

Serie: Tesis de Posgrado  
e-Book

# LETRAS

## LA CONSTELACIÓN EXPERIMENTAL

Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX:

Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizamik,

Leónidas Lamborghini

**Tomás Vera Barros**

**Editorial**  
Filosofía y Humanidades | UNC

**ffyh**  
Facultad de Filosofía  
y Humanidades | UNC

Esta travesía por la palabra poética de Gironde, Fijman, Pizarnik y Lamborghini arma un mapa complejo de autores, textos y circulaciones en una concepción de la crítica que produce articulaciones múltiples, alerta sobre procesos internos del campo intelectual argentino y muestra una concepción particular de la literatura y sus límites. (...) Vera Barros advierte el borde en el que se coloca (“bajo la superficie acerada de los cánones”), pero asume los riesgos de la libertad intelectual, porque hacerlo no importa para sumar otro grano de arena a una antigua polémica entre arte y técnica; no importa tampoco reescribir paradigmas ideológicos fuertes o disputas sin resolución. Importa pensar desde el fulgor de un acontecimiento escriturario singular: el poema no es representación de una vida íntima que actúa en las formas, sino que más allá de la esfera de la representación ocurre una experimentación que desde el interior se transfiere a las formas visibles, en una operación que podría llamarse nómada.

Silvia N. Barei



**Tomás Vera Barros** nació en Córdoba en 1976.

Enseña literatura argentina en la Universidad Nacional de La Rioja y estética literaria en la Universidad Nacional de Córdoba. Es Doctor en Letras por esta última casa de estudios.

Ha sido responsable de la edición de antologías y ediciones críticas de Martín Goycochea Menéndez, Lorenzo Fazio, José Hernández, Arturo Carrera y Walter Benjamin, entre otros.

Ha publicado numerosos estudios sobre narrativa, poesía y ensayo: Leopoldo Lugones, Leónidas Lamborghini, Augusto de Campos, Oliverio Gironde, Euclides Da Cunha.

Actualmente investiga el cruce experimentación / experiencia en la literatura latinoamericana contemporánea.

# **LA CONSTELACIÓN EXPERIMENTAL**

**Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX:  
Jacobó Fijman, Oliverio Gironáo, Alejandra Pizarnik, Leónidas  
Lamborghini**

**Tomás Vera Barros**

Vera Barros, Tomás

La constelación experimental : estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX : Jacobo Fijman, Oliverio Gironde, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini . - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2015.

E-Book.

ISBN 978-950-33-1159-2

1. Estudios Literarios. 2. Estética. I. Título  
CDD 807

Diagramación: Noelia García

Diseño de portada: Manuel Coll

Esta investigación fue financiada con las becas Interna de Posgrado Tipo I de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba y de Posgrado Tipo II del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).



La constelación experimental: estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Gironde, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini de TOMAS VERA BARROS está distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

**Facultad de Filosofía y Humanidades**

Decano Dr. Diego Tatián

Vicedecana Mgter. Alejandra Castro

**Editorial / Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica**

Mgter. Candelaria de Olmos

*Serie Tesis de Posgrado*

**Comité editorial:**

Dr. Carlos Martínez Ruiz

Dra. María del Carmen Lorenzatti

Dra. Bibiana Eguía

Lic. Isabel Castro

## La madeja misteriosa de la lengua

“Entre los deshechos se rehace.

Toma fuerzas del caos, se teje en luz

Y amanece en la llama indestructible”

José Emilio Pacheco

He señalado en algún momento que en un mundo que condena a la poesía como pérdida de tiempo, hablar de poesía y escribir poesía es, de alguna manera, una operación subversiva ya que, frente a ciertas verdades erigidas como dogmas, la poesía es la conjunción fértil de elementos siempre diferentes y siempre en proceso, imposibles de definir con acierto. La palabra poética es el lugar donde nada se agota y donde todo tiembla.

De allí el carácter dinámico de la reflexión sobre la poesía: la extrema mutabilidad del significado afecta el corazón de la vida individual y se extiende a lo social. En este caso, a la crítica o, para ser menos pretenciosos, al intento de decir algo sobre la poesía y los poetas.

Este trabajo de Tomás Vera Barros, *La constelación experimental*, es un ensayo sobre las poéticas en la obra de cuatro escritores argentinos: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik y Leónidas Lamborghini, y su desarrollo minucioso apunta a leer/pensar cómo se ha producido, desde las vanguardias de los años 30 en adelante “una transformación de la sensibilidad y de la materia significativa desde una matriz estética tecnoexperimental. En otras palabras: se trata de la transfiguración del lenguaje poético mediante la técnica”.

En tanto las estéticas son plurales y también lo son sus lenguajes y los medios materiales para expresarlos, detenerse en textualidades, como las que atiende este trabajo, es prestar atención a la aparición y también a la transformación de formas poéticas en contacto inevitable con nuevos avances tecnológicos en los que fue muy pródigo el siglo XX.

Por ello este estudio se centra en un modo de enunciar que a partir de las vanguardias, abre a otros ámbitos de la comunicación y pone en el centro la palabra viva –su corporeidad, su intersubjetividad, sus conflictos. Habla también de las redes de una cultura –la de la Argentina del siglo pasado– que puede leerse en sus principales poéticas como una permanencia en constante movimiento.

Tomás Vera Barros parece preguntarse entonces: ¿Qué es este decir que aparece en un momento histórico como una nueva poesía del mundo, qué espacios delimita, qué fronteras recorta, qué territorios deja invisibilizados, qué excluye, cuáles son sus lenguajes más preciados y más depreciados?

Los poetas considerados tienen diferencias que este trabajo señala bien, pero al tiempo comparten zonas comunes: una preocupación por la escritura, o por el detalle de la escritura, porque cualquier clasificación que intentáramos dar, no tendría objeto si no tratara de mostrar en perspectiva las reinenciones o transformaciones que en sede estética y crítica han afectado tanto al estatuto del autor, a los mecanismos de la producción textual, como a los de su recepción y adaptación a nuevos lenguajes de la literatura en el siglo pasado.

Lenguajes que esta investigación toma como eje central de sus preocupaciones y que habilita a pensar desde una categoría que acuñara Susana Romano-Sued, la de *expoesía*. Esta noción teórica permite reflexionar acerca de las nuevas formas de experimentación y permite asimismo recuperar una genealogía necesaria para dar cuenta del surgimiento en la Argentina de nuevas formas de la lírica.

A propósito, Vera Barros señala que

“el concepto categorial de *expoesía* resulta operativo para dirimir la diferencia entre la poesía de experimentación y la ‘vanguardista’. ‘*Expoesía*’, término-condensador de Susana Romano Sued cernido para estudiar las poéticas de experimentación de la poesía de fines del siglo XX remite, por una parte, a la poesía de experimentación visual, cinética, sonora, osmótica, gestual; por otra parte, remite a la exhibición y la participación performativa del lector/receptor/observador; y, asimismo, describe su potencialidad expansiva, extraña, extensiva, entre otras características implicadas en el empleo del prefijo *ex*.”

En un siglo que fuera definido como el de “sociedad de la técnica”, signado por el cambio de relaciones entre los sujetos, las condiciones económicas, las masificación de las tecnologías y las formas de organización de los saberes, atender a la poesía y las poéticas –su historia, sus diferentes apropiaciones, sus políticas– como condición de la cultura de estos tiempos, requiere el replanteo de su carácter problemático y su tensión dialógica con otras formas estéticas y otros nodos del tejido cultural, más particularmente la técnica, que en el siglo XX atraviesa la lengua, el arte, la ciencia, las formas de hacer la guerra, las concepciones de lo humano y el entramado de la vida cotidiana.

En este texto se da cuenta de una relación familiar con el objeto de estudio y, a la vez, de un “desplazamiento lateral” –como diría Giacomo Marramao–, expresado de múltiples formas. Su anclaje en el núcleo más duro de la poesía experimental, nos viene a mostrar que estamos ante una estética cuyos textos se han producido, tanto histórica como subjetivamente, en un campo de tensión irresoluble: la tensión del vínculo poesía–tecnología. En este sentido, este

trabajo procura analizar lo que parece más evidente de esta tensión, pero por eso mismo, más inadvertido y más necesitado de exploración minuciosa.

Es sin duda, una apuesta original partir de los poetas de la vanguardia y vincular en el campo experimental a una obra como Estrella de la mañana, de Jacobo Fijman, “encrucijada de registros, lenguajes, géneros y tradiciones”; a Persuasión de los días y En la masmédula de Oliverio Gironde, reconstruyendo una tradición de lectura de la poesía argentina; sortear las aproximaciones románticas y psicoanalíticas en el análisis los Diarios y la Prosa de Alejandra Pizarnik, para hacer hincapié en su dimensión metapoética como experiencia estética y finalizar con una revisión del proyecto escritural de Leónidas Lamborghini, sus “recursos infrecuentes e inéditos en la tradición literaria argentina, que operan sobre la lengua negativamente: restando, borrando, cortando, haciendo significar lo ausente; y desactivando los presupuestos de ‘lo poético’”, tal como nos señala Vera Barros.

Frente al riesgo de la dispersión, este trabajo ensaya un punto de observación desde la metáfora productiva de la constelación (deudora de la teoría de los polisistemas): en ella, el problema del sujeto poético, de las temporalidades superpuestas, de la experiencia del espacio fragmentado, de la lengua como zona de encrucijadas y travesías diferentes y complejas, se dibuja como un modelo documentable el esfuerzo importante que se hace para establecer una filiación concreta con la cultura experimental (no solo de las vanguardias argentinas). Lugar de enunciación y de filiación, esta crítica es en realidad un lugar de “afiliación” tal como lo entendería Edward Said, es decir, una forma sediciosa de atravesar un orden, un conjunto de enunciados ya dichos, un modo de concebir el espacio intelectual y de instalarse en él.

