populares, y de esa manera nos encontramos a esas extrañas cordobesas “en el cenit de la noche fumando” apaciblemente, ante la pregunta de carácter existencial e incluso romántico que les plantea el poeta:

Viejas amigas -les he dicho- ¿qué hacen ustedes en la madrugada, qué representan para la inocencia que hemos buscado de tantas maneras, qué significan para esta soledad” Nada responden. Encienden sus cigarrillos meditando y fuman profundamente *dos o tres pitadas*. Después, con súbita indignación, me miran: “Eres un *cerdo demasiado gordo;...*¹¹⁹⁷

Contrasta fuertemente en este poema o texto poético, la respuesta de las amigas, en contraposición a la imagen cuidada, romántica que Urondo nos muestra al describir la escena. Esta impresión se ve reafirmada en el párrafo final, cuando, después de recibir el desprecio de las viejas amigas, el poeta se dirige a ellas de la siguiente manera:

Perdonad, perdonad al menos mi esperanza, oh primeras
amantes, tibias meretrices, gracia e inconsciencia

Sin lugar a dudas el contraste no es consecuencia de un descuido sino de una velada ironía a través de la cual Urondo nos dice aquello que explícitamente afirmaba en su ensayo: es él un cerdo demasiado gordo, un ser lleno de realidad, que no tiene cabida en el mundo apolíneo de la poesía elegíaca. Urondo tiene su vista puesta en la realidad y por eso *no merece vivir* si trata así los viejos sueños, desacralizando la poesía lírica. Los elementos prosaicos sobre los que se construye esta nueva forma

1197

Ibidem. Las cursivas de este poema son mías.

poética están presentes a través del humor y la ironía, tal como reconoce Daniel García Helder:

A esto contribuye (incorporación de elementos prosaicos) la fuerte incidencia que tienen desde un principio en la obra de Urondo, y se acentúan a medida que se suceden los libros, la ironía y el humor¹¹⁹⁸

Nos encontramos en los textos que le siguen con elementos urbanos como las calles, *el primer andén*, *trenes que salen para cualquier parte* e incluso referencias a lugares concretos como *la Pampa* (“Cinco de la mañana”); una descripción poética de un paisaje urbano conocido por el poeta, cotidiano, que nos hace llegar a modo de experiencia personal y que nos transmite como vivencia explícita. En textos como “La Fiera”, sin embargo, podemos notar la presencia de una poesía que nos puede recordar la última producción *rubendariana*:

La fiera está allí, entre las notas; le agrada vestirse, utiliza antiguos deseos y rasga a veces los doseles que caen sobre el lecho del futuro enfermo¹¹⁹⁹

Aquí, la descripción de la fiera y su condición, sus paseos y su miedo, poco tienen que ver con la realidad social o política. En ese sentido, la vivencia poética en sí, aún posee una fuerte presencia, y la sensibilidad que el poema transmite parte exclusivamente de la imagen poética creada, y del valor estético que dicha imagen produce. En “Enanos”¹²⁰⁰ las características son similares. La descripción del sentimiento del objeto poético (enanos), si bien es cierto nos llega a través de una forma prosaica, nos remite a una naturaleza lírica; los enanos de los cuales Urondo nos habla no son aquellos que podemos encontrar en la calle o incluso en el circo (esto es, en una realidad cotidiana, por decirlo de alguna forma), sino que son seres *de*

¹¹⁹⁸ Daniel García Helder, “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, *Historia Crítica de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé editores, 1999, pág. 226.

¹¹⁹⁹

Urondo, *op. cit.*, pág. 12-13. Los versos citados están transcritos literalmente del libro, respetando la inclusión de guiones del original.

¹²⁰⁰ Urondo, *op. cit.*, pág. 13.

origen trágico que aman mujeres bellas que suelen desdeñarlos, y que pese ello viven fieles a su tradición de bufones ya que pese a que muchos de ellos podrían crecer , no lo hacen pues *temen eliminar su condición*. Sabemos entonces que aquellos enanos no son reales, sino casi mitológicos, con la posibilidad de crecer, pero cuyo destino asumen de manera resignada. En esta misma línea se desarrollan , en general, el resto de los textos. En “Gaviotas”, “La bailarina” o “Mujeres que no acompañan”¹²⁰¹ Urondo realiza la descripción de una realidad poética autónoma, que se repliega sobre sí misma, que comienza y acaba dentro del poema, y de la cual quizás no podamos encontrar más referentes externos que aquellas experiencias vitales que han inspirado al poeta.

En los poemas de *Historia Antigua*, los elementos urbanos o *prosaicos*, como los hemos llamado, salpican las creaciones, acercando un poco más el habla del poeta al habla del hombre corriente, que puede encontrar en ellas palabras o locuciones propias del día a día. En “Dios Sol”¹²⁰², por citar un ejemplo, nos encontramos en el primer verso que ya “han partido los últimos trenes del verano”, y más adelante constatamos que “habrá que quedarse contemplando estos aromas y este son de vacaciones escolares”. En “Mosquitos”, la primera imagen que se nos presenta, puede resultar incluso grotesca:

Extiende la mano y espanta esos mosquitos¹²⁰³

La imagen de la putrefacción se presenta a la vez que cruda, visual y explícita. Los recuerdos de *la primera mujer que hemos tenido y los años olvidados* se hallan muertos, y esta realidad se nos presenta sin velaciones. Una imagen parecida encontramos en “La hormiga”, en cuyo primer verso nos dice “La hormiga pasea

¹²⁰¹

Urondo, *op. cit.*, pág. 14-16.

¹²⁰²

Urondo, *op. cit.*, pág. 19-20.

¹²⁰³

Urondo, *op. cit.*, pág. 20.

alrededor de la gorda naranja”¹²⁰⁴. En “Bar La Calesita”¹²⁰⁵ nos topamos, desde el título, con la descripción de un lugar concreto. El bar, como espacio popular común, se presenta en el poema como espacio literario, y pese a su descripción sin exaltaciones, no deja de configurarse como tal. El fondo del bar La Calesita es:

[...] un lugar parecido a una cueva
donde uno se sienta, bebe y ve pasar a hombres enrare-
cidos por distintos problemas[...]

Pero Urondo inmediatamente construye una figura poética con aquella imagen, y nos regala una metáfora simple, pero llena de encanto: “es una gran linterna mágica”. Podemos descubrir, además, a medida que los versos avanzan, que el espacio del bar es concebido como un universo, o más aún, como reflejo de la vida:

Es una gruta retirada del mundo que cobija a sus criaturas.
[...]
Acaba de aparecer el primer hombre, apenas ha apren-
dido a caminar, aún no sabe defenderse¹²⁰⁶

La poesía de Urondo se abre, muy tímidamente, en este primer libro, a nuevos tipos de elementos. En “Romana Puttana”¹²⁰⁷ el poeta nos dice:

Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud
clamará por el regreso del caudillo y yo miraré triste-
mente sus carnes rosadas y nuevas: ha nacido en mí la
nueva literatura

¿Es esta nueva literatura a la que el poeta se refiere, la que a partir de ahora irá entroncando su obra? Podríamos afirmar que así es, e incluso encontrar la respuesta a esta sugerencia en el verso final de este mismo poema:

¹²⁰⁴ Urondo, *op. cit.*, pág. 25.

¹²⁰⁵

Urondo, *op. cit.*, pág. 21.

¹²⁰⁶

Ibidem.

¹²⁰⁷

Ibidem.

La habitación se ha llenado de olores concretos

Los olores concretos son los olores de la ciudad, del viento que afuera *agita árboles y caderas*, el olor del *aire y la tierra de los hombres*. Seguimos en el libro encontrándonos con andenes, con vehículos, incluso con una partida de naipes (“Tute cabrero”¹²⁰⁸). Son presencias breves, que de alguna manera se diluyen en el contexto poético que las acompaña, pero que están presentes como un rumor, que poco a poco irá cobrando fuerza. Tendremos que esperar hasta 1963, con la aparición de *Nombres*, cuando la presencia de la vida en la ciudad y todos los elementos que conlleva y que hemos visto aquí, aparecen de manera acusada. Por el momento seguiremos descubriendo briznas de novedad dentro de una modalidad expresiva decididamente lírica, como se comprueba en la mayoría de las creaciones, como por ejemplo en “Hija”¹²⁰⁹:

Ella se salva y crece sobre mis fisuras, sobre la piel que se
ha secado, sobre el tambor que suena lejos.
Ella también será el primer amor para alguien

La modalidad coloquial se asoma por los poemas, alcanzando gracias a la mezcla de lirismo y narración, resultados gratificantes para el lector, que descubre en ellos versos de fácil comprensión y delicada sensibilidad, como sucede en “Ai qué fora paxariño quén pol-os aires correra!”¹²¹⁰. Esta tendencia que se desarrolla en *Historia antigua* pasa a ser en su libro siguiente *Breves*, lirismo casi absoluto. Los motivos naturales alcanzan gran relevancia, y los versos cortos denotan una

¹²⁰⁸

Urondo *op. cit.*, pág. 23.

¹²⁰⁹

Urondo, *op. cit.*, pág. 24. Daniel García Helder considera que en este primer libro de Urondo, el poeta “aún al abordar los temas más íntimos o los más capaces de provocar conmoción, la escritura aparece dominada por un cierto pudor expresivo, una reticencia y un cierto distanciamiento elegante mediante el cual el sujeto del poema da la impresión de no creer a ciegas lo que advierte y lo que afirma, de dejar a salvo algún grado de incertidumbre”(Daniel García Helder, “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, *Historia Crítica de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé editores, 1999, pág. 226). Al respecto se desprende que la poesía de Urondo está en proceso de gestación, y aún faltarán algunos años para alcanzar su madurez.