Articular en constelación la obra de estos cuatro poetas es trabajar con una lírica que se presenta como una escritura donde todo se desfocaliza, se descentra y se despliega: la escritura como testimonio de la existencia de un sujeto dislocado en un mundo que perturba. En relación con ello, señala Vera Barros:

“Ya sea atendiendo las reescrituras de primero o segundo grado en el caso de Lamborghini, a la dimensión metapoética en Pizarnik, al plano fonológico en Gironde, a lo religioso en Fijman, esta constelación supone fronteras porosas y por lo tanto queda abierta para ulteriores incorporaciones. Su poética de conjunto está regida por la puesta en crisis no sólo de las técnicas literarias sino también del lenguaje poético con el que ha sido construida. Y es eso lo que entendemos por experimentación, tanto en este nivel general como en el particular”.

Es que a estos poetas, la relación con la técnica y con la lengua que no les es en absoluto ajena, aunque esté atravesada por preguntas sin respuestas, por enigmas irresueltos entre los cuales, el lenguaje y la muerte constituyen el otro lado de las cosas, la síntesis de una experiencia a fondo de la existencia,



desarrollada en el campo de lo estético que ellos exacerban con un planteo de jerarquía conceptual y artística sorprendentes.

Más que las referencias cronológicas, este trabajo propone genealogías señalando elementos nodales en la relación historia/literatura, pero sobre todo apunta a mostrar una mutación que solo puede inducir a pensar que los poetas y sus búsquedas están sujetos a períodos de fuerte dinamismo, de cambio histórico, de rupturas y conmociones sociales que afectan sus propias subjetividades, sus textos de variedad conflictiva y polémica y su modo de circulación y apropiación.

Porque la exigencia de la experimentación fue hacia mediados del siglo XX, una exigencia estética, pero al mismo tiempo una propuesta de nuevo diálogo con el lector, anónimo y colectivo casi siempre, un diálogo radicalmente distinto consigo mismo y con el mundo. Y lo que hasta algún momento parecía mudo – o un afuera de la palabra–, se pone a hablar a través del poema. Desvela, rompe los velos de toda existencia prosaica para hacer aparecer una forma que realiza el prodigio de mostrar, compartir procesos de producción poética, matrices de sensibilidad que son lugares donde se gesta y se construye una forma más acabada de decir un mundo que en aquel siglo parecía dislocarse paso a paso.

Por ello tal vez, el autor de este trabajo advierte algo indecible e indecidible registrado en el tiempo que marca los poemas, que se vuelve una especie de piel que se demora o acelera, de lentitud o de actividad extraña, de hallazgo y de encuentro. Es entonces cuando se advierte que es la insuficiencia lo que autoriza el habla y que el silencio (como el de Fijman, como el de Pizarnik) no oprime con su inminencia, ni proyecta su sombra.

Esta travesía por la palabra poética de Gironde, Fijman, Pizarnik y Lamborghini arma un mapa complejo de autores, textos y circulaciones en una concepción de la crítica que produce articulaciones múltiples, alerta sobre procesos internos del campo intelectual argentino y muestra una concepción particular de la literatura y sus límites.

Tal vez y como cuestión de fondo, ese trabajo señala una sola constante para definir a esta poética sin encerrarla en una identidad genérica: para decirlo en términos de Balzac, “la madeja misteriosa de la lengua” siempre nos envuelve al señalarnos la inestabilidad de la condición humana.

Vera Barros advierte el borde en el que se coloca (“bajo la superficie acerada de los cánones”), pero asume los riesgos de la libertad intelectual, porque hacerlo no importa para sumar otro grano de arena a una antigua polémica entre arte y técnica; no importa tampoco reescribir paradigmas ideológicos fuertes o disputas sin resolución. Importa pensar desde el fulgor de un acontecimiento escriturario singular: el poema no es representación de una vida íntima que actúa en las formas, sino que más allá de la esfera de la representación ocurre una experimentación que desde el interior se transfiere

a las formas visibles, en una operación que podría llamarse nómada. Nuevas formas de lenguaje proponen nuevos textos, nuevas lecturas, o como dice Goodman, “nuevas reordenaciones”, donde el movimiento básico de todo nomadismo es la necesidad de traducción, juego de metamorfosis en el que la palabra no aparece como origen sino como efecto de la experimentación.

Este trabajo no lo dice todo (porque todo no es decible), opera una selección sobre el campo poético argentino, atraviesa momentos de duda y de silencios sugestivos, pero como toda lectura crítica que lleva a la escritura, se permite un vagabundo amoroso por los textos considerados y es allí donde se opera la verdadera experiencia de la libertad: lo que puede decirse –y leerse– subrepticamente, por desplazamiento y de manera incompleta, solo con la condición de representarnos ambulantes, errabundos de la palabra, tal vez cautivos o cautivados por la oportunidad de elaborar, otra vez y a partir de la poesía, preguntas fundamentales sobre la condición humana.

Silvia N. Barei

## Sumario

---

Introducción / 1

1.1. Preliminares / 1

1.2. Apreciaciones y perspectivas metodológicas / 1

1.3. Apreciaciones y ajustes conceptuales / 3

1.4. Corpus / 6

1.5. Orden y estructura de los capítulos / 7

2. Contextos histórico–culturales: 1930 – 1970 / 12

2.1. Preliminares / 12

2.2. Décadas del '20 y '30: Personalismo, mesianismo y crisis / 14

2.3. La pausa poética entre Estrella de la mañana (1931) y Persuasión de los días (1942) / 17

2.4. Poesía y plástica en los '40 y '50 / 19

2.5. Peronismo, posperonismo, antiperonismo: 45–73 / 23

2.6. Los sesenta: arte y política / 24

3. Marco teórico, categorías y metodología de análisis / 29

3.1. Preliminares / 29

3.2. Marco teórico y categorías / 30

3.3. Conceptos y categorías / 34

3.4. Sobre el estado de la cuestión crítico-historiográfica / 36

4. Estrella de la mañana de Jacobo Fijman / 43

4.1. Preliminares / 43

4.2. Contextos de producción: sociedad, política y religión / 44

4.3. El objeto estético / 56

4.4. El artefacto Estrella de la mañana / 61

5. Persuasión de los días y En la masmédula de Oliverio Girondo / 79

5.1. Preliminares / 79

5.2. El objeto estético /	83
5.3. Análisis de los artefactos /	90
5.3.1. Persuasión de los días [1942] /	90
5.3.2. En la masmédula [54, 56, 63] /	100
6. La tierra más ajena, Las aventuras perdidas y El infierno musical de Alejandra Pizarnik /	109
6.1. Preliminares /	109
6.2. El objeto estético /	112
6.3. El artefacto /	120
6.3.1. La tierra más ajena (TA, 1955) /	122
6.3.2. Las aventuras perdidas (LAP, 1958) /	128
6.3.3. El infierno musical (IM, 1971) y Diarios (1968–1971) /	130
7. Partitas y “Las patas en las fuentes” de Leónidas Lamborghini /	145
7.1. Preliminares /	145
7.2. El objeto estético /	147
7.3. Partitas /	155
7.4. “Villas” (partita) /	160
7.5. “Eva Perón en la hoguera” (reescritura) /	181
7.8. “Payada” (diálogo) /	197
7.9. “Las patas en las fuentes” /	204
8. Conclusiones /	227
9. Bibliografía /	232
10. Anexo I: Metafiguras /	244
11. Anexo II: Poemas /	248

# 1

## Introducción

---

*No es con ideas con lo que se hacen los versos, es con palabras.*

Stephane Mallarmé

### 1.1. Preliminares

En el proceso de exploración del presente trabajo reconstruimos, a partir de una exploración sistemática, las poéticas individuales de un conjunto de autores y obras del siglo XX en el contexto de su horizonte cultural y artístico, saber: *Estrella de la mañana* de Jacobo Fijman; *Persuasión de los días* y *En la masmédula* de Oliverio Girondo; *La tierra más lejana*, *Las aventuras perdidas* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik; y *Las patas en las fuentes* y *Partitas* de Leónidas Lamborghini.

Reunimos este corpus en términos de constelación dada la ejemplaridad de las obras y su singularidad, verificables en la originalidad de sus procedimientos y de sus proyectos poéticos, con el objetivo de desentrañar una teoría poética extraída de la exploración de las poéticas singulares. Dicho trabajo metodológico de sistematización fue llevado a cabo para mantener al mismo tiempo la perspectiva de lo singular en el acceso a las obras por medio del despliegue de abordajes específicos propuestos por las obras en sí en su heterogeneidad, y obtener un grado pertinente de generalidad. De este modo llegamos a resultados que articulan en una dialéctica las herramientas predefinidas por la disciplina y aquellas surgidas en el análisis: los instrumentos “sugeridos” por los textos poéticos en su complejidad intra y extratextual.

### 1.2. Apreciaciones y perspectivas metodológicas

Al relevar y sistematizar las poéticas singulares con una proyección teórica general reconstruimos una poética integral de obras de experimentación, así como

sus metapoéticas, escasamente reunidos como tales en la historiografía y la crítica. En ello, vinculamos las dos dimensiones fundamentales implicadas en la constitución de toda obra literaria: la dimensión intratextual de las obras en su condición de artefacto, y los contextos de su producción. De tal manera, siguiendo las prácticas de interrogar críticamente y revitalizar ciertos aspectos del canon crítico-historiográfico abordamos las obras impulsados por la pregunta: “Qué vestigios, qué rastros, qué fragmentos –del impulso y del mundo– quedan en el texto mismo, en el cuerpo del poema” (Barei, 2005).