¹²¹⁰

Urondo, *op. cit.*, pág. 29.

elaboración preocupada por el formalismo y la estética, que son, sin embargo, consecuencia de su búsqueda por desarrollar una poesía personal, con mayor expresividad, tal como afirma Daniel Barros respecto a esta primera producción de su obra:

Desde *Historia antigua*, el trayecto recorrido por Urondo en la poesía ha tenido sus matices: búsqueda de libertad expresiva, ineditez de sus versos como signo de universalidad y mejor comprensión última, concentración de los contenidos en muy pocas palabras llevados a extremos en *Breves...*¹²¹¹

1211

Daniel Barros citado por Horacio Salas en *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y Antología*, Buenos Aires, Pleamar, 1968, pág. 89.

VI.5. *LUGARES ARGENTINOS*

Después de *Historia Antigua*, los libros siguientes en la producción de Francisco Urondo fueron *Lugares y Breves*, cuyas características están inscritas dentro del movimiento *invencionista*, una de las tendencias, junto con el surrealismo, de la poesía de vanguardia de la década del 50. Según César Fernández Moreno, algunas de las tendencias poéticas de esta década pueden resumirse en actitudes estéticas extremas: la corriente hipervital, correspondiente al surrealismo, y la corriente hiperartística, constituida por el movimiento invencionista¹²¹². El invencionismo, movimiento heredero del creacionismo impulsado por Vicente Huidobro, busca la creación estética *-invención-* a través de las palabras, para crear una realidad poética basada en el formalismo. En palabras de Fernández Moreno:

[...] el invencionismo confía la hazaña de la poesía a la adecuada selección de las palabras y dosificación de su tono: es, pues, tan hiperartístico o más que el ultraísmo, del cual resulta ser continuador y superador, y se funda muy directamente en el movimiento chileno-español coetáneo de éste: el creacionismo¹²¹³

Se desarrolla con el invencionismo, una poesía basada en la búsqueda y en la experimentación: el poeta busca realidades nuevas por medio de la creación de imágenes a través de la palabra, a diferencia de los surrealistas, quienes orientan esa búsqueda a ámbitos que más tienen que ver con el subconsciente y el mundo interior. Podemos afirmar pues, que el invencionismo se sirve de la palabra para crear *-inventar-* una realidad lingüística paralela y diferente a la realidad existente: el contexto social y político del poeta, sus experiencias vitales y sus recuerdos están supeditados a la creación de imágenes mediante el lenguaje, en un ejercicio de libertad lingüística. En *Lugares* encontraremos características que nos remiten a esta modalidad expresiva basada en el lirismo, con la presencia de motivos naturales, versos cortos y rima libre, las cuales se verán mucho más acentuadas en *Breves*. En el primer poema de *Lugares*, “Garza Mora”, nos encontramos con una enumeración de elementos; son

¹²¹²

César Fernández Moreno distingue diversas actitudes y corrientes dentro de la poesía argentina, las cuales podemos encontrar de forma detallada y esquematizada en su prólogo de *Antología Lineal de la poesía argentina*, Madrid, Gredos, 1968.

¹²¹³ César Fernández Moreno, *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid, Gredos, 1968.

metáforas o figuras poéticas que nos remiten a una realidad plástica, visual, escasa en sentimiento o situaciones: una nube que pasa; una bandurria enamorada de plumas grandes; el reflejo de un rostro soñado, etc. Al final dos estrofas, de dos versos cada una, a modo de reflexión, nos transmiten cierto optimismo acerca de la vida:

[...] vida linda y fuerte
ésta

vida grande
difícil de vivir¹²¹⁴

Pese a la dificultad de vivir, hay optimismo en los versos; la vida es difícil, pero linda, grande (no pesada), fuerte (no dura). Sin embargo no existe un estado de ánimo predominante en el discurso del poeta; no sentimos la dificultad que él nos revela, y tampoco la belleza extrema de la existencia. En “Vuelo nupcial” se presenta el tema del amor y los amantes a través de imágenes que remiten a lo efímero de éste sentimiento:

[...] nace la noche

soplo que huye conmigo
polvo que se levanta¹²¹⁵

Más que del amor, se nos habla del momento del amor, que en su brevedad no es más que un instante. Nuevamente el sentimiento remite para dar predominancia a la descripción. Así también sucede en “Belleza ebria”, donde el tema puede resultar secundario ante la creación de las imágenes poéticas, en las cuales el lenguaje y el uso de las palabras pesan más que el significado o lo que se quiere expresar. Esto no significa que la poesía carezca de contenido o que se limite a un simple ejercicio formal, aunque esto sea lo que prevalece. La necesidad de encontrar nuevas formas de expresión a través de una nueva estética se constituyen en sentido de la poesía:

¹²¹⁴

Francisco Urondo, *Todos los poemas 1950-1970*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1972, pág. 45.

¹²¹⁵

Urondo, *op. cit.*, pág. 45-46.

[...] el invencionismo ejemplifica intensamente los caracteres constitutivos de la poesía de vanguardia. No tanto en la rebelión contra las supervivencias musicales, pues conserva formas rítmicas; ni en la despreocupación por el concepto tradicional de belleza, pues procura mantener un lenguaje poético; sino en cuanto a la revuelta contra la estructura lógica del lenguaje, y la ambición de erigir la poesía en medio de conocimiento¹²¹⁶

Podemos hablar entonces de cierto hermetismo en la poesía invencionista, en el cual radicaría el sentido de la misma. La siguiente cita de Edgar Bayley al respecto así lo demuestra:

[...] al defender una imagen librada de la necesidad de referirse a objetos ya existentes y proyectarla sobre el porvenir, lo desconocido adquiere un sentido: nos volvemos familiares con lo más lejano y distinto de nosotros¹²¹⁷

El tiempo es una de las constantes en *Lugares* y aún en *Breves*. En “Telón corrido”, “El tiempo sigue” y “Espera” el tiempo es el tema principal y se constituye en enigma, y ante él el hablante lírico se cuestiona constantemente. Lo vemos en “El tiempo sigue” donde el poeta siente cómo la tarde se va, y con ella el agua y los colores y el aire, ante lo cual se pregunta y se lamenta:

[...] cómo vivir
sin ese sol
con ese desaliento

qué penoso hablar
tocar un árbol

qué veremos después
más hermoso y más lento¹²¹⁸

¹²¹⁶

César Fernández Moreno, , *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 327.

¹²¹⁷

Ibidem.

¹²¹⁸

Urondo, *op. cit.*, pág. 48.

La incertidumbre que siente el poeta ante el inminente paso del tiempo nos hace reconocer en éste un poema de corte existencialista en el cual la existencia se presenta como un acontecer permanente, ya que el tiempo no pasa sino que *sigue* (como indica el título) lento, pero sin detenerse. La presencia de cierta tónica existencialista en este poema no esta reñida con la predominancia del invencionismo en esta primera etapa de producción poética de Urondo. Si bien es cierto, su poesía suele estar enmarcada dentro de los rasgos del invencionismo, este no es un criterio excluyente, ya que la poesía de Urondo, como hemos visto y seguiremos haciendo a lo largo del trabajo, es una poesía evolutiva que se ha desarrollado a la par con el propio proceso de renovación de la poesía argentina en general. Según César Fernández Moreno a partir de 1955 se desarrolla en Argentina una poesía existencial, directamente referida al vivir¹²¹⁹, y con la cual podemos relacionar estos poemas de Urondo. Lo que sí resulta claro es la presencia de una inquietud tanto estética como existencial en los poemas. “Espera” es un poema que define mejor un sentir profundo: hay más detalles de la acción poética, ya que el poeta describe lo que sucede, y por tanto el poema es menos hermético. Sabemos lo que siente y su discurso no se limita tan sólo a la creación de imágenes:

[...] la amada espera
con los ojos puestos en el mar
está escondida en alguna gruta de la costa
y tal vez no sea yo quien deba llegar¹²²⁰

Destacan, como en muchos otros poemas, la presencia del mar y elementos relacionados con éste; la playa, la espuma, barcos que transportan la esperanza. Encontramos una vez más la incertidumbre derivada de la presencia del tiempo: el hablante no sabe lo que va a pasar porque los barcos parten *sin dar a conocer el rumbo, sin asegurar el regreso*. Sin embargo la espera es *amada* y no odiada. El poeta la acepta; no hay pesimismo, sino resignación:

¹²¹⁹

Ibidem, pág. 401.

¹²²⁰

Urondo, *op. cit.*, pág. 48-49.

[...] esta escondida
[...] tal vez no sea yo quien deba llegar¹²²¹

De la misma manera los barcos no se llevan la esperanza, tan sólo la *transportan* , aunque él desconozca dónde, y hasta cuándo. Esta ausencia de pesimismo puede corresponder a una de las características que Fernández Moreno reconoce en la poesía existencial, en la cual el poema se atiene al existir a través de una valoración positiva; hay una ausencia de autocompasión ya que los sentimientos y las situaciones dramáticas se aceptan, sin rechazo¹²²². En “Un día más” la rutina de la cual se habla, está presente muy explícitamente a través del ritmo constante y repetitivo de los versos, marcados también por la predominancia de la preposición *de* al finalizar la estrofa:

[...] ronca
lenta tarde
dueña del dolor
de caer
de golpear
de irse¹²²³

Es esta una buena muestra de la relación entre la estructura y el sentido del poema, en el cual cada una nutre de significado a su complementaria:

La estructura del poema se busca en el impulso de la inspiración y en el rigor de la expresión que, actuando sobre las palabras de manera de un doble cuño, deben dar como resultado el equilibrio entre forma y contenido¹²²⁴.