En el marco de los conceptos claves de la teoría literaria propuestos por Tzvetan Todorov (2004) tales como dimensión funcional y dimensión estructural orientamos nuestra exploración: la **dimensión funcional** es la que da cuenta de las relaciones de la literatura, en particular de una obra, con su contexto histórico, político, social, cultural; y en cuanto a campo literario, la relación en que se entrama con otras obras, con distintos géneros, y con la crítica literaria. En tanto que la **dimensión estructural** es la que focaliza en la obra como un artefacto, término que proviene de la semiótica de Mukarovsky (2000), el cual goza de una autonomía relativa. Esta perspectiva permite analizar los elementos intratextuales, tanto de las obras como de sus relaciones internas, manteniendo una independencia heurística con respecto a lo extratextual.

En lo que concierne al aspecto del rastreo de las prácticas de experimentación en las obras del corpus inscribimos la investigación en la propuesta conceptual y teórico–epistemológica que nos habilita la categoría **expoesía**<sup>1</sup> para el establecimiento de una genealogía con la consiguiente periodización. De allí que se hizo necesario recuperar y analizar los antecedentes directos que, a partir de la década del ‘30 del siglo XX, conformaron el horizonte del surgimiento en la Argentina de estas nuevas formas de la lírica.

La propuesta teórico–metodológica del polisistema (Even–Zohar, 1990) nos ha permitido el abordaje de las obras en su complejidad dado que permite sortear el confinamiento a la pura cronología. La articulación lógica de sincronía y diacronía

---

<sup>1</sup> Este término, una innovación léxica de Romano Sued, condensa la pluralidad de dimensiones que se buscan estudiar a través de lo poético: significa por un lado poesía de *experimentación* abarcando los géneros visual, sonoro, cinético, gestual, performático. Remite, por otra parte, al estatuto ostensivo de la puesta en escena que este tipo de práctica concita, convocando al lector, espectador, participante: la poesía como género de *exposición* o *exhibición*, es decir no sólo para ser leída sino también mirada, escuchada. Finalmente, el prefijo *ex* significa la condición diferenciadora y simultánea de otras formas, como las formas fijas, que conviven con ella crispándose en el contraste entre estructuras tradicionales y contenidos revulsivos.

que establece esta teoría, resulta metódica y productiva para la ordenación de nuestro trabajo crítico y de análisis que se despliega con una lógica de saltos y pliegues.

La constelación de autores y obras de nuestro corpus reclama de suyo el estudio exhaustivo de los antecedentes críticos y de la materia lingüística en términos poetológicos, en una labor de equilibrio entre ambos campos de trabajo. Como señala Susana Romano Sued, “la poética provee ... medios para interpretar. Pero la herencia de la historiografía literaria oficial opera muchas veces como clausura del sentido al privilegiar y consagrar una lectura estereotipada que en verdad produce opacidad y silencio ... una lectura desclausurada que restituya y haga patentes líneas de sentido” ocultas bajo la superficie aceradas de los cánones<sup>2</sup>.

### 1.3. Apreciaciones y ajustes conceptuales

Al conformar las estéticas y poéticas de experimentación un núcleo fuerte de nuestro trabajo, resulta pertinente esclarecer el sentido de lo que entendemos por *experimentación* en la poesía argentina del siglo XX. Como señala Daniel Link (2006, 7), “el siglo XX fue sobre todo ecléctico (porque el imaginario del siglo XIX, necesariamente concebido como una totalidad, había estallado) y experimental ... El siglo XX, podría decirse, enfrentó a la ‘literatura’ al límite de su propio nombre...”. De acuerdo con este enunciado, cabe preguntarse acerca del valor investigativo de este concepto, y cuáles son sus alcances.

En un marco histórico-crítico tradicional se suelen superponer los conceptos de la poesía de neovanguardia<sup>3</sup> con el de la poesía “experimental”. En el canon de la lírica argentina *vanguardista* —es decir, continuadora de las rupturas de la poesía *de vanguardia* propiamente dicha— ha dominado la tradición de la imagen y la metáfora (herencia ultraísta), inundada de objetos y situaciones del mundo urbano moderno y del poderoso reino del inconsciente (herencia surrealista). Estas poéticas de

---

<sup>2</sup> “La dimensión del lenguaje: poesía y traducción”, mimeo.

<sup>3</sup>Peter Bürger distingue entre el arte de vanguardia (las Vanguardias Históricas de principio de siglo: dadá, surrealismo, futurismo...) de las Neovanguardias de los años 60 (cfr. Bürger, 2010). Nosotros utilizamos el término neovanguardia en sentido amplio, por un lado distinguiendo la voluntad de ruptura de escrituras que escapan a formas tradicionales posterior a las vanguardias históricas (post-vanguardia); por otro lado incluyendo movimientos de avanzada anteriores a los años ‘60, como el invencionismo, el segundo surrealismo, Madí. Ver cuadro “Panorama de los movimientos poéticos en Argentina 1930–1970) en el apartado Contextos.

avanzada (*avant garde*), sin embargo, articulan su pneuma con la más castiza sintaxis, como es el caso de Aldo Pellegrini, Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Olga Orozco, entre otros.

Ante estas generalizaciones nos preguntamos: ¿cómo trabajan las poéticas periféricas sobre la normativa de las vanguardias centrales? ¿Cómo desafía nuestro corpus de poéticas experimentales a las tradiciones creativas y a sus historiografías consolidadas, normativas, canónicas? Hay un juego de atención y desatención – respeto e insolencia– respecto de los códigos y normas del canon de las vanguardias (valga el oxímoron) y sus procedimientos y estilos. Pizarnik se desplaza del verso a la prosa en el género de la poesía; Lamborghini construye su obra poética con materia ajena en las reescrituras y las partitas; Girondo reinventa su poética desde el plano sonoro; y Fijman se aparta de las propuestas vanguardistas para refugiarse en la tradición hebrea antigua.

Asimismo, el antes mencionado concepto categorial de *expoesía* resulta operativo para dirimir la diferencia entre la poesía de experimentación y la “vanguardista”. “Expoesía”, término-condensador de Susana Romano Sued cernido para estudiar las poéticas de experimentación de la poesía de fines del siglo XX remite, por una parte, a la poesía de experimentación visual, cinética, sonora, osmótica, gestual; por otra parte, remite a la exhibición y la participación performativa del lector /receptor/observador; y, asimismo, describe su potencialidad expansiva, extraña, extensiva, entre otras características implicadas en el empleo del prefijo “ex “ (cfr. Romano Sued, 2006). Por otra parte, de acuerdo con Claudia Kozak, “arte experimental” es el que exhibe en su factura “el propósito de cuestionar las técnicas heredadas” (Kozak, 2006). En este sentido, una obra literaria experimental es la que pone en crisis las técnicas literarias con las que ha sido construida (vgr. *Carroña última forma* de Leónidas Lamborghini, *Peripecias del no* de Luis Chitarroni, *Viva vaia* de Augusto De Campos). Una “crítica de las técnicas propias. No sería experimental, entonces, la poética que se limita a exhibir tópicos ligados a lo moderno y a imperativos de modernización (la imaginería ultraísta y surrealista de la tradición vanguardista a la que nos referimos arriba).

Una definición de “vanguardia poética” latinoamericana muy difundida por la crítica escolar, académica y para-académica es la que sintetiza Jorge Carrera Andrade [*Hontanar*, 1931]: “Las escuelas suramericanas de vanguardia nacieron del imperativo de coetaneidad impuesto por la vida moderna, las nuevas costumbres,



las modas, las conquistas de la filosofía y de la ciencia, los credos sociales de los nuevos tiempos”<sup>4</sup>. Es decir, un imperativo de novedad, más que una transformación de la sensibilidad.

Estas postulaciones figuraban en los textos programáticos de las vanguardias de principios de siglo XX. En el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* [1912] Filippo Marinetti proponía la destrucción de la sintaxis de herencia latina y la abolición de la puntuación, del adjetivo, del adverbio, entre otros intentos por reinventar la lengua poética. Su visión dinámica, mesiánica e industrial de la cultura no se detiene en la representación de escenarios de la modernidad (vulgata vanguardista), sino que se interesa por los contactos de las “palabras-insumo” (sustantivos, infinitivos) producidos en la Intuición. Producto de esta apuesta son las *palabras en libertad*<sup>5</sup>:



La estética futurista estaba signando la emergencia de una nueva sensibilidad, marcada tanto por los temas como por las formas. Sin embargo, entendemos que este precedente, al menos en Latinoamérica, se bifurcó en *vanguardias de contenidos* y *vanguardias de las formas*.

<sup>4</sup>Cit. por Schwartz, 2002, 479.

<sup>5</sup> Forma de expresión literaria llevada a cabo en composiciones que experimentan con la dimensión gráfica (tamaños, estilos y colores de la tipografía) y la espacial (ubicación lúdica, dinámica en la página).

En la década siguiente, César Vallejo advierte en “Poesía Nueva” [*Amauta*, 1926]<sup>6</sup> y en “Contra el secreto profesional” [*Variedades*1001, 1927]<sup>7</sup> que no hay verdadera renovación, no hay Nueva poética en el solo acto de nombrar los artefactos y fenómenos tecnológicos de los paisajes urbano-industriales. Se trata, para Vallejo, de asimilar la materia de la vida moderna y convertirla “en sensibilidad”, hacerla “simple y humana” [1926].

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, jazz–band, telegrafía sin hilos’, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una *sensibilidad auténticamente nueva*<sup>8</sup>.

Entre las dos posiciones hay un punto de contacto. Ambos están proponiendo una transformación de la sensibilidad (de la *Intuición* en términos de Marinetti) y de la materia significativa desde una matriz estética tecnoexperimental<sup>9</sup>. En otras palabras: se trataba de la transfiguración del lenguaje poético mediante la técnica.

Es pertinente afirmar que, en términos generales, el canon crítico no ha seguido el rastro del desarrollo de estos problemas estéticos.

Luego, nuestra constelación supone una zona de fronteras porosas cuya poética pone en crisis no sólo las técnicas literarias sino también el lenguaje poético con el que ha sido construida. Y es eso lo que entendemos por experimentación.