En los dos últimos versos del poema encontramos la alternativa del optimismo:

1221

Ibidem.

1222

Cfr. Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 402

1223

Urondo, *op. cit.*, pág. 49.

1224

Fernández Moreno, *La realidad y los papeles, op. cit.*, pág. 402

[...] ver el amor
más allá de las sombras¹²²⁵

En “Todo pasa” nuevamente nos encontramos con el paso del tiempo y su inmediatez. En este poema, de sólo dos versos, y anticipo de *Breves*, la síntesis es la característica predominante. El primer verso se constituye tan sólo de una palabra *rosa*, y luego, en el verso siguiente, sin intermedios de ningún tipo se dice *melancólica rosa marchita*:

[...] rosa
melancólica rosa marchita¹²²⁶

Sin duda es la brevedad del poema la que carga de gran significado al mismo. Tan rápido como el tiempo, tan breve y tan efímero, el poema concluye. En un momento la rosa ya es marchita. Vemos una vez más, como la forma y el contenido están estrechamente relacionados. En “El sueño de los justos” predomina también la brevedad y la escasez, tanto en la extensión como en la descripción

[...] todos duermen

alguien pasa y mira
el lugar
donde duermen¹²²⁷

Podemos afirmar que de aquí en adelante los poemas de *Lugares* se anticipan o sirven de preámbulo a *Breves*. En “Alfombra mágica” los versos son casi pistas a la intuición. Las dos últimas estrofas, compuestas por versos de una palabra, nos presentan objetos o adjetivos sin relación sintáctica objetiva. La tarea de completar un significado no viene dada por una estructura lógica del lenguaje:

1225

Urondo, *op. cit.*, pág. 49.

1226

Ibidem.

1227

Ibidem.

[...] rapidez
distancia
mujer
temible
aislada¹²²⁸

Por otra parte, “Aves marinas” se presenta casi como una elegía. Las aves marinas se constituyen como seres conocedores del mundo y sus misterios: ellas saben, conocen. El poeta las evoca como seres sabios acerca de lo ajeno, y quizás de lo que él desconoce

[...] conocen al mundo
bajo el mar
sobre el mar¹²²⁹

Una vez más el mar y lo marino aparecen como tema y escenario. Tanto en este poema como en “Espera” la descripción del acontecer poético es más detallada y menos hermética, y tiene que ver con un enigma, cuya respuesta el poeta desconoce: los barcos que transportan la esperanza, y las aves marinas sabedoras de lo desconocido. El mar se constituye como un lugar contenedor de respuestas y también de misterios; un sitio físico definido proveniente de la experiencia personal del poeta, que quizás tenga que ver con la llegada a Buenos Aires en 1957 de Francisco Urondo, proveniente de una ciudad sin puerto ni mar, como es Santa Fe. Podemos reconocer un primer impacto de la ciudad y del entorno de Urondo en su poesía, que se confirmará posteriormente en su obra *Nombres*. En general, la poesía desarrollada en *Lugares* es reflejo de la búsqueda y la experimentación de Urondo para encontrar una poesía que lo defina. Innegable es la presencia de influencias que provienen de su entorno directo: su trabajo junto a Bayley lo ha acercado al invencionismo, y la preocupación existencial que manifiesta acerca del tiempo y su circunstancia puede ser producto de esa poesía existencial que se desarrolla en la segunda mitad de la década del cincuenta.

¹²²⁸

Urondo, *op. cit.*, pág. 50.

¹²²⁹

Ibidem.

No debemos olvidar que los años de producción de este libro están inmersos en una vanguardia fluctuante que, como hemos visto, se beneficia no sólo de los intereses vernaculares de los poetas, sino también de aquellas influencias que provienen del extranjero, como señala García Helder. Para él, Urondo en estos primeros años, junto con los demás miembros del grupo de *Poesía Buenos Aires*, apuesta a:

[...] la síntesis y a la brevedad, al verso corto, al hermetismo, a la sugestión, al halo afectivo de cada palabra, un poco a semejanza de René Char o Paul Eluard¹²³⁰

Resulta muy arriesgado calificar a Urondo de invencionista, o existencialista, o poeta social. Las categorizaciones nos impedirían encontrar en su obra la riqueza de elementos que posee y que se van dando en el transcurso de su maduración.

1230

Daniel García Helder, “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, *Historia Crítica de la literatura argentina*, vol.10, Buenos Aires, Emecé editores, 1999, pág. 225.

VI.6. ESTRUCTURAS *BREVES*

Hemos visto cómo en *Lugares* ciertas tendencias en la obra poética de Francisco Urondo han ido destacando y se han ido constituyendo como característica de su poesía: la indudable presencia de la síntesis, cierto hermetismo, el estilo cuidado y deliberadamente formal del lenguaje y de los versos, nos presentan una poesía de vanguardia que rompe con los presupuestos estéticos de las décadas anteriores. Formas no poéticas, en el sentido tradicional de la palabra, son las que se van abriendo paso en el fondo y en la forma; la libertad que da el verso libre es el reflejo palpable de la libertad de fondo de la poesía, que se desentiende de supuestos poéticos preexistentes. En *Breves* el ejercicio de libertad poética alcanza una gran relevancia, empezando por

la constitución del libro, que se divide en dos grandes partes, cada uno de los cuales compuesto por veinte y diez poemas, respectivamente, y que forman, en su conjunto, los sendos poemarios de un tema en común; el primer poema, con predominancia de la temática del tiempo, y el segundo, más cercano al tema del amor. No hay títulos en ninguno de ellos, sólo numeración. No hay referencias, y únicamente contamos con la pista del título general: *Breves*.

La extensión de los poemas es irregular, tanto en las estrofas como en los versos. No hay un ritmo aparente, y la brevedad -constante y siempre presente- parece ser el hilo conductor de la estética, del lenguaje y del sentir. La palabra, una vez más, como pudimos apreciar en algunos fragmentos de *Lugares*, es medio de expresión más que de conocimiento. La estructura lógica de la sintaxis escasea; es la inspiración del poeta la que dicta, y la intuición del lector la que lee. El poeta comienza hablando en primera persona, y el escenario es, una vez más el contexto marino, y más específicamente, la playa:

[...] de boca
sin ruidos
he caído una tarde
sobre la playa¹²³¹

El yo poético habla de esa caída, y posteriormente de su incapacidad de recordar si fue él o si fue otro quien en realidad cayó. Ante esto, concluye rotundo “tengo mala memoria” ¹²³². La memoria se relaciona a la irrealidad, y el tiempo pasado se confunde con el tiempo ficticio. Una vez más está presente la problemática de la temporalidad, que confunde al ser humano, en este caso al poeta. Los peces aparecen también como reflejo de la irrealidad. El poeta nos advierte ante la posibilidad de confundirlos con nubes sagradas, pues aunque se encuentren en el aire “carecen de imaginación”:

[...] los peces
no son nubes sagradas

¹²³¹ Francisco Urondo, *Todos los poemas*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1972, pág. 56.

¹²³²

Ibidem.

carecen de imaginación¹²³³

La confusión ahora ya no amenaza sólo al recuerdo, sino que también al entorno en que se encuentra el hablante: algo que sucedió pero de lo cual no tiene certeza, formas en el aire, que no son nubes, sino peces. La incertidumbre de cosas que en la realidad parecen irrefutables, como nuestras propias experiencias -en este caso, una caída- o lo que vemos a nuestro alrededor -nubes, peces- invade al poeta. No sólo el pasado es confuso, o el futuro incierto; el presente también se revela con estas características. La tercera estrofa está escrita en segunda persona; el poeta se dirige a un destinatario que encontraremos explícito en un par de oportunidades más dentro del poema:

[...] sepúltame con el viento
con el aire humedecido
por una mano

Las estrofas siguientes describen escenas en apariencia inconexas. Se refieren a sujetos que desconocemos, tácitos:

[...] caen
se levantan
es un hecho

También se alude a situaciones sin causalidad aparente:

[...] hay que rastrear
durante toda la noche
todavía¹²³⁴

Nos encontraremos con este tipo de estrofas a lo largo del poema que, en apariencia, se desentienden de una línea general. Cabe destacar que son precisamente

¹²³³

Ibidem.

¹²³⁴

Urondo, *op. cit.*, pág. 56-57.

estas pequeñas estructuras las más *breves* de la obra, y las que de alguna manera articulan la composición general. Aparecen en medio de las demás estrofas como paréntesis, a modo de complemento, si se quiere, al sentido global:

[...] rosa del aire

-una niña canta
junto al fuego¹²³⁵

El poeta percibe el mundo que lo rodea como temporalidad y como caos, y el sentido del existir fluctúa involuntario ante esa realidad:

[...] envuelta en el rocío
la tarde gira
[...]
y seguimos flotando
en otros destinos¹²³⁶

Hay una voluntad, un deseo de ser libre, pero el entorno, o si se quiere, la realidad, es una condena. El poeta nos habla de “una esperanza de ser limpiamente libres”¹²³⁷, pero más adelante, la siguiente estrofa nos revela la dramática situación:

[...] condenados
enamorado del mundo
esperanza y dolor¹²³⁸

El poeta hace un análisis del existir, de la vida y del mundo que lo rodea. El tiempo al que se refiere en los versos es confuso, y dentro de él se siente atrapado:

¹²³⁵

Urondo, *op. cit.*, pág. 58.