#### 1.4. Corpus

Como ocurre en el trayecto de una investigación sistemática y abierta al mismo tiempo, tanto el conjunto de los recursos y conceptos propuestos inicialmente como las obras del corpus primario se fueron enriqueciendo y expandiendo. Así,

---

<sup>6</sup> Cit. por Schwartz, 2002, 477

<sup>7</sup> Cit. por Schwartz, 2002, 552

<sup>8</sup> *Amauta* 3, noviembre de 1926, p. 17, cit. por Schwartz, 2002, 478, énfasis agregado.

<sup>9</sup> Arte tecnoexperimental es aquel que produce su valor estético mediante tecnologías científicas que problematizan las técnicas, instrumentos y herramientas propias de una disciplina artística. Es decir, cruzando críticamente una tecnología de las “ciencias duras” con una técnica del arte.

entre otras expansiones, incorporamos el concepto de *sobrecarga* de Julio Ramos y generamos los de *postexperiencia* y *metafigura*.

Siguiendo las instrucciones extraídas de la escritura de los poetas llegamos a la construcción de “metafiguras” de experimentación: de variación, de dislocación, de visualización, de elisión, de interrupción, de repetición. Entendemos por “metafiguras” una condensación compleja e inestable de recursos clásicos superpuestos, solapados, redefinidos, entre otros procedimientos, que se constituyen en un aporte para los estudios de expoésia.

En los capítulos sobre las obras de Lamborghini y Fijman hemos desplegado un trabajo detallado y progresivo de los diferentes niveles de análisis en distintos poemas marcados por sobrecargas experimentales, tanto en lo que respecta a la rima, la métrica y la construcción estrófica, como en los niveles fonológico, morfológico, sintáctico y semántico. En el capítulo dedicado a la poética de Oliverio Girondo damos cuenta de una lectura detallada y minuciosa en una exposición sumaria, con la atención puesta más bien en la potencia y el funcionamiento específico de los procedimientos de los planos fonológico y morfológico, potencia que ha derivado modelarmente en las prácticas poéticas de sus contemporáneos y de las ulteriores producciones. Para el análisis de la obra de Pizarnik privilegiamos el abordaje centrado en las sobrecargas formales y retóricas y en la dimensión metapoética, obviando el repaso sistemático de los niveles desarrollados en los capítulos sobre Lamborghini y Fijman.

## **1.5. Orden y estructura de los capítulos**

El orden compositivo de este trabajo y la estructura de los capítulos está determinado por las particularidades de las obras.

En el desarrollo de los capítulos sobre las obras del corpus insistimos en los contextos de producción en los casos de mayor pertinencia de los mismos, como por ejemplo el renacimiento católico en Fijman, los Diarios de Pizarnik, los hipotextos del peronismo de Lamborghini, en el invencionismo y la lingüística estructural en Girondo.

Como hemos dicho, desplegamos el modelo de análisis en función de poemas que condensan en la materia significativa la poética y sus procedimientos

más importantes. Ello nos ha llevado a estructurar y desarrollar el presente trabajo de acuerdo con las diferentes complejidades de las poéticas individuales, atendiendo, como se ha dicho, a las “instrucciones de lectura” provistas por los diferentes poemas. Las reescrituras y partitas de Leónidas Lamborghini, por caso, requieren un exhaustivo trabajo de cotejo de sus fuentes o hipotextos para dilucidar y esclarecer sus técnicas y procedimientos. Asimismo, los libros de Pizarnik demandaron para su análisis e interpretación la integración de sus diarios y prosa, dada la tensión de las dimensiones poética y metapoética. En el caso de Jacobo Fijman, desarrollamos un aspecto poco o nada atendido por la tradición crítica: el modelo bíblico y las condiciones sociales y políticas de su conversión al catolicismo, responsables de la complejidad de la encrucijada en la que *Estrella de la mañana* fue compuesto, es decir, poniendo el foco en la dimensión heteronómica en toda amplitud; mientras que a la obra de Oliverio Girondo la abordamos como camino de apertura de otros autores de experimentación y como una aproximación seminal para futuros trabajos, con una necesaria recontextualización de los movimientos literarios y artísticos que le fueron contemporáneos.

En el **Capítulo 2**, sobre los contextos histórico–culturales, nos ocupamos de los acontecimientos históricos, sociales, políticos, artísticos y culturales que convergen en el sentido y significación de las obras literarias de nuestro corpus, que les aportan densidad contextual y colaboran en la superación de la dicotomía excluyente *adentro / afuera* del texto y restablezcan la pertinencia de la dimensión heteronómica. De acuerdo con la teoría de los polisistemas entendemos el contexto histórico como una estructura dinámica, heterogénea y abierta y por ello sorteamos una reconstrucción unívoca y lineal del contexto histórico general de las obras para dar paso a las condensaciones históricas que han dejado una marca relevante y pertinente: personalismo y mesianismo en la política, el renacimiento católico y la pausa poética del campo literario en la década del 30; los vínculos fructíferos entre poesía y plástica en los 40 y 50; las políticas y estéticas del peronismo, el antiperonismo y el postperonismo; los cruces entre arte y participación política en los 60.

En el **Capítulo 3** delineamos nuestro marco teórico, describiendo categorías y metodología de análisis, además de reconstruir los problemas del estado de la cuestión crítico-historiográfica: las fisuras y aportes del relato crítico canónico y las poéticas de la crisis de la experiencia.

El **Capítulo 4** está abocado a *Estrella de la mañana*, de Jacobo Fijman. EMÑ es una fuga hacia las fuentes (hebreas antiguas y místicas cristianas), que emprende su autor entendiéndolas como cantera de reinenciones más que como refugio huidizo. Así, la cualidad experimental de la poética fijmaniana reside en la encrucijada de registros, lenguajes, géneros y tradiciones; por lo tanto, nos abocamos a deslindar los procedimientos y recursos poéticos dominantes que la distinguen, como la operación de duplicación en los planos semántico, sintáctico y fónico.

En el **Capítulo 5** dedicado a *Persuasión de los días* y *En la masmédula* destacamos la particular recepción de la obra de Oliverio Girondo, y enfatizamos la necesidad de una relectura estructural del artefacto, de una *crítica de la crítica* y de la reconstrucción de una tradición de lectura de la poesía argentina más cercana a la materialidad de los textos que a las teorías que los abordan y los ordenan. Girondo cruza las leyes de la forma y de la materia, de la fonética y de la semántica y en los momentos de mayor apuesta experimental, trabaja con textos poéticos que representan un lenguaje casi sin referencias, puro sonido, y una sintaxis puesta a prueba, sabotada, cuyos vocablos ponen en jaque el funcionamiento de la lengua como sistema. Lo “representado” en muchos poemas, en una exacerbación de la función poética, es el mal funcionamiento de la regla lingüística.

En el destinado a Alejandra Pizarnik (**Capítulo 6**) revisamos el estado de la cuestión crítica, el más profuso y heterogéneo de esta constelación, orientados a despejar y sistematizar una serie de ejes de lectura, pertinentes para la reconstrucción de la poética de experimentación de la autora. Sorteando las aproximaciones críticas románticas, psicoanalíticas y temáticas, entre otras, e incorporando al análisis los Diarios y la Prosa, consideramos que lo que predomina en los poemarios de Alejandra Pizarnik es la dimensión metapoética como experiencia estética. Dentro de la constelación de poesía de experimentación que estudiamos, la metapoética de Pizarnik es una dimensión que somete e incluso destierra a los recursos de la lírica y propone una revisión de su proyecto poético.

El **Capítulo 7**, sobre la poesía de Leónidas Lamborghini, despliega no sólo un complejo modelo de análisis en diferentes niveles, sino que se ocupa de reconstruir las relaciones, diálogos y reescrituras con sus hipotextos (fuentes) y sus condiciones históricas de producción. Leónidas Lamborghini utiliza recursos infrecuentes e inéditos en la tradición literaria argentina, tales como la reescritura, el diálogo, la

partita y experimenta utilizando figuras “menores” (desatendidas por el canon), que operan sobre la lengua negativamente: restando, borrando, cortando, haciendo significar lo ausente; y desactivando los presupuestos de “lo poético”: el yo lírico, la tradición moderna, la originalidad.

Acompañan a estos apartados un Anexo con explicaciones y definiciones de figuras y metáforas y una breve antología de los poemas fundamentales que fueron objeto de análisis en este trabajo y que no fueron reproducidos como texto completo en los desarrollos analíticos.

Las referencias bibliográficas, por su parte, han sido consignadas al final de cada capítulo (Bibliografía Citada), para facilitar el acceso. Recopilamos estas listas parciales en un apartado final (**Capítulo 9**), ordenándolas por Fuentes, Archivos Documentales y Bibliografía Específica sobre los distintos autores; además de una Bibliografía General en las que se consignan fuentes historiográficas, teóricas y críticas.

### **Bibliografía citada**

**Barei**, Silvia: *Reversos de la palabra. Poesía y vida cotidiana*, Ferreyra editor, Córdoba, 2005

**Bürger**, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010

**Carrera Andrade**, Jorge: “Esquema de la poesía de vanguardia” en *Hontanar 7*, diciembre de 1931, en Schwartz, 2002, 479.