¹²³⁶

Urondo, *op. cit.*, pág. 59.

¹²³⁷

Ibidem.

¹²³⁸

Urondo, *op. cit.*, pág. 60.

[...] es tarde para la luz
y las tinieblas

temprano para morir¹²³⁹

Por otra parte, la vida es un ciclo cerrado, de la cual no se puede escapar:

[...] tarde o temprano
empezará todo
[...]
y otra vez el sol
más viejo y más grande¹²⁴⁰

El poema se apaga con el crepúsculo, y concluye con la noche. El ocaso de la poesía coincide con el del ciclo temporal:

[...] signo del crepúsculo

noche

hay que pasar la noche
tocar la oscuridad¹²⁴¹

El tema en este primer poema es recurrente. Como ya hemos indicado, el tiempo con sus ciclos: días, años, estaciones, están relacionados estrechamente con el existir. La vida es tediosa en ocasiones, e inevitable en todos sus aspectos. Transcurre independiente de nosotros, tal y como el sol sale y se oculta sin que podamos evitarlo. La temática es de un existencialismo predominante, pero sin caer en la angustia ni en la desolación. Hay un lamento respecto a las condiciones de la vida, pero también una resignación a ésta. La última estrofa, luego de la noche, aparece como el eslabón que continúa el ciclo:

1239

Ibidem.

1240

Urondo, *op. cit.*, pág. 61.

1241

Urondo, *op. cit.*, pág. 62.

[...] nuevos ojos para mirar
estas costas

leña para el invierno

pajaritos¹²⁴²

Una nueva mirada es una suerte de resurrección ante esa muerte que constituye la noche. La leña para el invierno, por su parte, es la preparación para esa estación que año tras año llega con inclemencias y ante la cual debemos estar listos, como el poeta y su leña para encender el fuego, todo envuelto en una retórica lírica y particular. En la segunda parte de *Breves*, la tónica estética de la primera parte continúa. Sus poemas, sin embargo, presentan una variación formal, y se presentan mucho más extensos que los anteriores. Esta característica podría pasar inadvertida sino fuera porque como consecuencia visual, y en cuanto al aspecto formal del poema, nos recuerda la estructura de las “Odas Elementales”¹²⁴³ de Pablo Neruda, escritas en el período comprendido entre 1954 y 1955. Aventurado es suponer una influencia directa de las *Odas* de Neruda en los poemas breves de Urondo. Pese a ello, es importante señalar que durante esa década el intercambio literario era constante, dentro y fuera de los países de América del Sur, y aún de España. Reconocido es el influjo del creacionismo en las vanguardias poéticas de mitad de siglo, así como las estrechas relaciones entre los poetas de habla hispana. Pero podemos afirmar, sin ninguna duda, que la semejanza que acusamos no es consecuencia del azar, y si bien no es dada por un contacto directo, sí lo puede ser por condicionantes comunes, que moldearon la nueva poesía con la forma de versos libres e innovadores, inusuales hasta ese tiempo. Para ejemplificar aún más esa afirmación vemos un fragmento de *Breves* en comparativa con un fragmento de la “Oda al verano”¹²⁴⁴, de Neruda. Urondo escribe:

¹²⁴² *Ibidem*.

¹²⁴³

Pablo Neruda, “De “Odas Elementales” a “Memorial de Isla Negra””, *Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, pág. 250.

¹²⁴⁴

Neruda, *Obras Completas II*, “Oda al verano”, *op. cit.*, pág. 250.

[...] en el
reflejo
semejante
de
las
palmeras
en el agua
roja
de la
cañada
extensamente
suelta¹²⁴⁵

Y en los versos de Neruda podemos leer:

[...]
el minero
se restriega
la frente
negra
arden
las sementeras
cruje
el trigo
insectos
azules
buscan
sombra¹²⁴⁶

Cabe destacar una referencia en la poesía de Urondo que sí es reconocida, y es su acercamiento al tipo de poemas desarrollados por Hugo Gola, escritor nacido al igual que Urondo en la provincia de Santa Fe, y con quien estuvo vinculado en sus primeros años como escritor, junto a Miguel Brascó y Juan José Saer, entre otros¹²⁴⁷:

¹²⁴⁵

Urondo, *op. cit.*, pág. 67.

¹²⁴⁶

Neruda, *op. cit.*, pág. 250.

¹²⁴⁷ Es interesante señalar que Francisco Urondo dedica “Arijón”, el primer poema de *Nombres*, a Juan L. Ortiz y a Hugo Gola, lo que nos habla de la relación existente entre ambos.