**Even-Zohar**, Itamar: “Polysystem theory” (trad. Ricardo Bermúdez Otero), *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, *Polysystem Studies*, Spring, pp. 9-26, Duke University Press, 1990. Disponible on line: <http://www.jstor.org/stable/1772666>

**Kozak**, “Claudia: Técnica y poética. Genealogías teóricas, práctica críticas”, en *Expoesia*. Sitio de investigación y publicaciones, 2006. Disponible on line: [www.expoesia.com.ar/j06\\_kozak.html](http://www.expoesia.com.ar/j06_kozak.html)

**Link**, Daniel: “Prólogo” en *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006

**Romano Sued**, Susana: “La dimensión del lenguaje: poesía y traducción”, mimeo,s/f.

**Romano Sued**, Susana: “Utilización social y política del arte en el mundo contemporáneo”, en *Expoesía. Sitio de investigación y publicaciones*: [www.expoesia.com](http://www.expoesia.com), 2006

**Schwartz**, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002

**Todorov**, Tzvetan: *Poética estructuralista*. Madrid: Losada, 2004

## 2

### Contextos histórico–culturales: 1930 – 1970

---

#### 2.1. Preliminares

En el trayecto de la investigación procedimos a encuadrar el trabajo a partir del ya mencionado concepto de *constelación* propuesto por Walter Benjamin<sup>10</sup>: a fin de reconstruir hechos históricos, sociales, políticos, artísticos y culturales que convergen en el sentido y la significación de las obras literarias de nuestro corpus, aportándoles densidad contextual. Con ello intentamos contribuir a la superación de la dicotomía excluyente *adentro / afuera* del texto, al restablecer la pertinencia de la dimensión heteronómica de las obras. De esta manera nos determinamos a operar la reconstrucción de las poéticas individuales del conjunto de obras y autores en el contexto de su horizonte histórico, político, cultural y artístico.

Siguiendo las premisas de la anunciada teoría de los polisistemas entendemos el contexto histórico como una estructura dinámica, heterogénea y abierta “que consiste en varias redes–de–relaciones”, que integra en la “investigación semiótica objetos ... dejados de lado” o inadvertidos. (cfr. Even-Zohar, 1990, 14). Es decir, una reconstrucción contextual como “un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones ... que usa diferentes opciones concurrentes” (Even-Zohar, 1990, 10).

Para la explicitación de los contextos de las obras, la teoría de los polisistemas propone la consideración de las diferentes interferencias e influencias de múltiples contactos en la formación de una cultura, una lengua o una literatura. De tal modo, sorteamos una reconstrucción unívoca y lineal del contexto histórico general de las obras para dar paso a las condensaciones históricas que han dejado una marca relevante y pertinente para el estudio de las obras y sus poéticas. Dicho de otro modo: rescatamos de las cronologías e historiografías las mónadas (cfr. Benjamin, 2009, “Tesis XVII”) que permitan una nueva lectura de las poéticas en cuestión. Así, evitamos una cronología como telón de fondo estático y repetitivo, compuesta por adiciones de fenómenos de manera diacrónica. Buscamos una

---

<sup>10</sup> Desarrollaremos este concepto en el apartado **3. Marco teórico, categorías y metodología**.



composición histórica amplia y heterogénea, aún en sus superposiciones e intersecciones, trabajando con el contexto como algo dinámico, inestable, ajeno a las estructuras inertes y rígidas de los sistemas diacrónicos y sincrónicos en sentido estricto y excluyente.

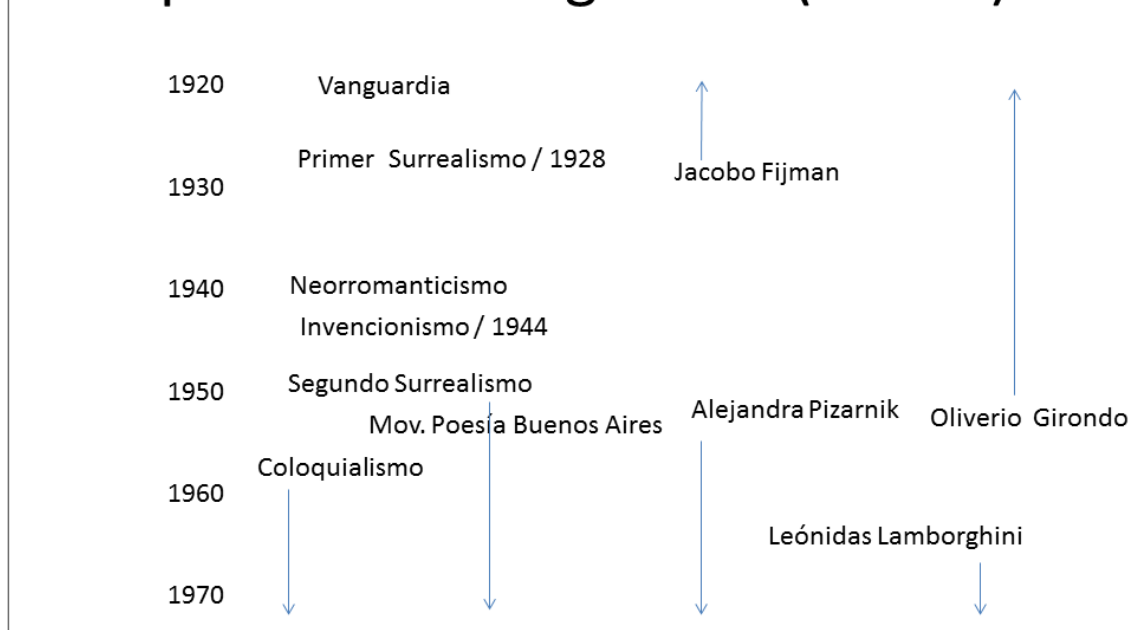
Leemos la obra en la historia y la historia en la obra; ya no como una constatación y representación de los hechos de una cronología escolar, sino como el señalamiento de hitos pertinentes que permiten conocer y comprender los procedimientos poetológicos que organizan la materia lírica de obras del corpus. De este modo, y trabajando con el criterio del síntoma y la pertinencia, ponemos de relieve diferentes aspectos y planos del discurso social para las distintas obras.

Las obras con las que conformamos nuestro corpus se caracterizan por su singularidad que no responde a la inscripción y/o afiliación estereotipada a poéticas consolidadas, siendo sus autores casos de difícil catalogación en términos de movimiento o de estética. Así, Gironde fue tanto un precursor de la primera Vanguardia literaria de los años 20 como un faro del segundo Surrealismo; Pizarnik fue tanto surrealista como neorromántica (en términos de la estética alemana) y estuvo cerca tanto de *Poesía Buenos Aires* como de *Sur*. En el caso de Lamborghini, si bien podría argumentarse que “pertenece” a la estética coloquialista, entendida como registro y temática cercanos al habla y la tónica cotidianas, como reivindicación de la gauchesca, del tango, de la estética de Boedo, se constata que su proyecto poético supera ampliamente los alcances de estos movimientos y escuelas, como veremos en el Capítulo 7.

Si bien no adherimos a una periodización escolar que repita los hitos mecánicamente, la tomamos como referencia para explorar, en cambio, zonas o nudos en los que se entranan sociedad, política, arte, cultura.

Esquemáticamente, los cuatro autores que hemos trabajado orbitan alrededor de una serie de ejes de la historiografía literaria tradicional (modelos de lectura y de escritura): el surrealismo (años 20 en adelante), el invencionismo (mediados de siglo) y el coloquialismo ('55 en adelante). Y sin embargo sus poéticas desbordan los límites clasificatorios. Presentamos a continuación un diagrama en el que se puede observar la correspondencia múltiple de los autores con los movimientos.

## Panorama de los movimientos poéticos en Argentina (30–70)



### 2.2. Décadas del '20 y '30: Personalismo, mesianismo y crisis

El contexto histórico pertinente para abordar la dimensión funcional de la obra de Jacobo Fijman *Estrella de la mañana* (EMÑ) (1931) está integrado principalmente por el acontecimiento gravitante de la política encarnada en la figura de Hipólito Yrigoyen, por la crisis mundial generada en el '29 y por el poder creciente de la Iglesia<sup>11</sup> en la política y en las instituciones de Argentina.

La década del '20 estuvo fuertemente marcada por las batallas en torno al poder partidario entre Yrigoyen y Alvear, batalla que giró sobre el eje yrigoyenistas versus antiyrigoyenistas (antipersonalistas), es decir, *con* o *contra* el caudillo.

La elección del año 1928 la ganó Yrigoyen con el doble de votos que su adversario más cercano; con lo cual se consagró el carisma del caudillo como imbatible. Esto nos lleva al Cristo en EMÑ, homologable al carismático perfil del caudillo: según Floria, “La figura de Yrigoyen ejercía una influencia moral y

<sup>11</sup> Condiciones de este resurgimiento católico fueron la caída del discurso positivista, que desplazó al clero del Estado desde mediados del siglo XIX, y la crisis de la civilización occidental de la primera posguerra.

legitimadora muy poderosa ... envolvía un control personal sobre sus seguidores que se traducían en recompensas...” (Floria, 1992, 795). Consideramos que el mesianismo de Yrigoyen<sup>12</sup> habría encontrado una suerte de traducción estilizada en el mesianismo cristiano de EM: El caudillo de masas como un Cristo.

La década del '30 se vivió con “malhumor, impaciencia, tensión y cierto melodramatismo” (Floria, 1992, 799). Esta década, inaugurada con la caída del caudillo radical, tuvo el carácter de una “restauración neoconservadora” (Floria, 1992, 799, énfasis agregado), y fue vivida como un momento de *alteración*, que exacerbado por la crisis económica y sus consecuencias sobre lo social y lo cultural, a lo cual se sumó el surgimiento de ideologías antiliberales que desconfiaban de los sistemas democrático-parlamentarios para contener la crisis y sus efectos. De esta década, denominada “la edad de las ideologías” (fascismos, socialismos, nacionalismos), nos interesa el cruce de tendencias enfrentadas para indagar en el *pathos* que dominó el *Zeitgeist* fijmaniano: los socialismos, apoyados en la esperanza, el optimismo, así como en programas revolucionarios. Y, en el otro extremo, los fascismos propagando la angustia, la ruina y la decadencia como movilizadores sociales: A partir de estos sentimientos los fascismos propusieron la necesidad de “un salvador ... [lo que] entusiasmó en su momento a las generaciones de jóvenes de la década del 30” (Floria, 1992, 804). En el campo de intersección de política y literatura, el caso de Leopoldo Lugones es ejemplar: a través de distintos géneros fue proponiendo, desde inicios del siglo XX, diferentes formas de restauración del orden, como crisis del positivismo y ocultismo, inmigración y Centenario, gauchesca y helenismo, entre otras<sup>13</sup>.

Podemos ver aquí la encrucijada poética y vital en que quedó atrapado Fijman: el retorno a las fuentes poéticas de la religión judeocristiana, la enfermedad mental, el redentor (Cristo en su poema) y el mesianismo místico.

Ante el desmoronamiento caótico de su universo, en EMÑ busca una estabilización en el lenguaje y en las figuras de la repetición, en las imágenes de claridad y en el mesianismo, homologando la expectativa subjetiva con la externa.

También gravitó sobre el nacionalismo de derecha católico de la Argentina del '30 el pensamiento de Primo de Rivera, fundador de la Falange Española cuyos

---

<sup>12</sup> Romero (1999) coincide en que Yrigoyen estaba alentado por un sentimiento mesiánico.

<sup>13</sup> Ver nuestros trabajos *El sueño oculto del espacio. Retórica, política y masonería en la obra de Leopoldo Lugones*, 2007, y *El vasto pensamiento de la sombra. Identidad, Historia y Nación en Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones*, 2012.

postulados constituyen una variante del fascismo. A estas corrientes se les sumó la del llamado catolicismo social.

Todas las corrientes católicas que estaban en danza “disputaron la fidelidad de los seguidores” (Floria, 1992, 806), acontecimientos que gravitaron sin duda en Fijman, según puede verificarse en la asunción de fidelidades expresadas en EMÑ. Cabe resaltar aquí ciertas claves de lectura de EMÑ y de su autor, Jacobo Fijman: **restauración** de la poesía hebraica antigua y la adopción de los valores cristianos; el mesianismo extático; y la alteración de la retórica y de las formas poéticas.

En esta época se gesta un nacionalismo de derecha emparentado a la Iglesia: “hay toda una geografía de derecha todavía por hacer que permitiría distinguir ... una vinculación estrecha entre la derecha nacionalista y el llamado integrismo católico, que tuvo señalada influencia en la década del 30” (Floria, 1992, 812). A partir de la segunda presidencia de Yrigoyen las voces para criticarlo y derrotarlo se unieron. “La prédica nacionalista contra Yrigoyen y la democracia fue constante, hábil y con un auditorio cada vez más amplio” (Floria, 1992, 813). También influye en esta época convulsionada Charles Maurras, intelectual de derecha francés que “auxilió” ideológicamente a los intelectuales de derecha argentinos (como por ejemplo, Martínez Zubiría). La propuesta de Maurras es la de un clericalismo sin Dios, “que conducía a la crítica implacable de la democracia, la repugnancia hacia el caos obscuro y una construcción estéticamente perfecta de un orden político en el cual la Iglesia tendría un lugar privilegiado” (Floria, 1992, 813). O sea, le interesa la Iglesia como institución pero no le interesa la figura de Dios como cuestión espiritual (lo que supuso un conflicto con el catolicismo social). Por ejemplo, el citado Gustavo Martínez Zubiría (Hugo Wast) publicó una serie extensa de novelas con elementos antisemitas, tuvo contacto en París con la Acción Francesa maurrasiana y presidió la Comisión de Prensa del Congreso Eucarístico internacional (cfr. Verbitsky, 2007,117). La revista conservadora católica Criterio comenzó a publicarse en el año '28.

La transformación social también debe ser tenida en cuenta, toda vez que la biografía de Jacobo Fijman (nacido en la actual Rumania en 1898 y llegado a la Argentina a los 4 años) responde a las condiciones marcadas por los movimientos migratorios. La inmigración de judíos de Europa del Este y resultó objeto de hostigamientos antisemitas por parte del integrismo católico y la Acción Católica

Argentina<sup>14</sup>; y la inmigración de socialistas y anarquistas españoles e italianos convergió en los escenarios de alteración social y política generadas por la recesión económica, la dictadura militar de Uriburu, las prácticas violentas de la Liga Patriótica Argentina. Todo lo cual marcó a fuego a la década del 30. Las circunstancias de la época enfocadas como un complejo entramado social, político, económico, ideológico, religioso, cultural permiten considerar a *Estrella de la Mañana* como un síntoma histórico-discursivo.

En el meollo de las turbulencias institucionales, ideológicas y políticas entre las que se incluyen las tensiones y luchas de la Iglesia<sup>15</sup> con (y desde) el poder político<sup>16</sup>, así como las desestabilizaciones del orden estético encarnadas por Lugones, y operadas por la vanguardia martinfierrista; resalta en EMÑ, constituyendo un polo distintivo en el contexto de las escrituras dominantes de la época.

EMÑ construye un orden y genera estabilidad en sus repeticiones y esperanza en el mesianismo que la anima.

Con respecto a las dinámicas múltiples del sistema literario consideramos que la recuperación por parte de Fijman de la poesía religiosa cristiana y hebrea antigua lo diferenció en grado sumo de los escritores de cuño oligárquico liberal y anticatólico como Gironde y Borges.

### **2.3. La pausa poética entre *Estrella de la mañana* (1931) y *Persuasión de los días* (1942)**

En este período hay hechos liminares que marcaron el desarrollo de la cultura metropolitana de todo el siglo XX. Entre los más destacados, la fundación de la

---

<sup>14</sup> La Acción Católica Argentina, establecida el 1 de diciembre de 1918, llegó a reunir unos 98 mil socios para 1943, además de cientos de miles de adherentes.

<sup>15</sup> En el '28 la Iglesia retoma poder y control institucional casi sin tregua hasta el primer gobierno de Perón. Los problemas de la Iglesia con el Estado alrededor del año '30 se pueden retrotraer a las cuestiones en discusión con la Generación del 80 respecto de la educación laica y la educación religiosa. De acuerdo con Verbitsky "Ningún católico podía votar por quienes postularan la separación de la Iglesia y el Estado, el laicismo escolar, el divorcio o cualquier profesión de ateísmo", 2007, 115). Y según Romero: "Yrigoyen también llevó al gobierno la preocupación por la defensa del catolicismo" (1994, 227): vetó la constitución laicista de la provincia de Santa Fe, se opuso a la sanción de la ley de divorcio y confió en miembros del clero importantes funciones públicas.

<sup>16</sup> Para ampliar sobre el lugar de la Iglesia en la Argentina en la década del 30, ver *Historia Argentina. La democracia constitucional y su crisis*. Tomo 6: Cantón, Moreno et al, Paidós, Bs As, 1972, "La iglesia: prestigio y poder", pag 174 y ss.; *Cristo vence. La Iglesia en la Argentina. Un siglo de historia política*, Tomo I: De Roca a Perón, Sudamericana, Bs As, 2007.

revista y la editorial *SUR*<sup>17</sup>, la creación de editoriales de exiliados españoles (viz., Losada, Sudamericana, Emecé...) y la actuación de FORJA en la política y en la consolidación de un *pensamiento nacional*<sup>18</sup>. Los que propiciaron una serie de condiciones culturales de relevancia: el desarrollo y sostenimiento de una “clase” intelectual, el crecimiento exponencial de sellos y de publicaciones y el predominio del ensayo de interpretación nacional en el campo letrado.

En la década del ‘30 hubo una intensa actividad en el mundo literario (congresos internacionales, conferencias y visitas de intelectuales extranjeros, multiplicación de sellos y proyectos editoriales, fundación de instituciones, polémicas...<sup>19</sup>) y, sin embargo, escasean evidencias de publicaciones de experimentación en poesía. El período estuvo dominado por dos temas centrales: “la responsabilidad de los intelectuales y el lugar de la cultura en las modernas sociedades de masas” (Gramuglio, 340) que poco interés y atención dejaban para las discusiones y experimentaciones con el lenguaje poético.

### **El proyecto de *Sur***

Según se ha estudiado abundantemente, se puede sintetizar la línea editorial de *Sur* en tres temas centrales: el ensayo de tema nacional; la transformación (renovación) de la narrativa<sup>20</sup> (a través de las traducciones); los debates político-ideológicos generados por las transformaciones de la escena internacional (fomentados por las visitas de pensadores europeos y norteamericanos, Ortega y Gasset, Frank, Keyserling).

Precisamente, de acuerdo con la lectura de Gramuglio, *Sur* estuvo orientada exclusivamente a la discusión estética sobre narrativa y al ensayo, no a la poesía. Coincidentemente, dos títulos de nuestro corpus pertenecen al ‘31 y al ‘42. Gironde pasa una década sin publicar poesía entre *Espantapájaros* del ‘32 y *Persuasión de los días* del ‘42<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> La revista *Sur* nació en el verano del 30–31. Fue cuatrimestral hasta 1934, y a partir del 35 tuvo periodicidad mensual. En su equipo de redacción se encontraba Oliverio Gironde. En el año 33 se fundó la Editorial *Sur*: órgano de sustento de traductores y escritores argentinos (entre ellos, Gironde y Pizarnik). Cfr. Luna, 2010.

<sup>18</sup> Cfr. Félix Luna: “La vida cultural”, 2010.

<sup>19</sup> Cfr. Gramuglio, 2001.

<sup>20</sup> En la década del ‘40 dominarán la discusión cultural las operaciones sobre el canon de Borges y Bioy Casares sobre el género policial y el fantástico (publicación de *La invención de Morel*, de la *Antología de la literatura fantástica*, de *El jardín de los senderos que se bifurcan*).

<sup>21</sup> Entre estos dos títulos, publicó *Pintura moderna*, ensayo, 1936, MNBA–Colombo; e *Interlunio*, relato, *Sur*, 1937.

En síntesis, la cultura de la década del '30 está marcada por la fundación de *Sur* –'31; la fundación de *FORJA* –'35; el teatro del Pueblo –desde el '30; la fundación de la revista conservadora católica *Criterio* –'28; los viajeros Ortega, Frank, Keyserling; los dilemas entre fascismos y comunismo; las discusiones sobre la narrativa: fantástico y policial, contra el realismo y el psicologismo.