[...] en los poemas de los libros subsiguientes, *Lugares y Breves* [...], la poesía de Urondo se remite a una modalidad expresiva decididamente lírica, con motivos naturales, versos cortos y material lingüístico muy leve, bastante semejante en su formalización a los poemas de reverencial atención al paisaje que por esos años escribió Hugo Gola. Estas piezas delicadas representan, si se quiere, el lado invencionista de Urondo, donde la concentración y el silencio repelen cualquier desarmonía [...]¹²⁴⁸

Podemos verlo en el siguiente poema de Hugo Gola:

[...]
no
escupiré
sobre
los círculos
rojos del alba

[...]

Vendaval
cielo de fuego
agujas todas
letales
soporto¹²⁴⁹

La composición lírica de esta segunda parte tiene como sujeto del poema a una rosa. La naturaleza en particular está presente en el poema debido a la aparición de elementos propios de ella, y de numerosas experiencias sensoriales que tienen que ver con la relación del hablante poético con aquello que lo rodea. La rosa se constituye dentro del poema como la representación de una experiencia personal. La experiencia es positiva y la relación del hablante con la flor es idílica:

[...] rosa
sensible

¹²⁴⁸

Daniel García Helder, *Historia Crítica de la literatura argentina*, "Poéticas de la voz. Registro de lo cotidiano", *op. cit.*, pág. 226.

¹²⁴⁹

Hugo Gola, *El círculo de fuego*, "El vino que recibí", Rosario, Biblioteca, 1968, pág. 9-10.

y entendida

[...]

rosa que puede doblegar
y sin embargo
sabe cambiar mi corazón

rosa
inteligente [...] ¹²⁵⁰

Sin embargo a medida que el poema transcurre se va cargando de dramatismo. Este punto dramático viene dado por la presencia, una vez más, del tiempo, que a medida que pasa, va transformando el escenario, la naturaleza, y va modificando también el estado de la rosa:

[...] la
rosa
se inclina
sobre
el
agua
[...]
sin
remedio
se
ahoga
en las
aguas
tolerantes ¹²⁵¹

¹²⁵⁰

Urondo, *op. cit.*, pág. 64.

¹²⁵¹ Urondo, *op. cit.*, pág. 72.

Como características relevantes de la poesía de Urondo presentes en esta segunda parte de *Breves*, apreciamos que, si bien dentro de los poemas el tiempo como fenómeno y problemática está presente, el contexto del poema no está definido temporalmente, es más, la atemporalidad y descontextualización es evidente. El lirismo sigue presente de forma predominante, y el universo poético desarrollado es autoreferente. La estética sigue predominando, junto con motivos enaltecidos que se manifiestan a través de una cuidada libertad formal en la construcción del poema. Aquello que la rosa representa es un momento en el pasado, un recuerdo, que se nos muestra en un primer momento como tiempo presente, pero que al final del poema ya es pasado:

[...]
rosa
la que
no supimos
admirar¹²⁵²

El presente es pronto desestimado, la experiencia anhelada se ubica en el pasado, y esta rosa *que no supimos admirar*, ya no está:

[...]
una vez
el verano
condujo
una
rosa
a tus
manos¹²⁵³

En el poema no hay interés por la realidad presente, porque el presente mismo se manifiesta demasiado fugaz. Estamos en presencia de una poesía de corte elegíaco,

¹²⁵²

Urondo, *op. cit.*, pág. 71.

¹²⁵³

Urondo, *op. cit.*, pág. 72.

donde un pasado mejor, como hemos visto, es objeto de añoranza, pues se constituye como una realidad vivida que se considera perdida, pese a que pueda volver:

[...]
en este lugar
siempre será lo mismo
o cambiará todo¹²⁵⁴

El poema está subordinado a la experiencia del poeta con la rosa, y cuando ésta va desapareciendo como consecuencia de su intrínseca naturaleza, sentimos el drama de estar condicionados por la temporalidad:

[...] otra vez
el verano

supo venir
a mi lado

hace mucho
trajo
un suave
color

[...]

otra vez
el verano
y el tiempo¹²⁵⁵

Hemos hablado también de la presencia de ciertos elementos recurrentes a lo largo de la poesía. La naturaleza, que ya hemos mencionado, es el escenario indiscutible del poema: *rosa, pastos, viento, lluvia, monte, sol, luna, palmeras, cañada, árboles, agua*, son algunas de las figuras referidas. Igualmente es importante la aparición de adjetivos que califican los elementos en su aspecto más sensorial: colores y olores nos remiten al escenario natural e idílico de la rosa, y van cambiando a

¹²⁵⁴

Urondo, *op. cit.*, pág. 68.

¹²⁵⁵ *Ibidem.*