La crisis del '29 y el golpe del '30, los conflictos internacionales, los ideales comunistas y la represión estatal a las expresiones de descontento marcaron el ritmo y la agenda de las prácticas intelectuales: los escritores de izquierda, los ensayistas del *ser nacional* (Mallea, Martínez Estrada), los letristas del tango (Discépolo, Flores), los aguafuertistas y cronistas (Arlt), cuentistas (González Tuñón).

Hay en el período pocos poemarios que no estén comprometidos con la realidad. EMÑ fue el temprano y último proyecto lírico experimental de la década: parte de los poetas de la vanguardia martinfierrista migraron al lado comprometido de la intelectualidad; por otra parte, referentes como Borges y Gironde no publicaron libros de poesía en la década del 30.

#### **2.4. Poesía y plástica en los '40 y '50**

Los fecundos cruces de poesía y plástica incubados en la revista *Arturo*, en cuyo único número convivieron ilustraciones con poemas y manifiestos, fueron una condición no atendida de la gestación de *En la masmédula*, del año 1956. Las intervenciones de *Arturo* y de los movimientos Asociación Arte Concreto Invención, Imagen-Invención y MADI (Movimiento Abstracción Dimensión Invención) son determinantes a la hora de reconstruir la poética de una obra de experimentación tan determinante como la de Gironde, cuya filiación –cuya genealogía– ha sido cautiva de la tradición de cuño surrealista (Olga Orozco, Enrique Molina) y por lecturas de la vertiente imaginista (la tradición de la mirada).

Por ello es que debe recuperarse la estética del Invencionismo para la reconstrucción de las poéticas de experimentación de la segunda mitad del siglo XX en general y para la poética experimental de Oliverio Gironde en particular.

*Arturo. Revista de Artes Abstractas* (fundada en 1944), cuyos miembros más destacados fueron Edgar Bayley, Gyula Kosice y Tomás Maldonado, condensa el momento inicial de una propuesta estética que buscaba radicalidad y originalidad.

Aunque los citados tomaron caminos propios en menos de un lustro (en 1948 este núcleo original ya estaba disuelto), inicialmente postularon en conjunto, por un lado, el fin de la representación naturalista y del simbolismo y, por otra parte, el nacimiento de una nueva estética, la de la Imagen–Invención (I–I) como creación *pura*, libre de condicionamientos. Es decir, herederos de las vanguardias históricas, asumieron la premisa de la creación de formas *radicalmente nuevas*.

Más allá de las poéticas de Kosice (artista plástico, poeta) y de Bayley (poeta), estos postulados iniciales no se agotaron en sus manifestaciones inmediatas (obras), sino que decantaron en la poética de *En la masmédula* ('56), como también, por ejemplo, en el primer manifiesto de E. A. Vigo<sup>22</sup> ('58). Es necesario, por ello, tener en cuenta las vinculaciones de la estética inaugurada y ensayada a través de *Arturo* como condición de producción (Verón, 1998) de la obra de Gironde; y las proyecciones del poema invencionista/imagen–invención más allá de la poesía invencionista misma (Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre).

### **Poética invencionista: consolidación y transformación**

El movimiento invencionista (I–I) buscaba inaugurar una nueva ontología de la obra de arte: como objeto, “como hecho en sí que ‘se presenta’ con sus elementos básicos y objetivos sin intención de referirse a otra realidad más que a la suya propia” (Siracusano, 1999, 17). Más que de representación, se trata de *presentación*.

Se nutrieron del arte Concreto europeo de los '30 (importado en folletos, artículos y libros por inmigrantes europeos), que proponía “acabar con la representación naturalista, precisamente adoptando ... los mecanismos de la Naturaleza, es decir, creando en lugar de recreando”, de Huidobro (*Arte poética*, 1925), de la Bauhaus, de Le Corbusier (cfr. Grinstein, 2007).

Se forma MADÍ (Movimiento Abstracción Dimensión Invención) por separación de un grupo lúdico y ecléctico liderado por Gyula Kosice, quien publica una antología de la poesía Madí en 1955. Al mismo tiempo, se organiza otro grupo encabezado por Tomás Maldonado: la Asociación de Arte Concreto Invención.

El discurso poético de la época se estructuró con un aluvión de nuevas ideas científicas, con planteos para redefinir el espacio estético y con el marxismo. El Invencionismo se interesó por conceptos como espacio–tiempo, polidimensionalidad,

---

<sup>22</sup> Cfr. *Maquinaciones*. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962, pp. 78–79



discontinuidad. Estas búsquedas marcadas por el pensamiento científico llevaron a, por ejemplo, quebrar la forma tradicional del cuadro, buscando comunicar y revalorizar los espacios. “Las creaciones del arte Concreto abrieron nuevos senderos en la afirmación de un *conocimiento plástico*, en la medida en que tales producciones constituyen metáforas epistémicas de la modernidad” (Siracusano, 1999, 26). Es un signo de la época la búsqueda insistente de nuevas poéticas no figurativas, no representativas, y asociadas a la renovación de los paradigmas científicos.

Esta búsqueda de una *física de la belleza* (en lugar de *metafísica* de lo bello), cercana a las ciencias, de la abolición de la mimesis y de la representación realista y simbolista, que busca **inventar** y **crear** por sobre todo, está marcando la gestación de *En la masmédula*, que en este contexto se muestra como una investigación sobre la experimentación fonológica y sintáctica en la formación de palabras y los límites de la motivación lingüística. Si se tiene en cuenta, también, que los primeros textos de lingüística estructural en castellano fueron editados a comienzos de la década del ‘40<sup>23</sup>, no se puede sino concluir que EM de Gironde es una búsqueda de poesía no–representativa motivada técnica– y científicamente y cercana, por lo tanto, a las búsquedas estéticas de I–I y de MADI. Este vínculo entre la obra de Gironde y el movimiento invencionista no ha sido explorado por la crítica cultural<sup>24</sup>.

Las poéticas no–figurativas (no–representativas) y racionalistas, sin embargo, en los 60 y 70 serán superadas en su radicalidad y originalidad por el deseo de participación del sujeto creador en la realidad, en la transformación social, en la revolución política: el abandono de la **búsqueda de la autonomía** por la participación activa del sujeto a través de la obra (como podrá comprobarse en los textos de Lamborghini). Y en los ‘50, el gesto vanguardista del arte racional y científico se ha asimilado; y los grupos invencionistas se estaban desintegrando. “Ahora comenzaba a distenderse esa exigencia y se iniciaba el protagonismo del gesto, la materia y la experimentación aplicada al uso de las técnicas” (Siracusano, 1999, 38). El momento fundacional, teórico y separador *figuración vs no figuración* ya ha cumplido su misión, dejando paso a dos líneas en esta corriente no–figurativa ya *establecida*: a) la estructuración geométrica, que indaga en la interacción plano–

---

<sup>23</sup> Cfr. Vera Barros: “Técnica y disciplina en la poesía argentina 1950–1970. Poéticas de experimentación y poéticas de recepción de Oliverio Gironde y Leónidas Lamborghini” en Kozak (comp.), 2011.

<sup>24</sup> Cfr. Grinstein, 2007.

luz–forma–color (Tomás Maldonado, Raúl Lozza); b) la orientación a la abstracción lírica y sensible (Miguel Ocampo, Kasuya Sakai).

Si bien el Invencionismo se hizo lugar en el panorama poético con la posición de ruptura recién comentada, posteriormente se transformó en el *movimiento Poesía Buenos Aires* (PBA), que se desarrolló a lo largo de la década del '50, e intentó indagar en el espíritu de la nueva poesía con un cruce de surrealismo e invencionismo. En términos generales, son dos los ejes que organizan a Poesía Buenos Aires: “1) la identificación de la poesía con la vida y el rechazo consecuente de las formas fijas y paralizantes de la realidad y 2) la poesía como el lugar de comunicación esencial de los hombres entre sí y con el mundo en general.” (Calbi, 250). No podemos aseverar que la obra girondiana responde a estos lineamientos. Lo mismo podemos decir de Alejandra Pizarnik, vinculada al movimiento PBA. Para el Girondo de los '50 la poesía es juego, es su propia afirmación desde su negación, es algo que está antes y más acá del lenguaje. La poética invencionista<sup>25</sup> y luego el movimiento PBA buscaban instalar la palabra en el mundo, encontrar un lenguaje poético sustantivo que no fuera mediado por una representación. “Es preciso inventar nuevas realidades. Es preciso reconstruir el mundo” (Bayley, cit. por Freidemberg, 1981<sup>26</sup>). Es decir que se trata de una poesía de la imagen, de la semántica (herencia surrealista) más que de la gramática (la sintaxis y la fonética).

Más cercano a la poética girondiana está MADÍ: Abolición de “toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación”, propone su manifiesto. Aunque el fervor materialista de Gyula Kosice no puede sino haber hecho sonreír al viejo Girondo:

Contra todo ello [el arte del pasado] se alza MADÍ, confirmando el deseo fijo absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno; junto a la humanidad en la lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> “Inventar. ... La ficción representativa toca a su fin” (Manifiesto Invencionista).

<sup>26</sup> “La poesía del 50”, *Capítulo*, CEAL, Buenos Aires.

<sup>27</sup> Gyula Kosice: “Del Manifiesto de la Escuela” (Manifiesto Madí) en revista *Arte Madí Universal*, 1952, octubre, Buenos Aires.

Sin embargo, las luchas por la figuración/anti-figuración debieron cruzarse con el desarrollo del Peronismo (46-55), lo que generó conflictos de la administración estatal del arte de este período (de voluntad representativa, realista, social) con la anti-figuración.

## 2.5. Peronismo, posperonismo, antiperonismo: 45-73

El peronismo<sup>28</sup> no tuvo una preceptiva clara y precisa respecto de las bellas artes, salvo una preferencia del realismo por sobre la abstracción y una política de amplia difusión de la estética del “arte nacional” a través de premios, exposiciones, apoyos. Los premios ministeriales, por ejemplo, favorecían la representación temática. A raíz de esto las relaciones del peronismo con las poéticas no representativas –no realistas– no serían las mejores (cfr. Giunta, 2001, 60).

Una serie de variables del primer peronismo (46-55) van a impactar, en mayor y en menor medida, sobre obras de nuestro corpus contemporáneas de este revulsivo socio-político-cultural: *En la masmédula*, *La tierra más ajena*, *Las aventuras perdidas* y “Las patas en las fuentes”<sup>29</sup>.

Se debe tener en cuenta para ello que el peronismo a) favoreció la representación realista; b) prefirió los motivos nacionales, populares, *representativos de la vida nacional*, c) no se llevó bien con las vanguardias, d) combatió del 48 al 50 a la abstracción desde el ministerio de Educación (cfr. Giunta, 2001,61). Los dos primeros ejes para situar la línea anclada en lo social y político pero sin abandonar el trabajo mecánico-artesanal sobre el lenguaje de Leónidas Lamborghini<sup>30</sup>. Y los dos últimos para estimar el impulso y el fortalecimiento de las poéticas abstractas / no representativas / no figurativas que van a gravitar y alojar al Gironde de *En la masmédula* y en la desafectación política, social, coyuntural de la poesía de Pizarnik. Hay que tener en cuenta cómo hay en el último Gironde una desafectación de lo popular, de la realidad política y de la lengua vernácula en la construcción de su lengua poética (proyecto que resuena a la búsqueda de la panlingua de Xul Solar), que bien puede asimilarse a los prolegómenos de la caída del peronismo y a la transición de la política cultural del Estado, impulsada por Jorge Romero Brest (cfr. Burucúa, 1999).

---

<sup>28</sup> Rozitchner, 1998, 2000; González, 1999; Horowicz, 2005.

<sup>29</sup> La versión primitiva titulada *El saboteador arrepentido* (plaqueta) data de 1957.

<sup>30</sup> Sobre este tema, ver Vera Barros 2011a (*Exposiciones*) y (Kozak comp.) 2011.

Las obras de Pizarnik TA y AP se ubican en una poética propia del posperonismo, es decir, desafectada del dilema y del combate por la representación, ajena a los requerimientos de la realidad nacional y asimilada al contexto internacional<sup>31</sup>. Aunque la política de la representación del primer peronismo fue cediendo, es decir que se produjo una apertura en el peronismo respecto de la abstracción y la vanguardia<sup>32</sup>, Jorge Romero Brest, despedido de la Universidad de la Plata en 1947, se convirtió en su crítico y enemigo principal. Con su revista *Ver y estimar* construyó un espacio de resistencia y de avanzada de la modernidad artística. Desde los márgenes –no tuvo durante el peronismo actuación institucional oficial– trabajó en la definición de un modelo para el arte en el post–peronismo. Con la caída de Perón, en el ‘55, fue incorporado como interventor y director del Museo Nacional de Bellas Artes. Su concepto de *arte del futuro* considera que el arte debe liberarse de compromisos y servidumbres: la política y lo social, la realidad...

Como materia, como fondo histórico y como contexto ideológico el movimiento histórico–político–ideológico del peronismo tiene una presencia inocultable (es determinante en la construcción de su poética) en la obra de Leónidas Lamborghini: ya sea por la recreación de episodios fundacionales (los bombardeos a la Plaza de Mayo en el 55 por parte de la Revolución Libertadora en “Las patas...”), por la desestabilización de sus relatos de origen (el desmontaje del líder y de la romantización del matrimonio político en “Eva Perón en la hoguera”), por su compromiso con los “descamisados” (la reescritura de Frantz Fanon en “Villas”), o por una suerte de reontologización cultural (el peronismo como parte de la gauchesca, los descamisados como gauchos urbanos).

## 2.6. Los sesenta: arte y política

Década marcada por entusiasmos y contradicciones que buscó diluir la línea divisoria de arte y vida, los ‘60 generaron, entre otros rasgos distintivos, la redefinición de la “obra” y del estatuto del “Arte” y la búsqueda de nuevos públicos. El fin del existencialismo, la revolución cubana y el quiebre del discurso colonialista (Frantz Fanon) fueron algunos de los problemas filosóficos determinantes que llevaron a la política a constituirse en tema dominante del arte y de la literatura

---

<sup>31</sup> Cfr. Diarios.

<sup>32</sup> Para el año ‘52 se incorporó el arte abstracto al “Arte Argentino” en exposiciones nacionales, en los envíos a la Bienal de Venecia, San Pablo, entre otras.

latinoamericanos<sup>33</sup>. Sin embargo, la necesidad impulsada por Romero Brest de “actualizar” el arte nacional llevó a que “el internacionalismo, paradójicamente, [fuera] una forma de nacionalismo” (Giunta, 2001, 70), cuyo hito fundamental y motor es la inauguración del Instituto Di Tella. Entre el 61 y el 66, la vanguardia artística argentina buscó la renovación del lenguaje artístico, la ruptura con lo establecido, la anticipación al arte mundial (cfr. Giunta, 2001, 71)<sup>34</sup>.

Se iba delineando un nuevo debate estético: ya no podía seguir discutiéndose en términos de realismo vs. abstracción o autonomía vs. heteronomía como polos equidistantes y simétricos<sup>35</sup>. La política y la historia en los 60 marcaron dos agendas en el mundo del arte que no todos pudieron conjugar: la experimentación y el internacionalismo o el compromiso, la politización y la violencia. “Podía optarse por el cambio gradual que sostenía la ideología del Desarrollismo y apostar al progreso generado por las inversiones extranjeras; o podía seguirse la ruta de una transformación radical por la vía revolucionaria” (Giunta, 2001, 96). Por ello es que la politización del arte fue desde mediados de los 60 una marca de legitimidad, un imperativo cultural y artístico (Berni, León Ferrari, Urondo, Cortázar), así como su evasión y prescindencia una marca distintiva en Pizarnik (cfr. *Diarios, Prosa Completa*). Pensemos sino en el panorama internacional: Cuba, Vietnam, Guerra Fría. La política, en este momento, volvió a la vanguardia. Lo que se evidencia en “Las patas en las fuentes” y en “Villas” (*Partitas*).

En los años 68 y 69 a la luz del Cordobazo, de Tucumán Arde, del Mayo Francés, el arte revolucionario se pensó “colectivo, interventivo, que accionara sobre la realidad y que denunciara la situación del país”; que “acompañara a la clase obrera en el camino revolucionario” (Giunta, 2001, 104). Este contexto es determinante para la poética lamborghiniiana.

Más allá del contexto general del arte de los sesenta (ampliamente estudiado por Andrea Giunta, 2001), destacamos dos movimientos artísticos de la época que

---

<sup>33</sup> Cfr. Giunta, 2001; cfr. Foffani, 2008.

<sup>34</sup> El Di Tella convocó a Jurados y artistas de máximo prestigio y modernidad (como el influyente Clement Greenberg), lo que trasladó la “escena” y las disputas de las grandes capitales del arte a Buenos Aires. En 1964 se envió a EEUU una muestra de “Nuevo” Arte Argentino. También influyeron las Bienales Kaiser del 62, 64, 66. El MOMA incluyó a Buenos Aires en las giras de sus colecciones. Artistas argentinos recibieron premios prestigiosos como San Pablo y Venecia: Peñalba, Le Parc, Berni.

<sup>35</sup> Maniqueísmo saboteado por la irrupción del pop y los happenings (potente y bien recibida por el público), los *mass media*, que también entraron a tallar en la ecuación, y de ser “tema” en el primer pop pasaron a ser forma, filosofía, estética en sí misma: se crearon objetos ficcionales por la fuerza verosimilizadora y “realizadora” de la prensa (“Happening de la participación total”, Jacoby–Costa; “Simultaneidad en simultaneidad”, Minujín–Kaprow–Vostell, 1966), o las investigaciones periodísticas (no–ficciones) de Rodolfo Walsh, retomados en “Las patas en las fuentes”.

marcaron la poética de experimentación lamborghiniiana: la Nueva Figuración/Otra figuración (Noé, De la Vega, Macció, Greco) y el Arte Destructivo, poética del desecho y la ruina (Seguí, Kemble, Roiger).

El arte destructivo no ha sido considerado aún como una condición de producción de la obra de Lamborghini, de su poesía temprana al menos (aunque los restos, la basura, la degradación de la materia sean vectores de su creación a lo largo de todo el arco de sus publicaciones<sup>36</sup>).

La Nueva Figuración buscó la superación del puro gesto de la vanguardia informalista (predominio del material y el color, abandono de la figura) recuperando la figura, la realidad y la política, sin por ello abreviar en el realismo. Testigo de ello es, por ejemplo, la Serie Federal (1961) de Luis Felipe Noé. A partir de esta serie se pueden establecer las relaciones con la deformidad/mación de lo representado en función de las violencias de / sobre los cuerpos (el hambre, los bombardeos) y con la torsión del lenguaje pictórico y poético, tanto en la obra de Lamborghini como en la de Noé. Contemporánea de esta serie fue la muestra Arte Destructivo (1961), resultado del trabajo conjunto de un grupo de artistas (Kenneth Kemble, Luis Wells, Antonio Seguí, entre otros) que buscaron formas y procedimientos de descomposición de la poesía, la música y el discurso a través de la violencia y la destrucción. Desecho (objetos encontrados) y destrucción son dos vectores estéticos que definen bien al Arte Destructivo como a la evolución de la poética de Lamborghini que se cristaliza en *Partitas*: poesía hecha de jirones de otros discursos y lengua poética desbastada.

### **Bibliografía citada**

**Burucúa**, José Emilio (dir.): *Nueva Historia Argentina. Arte, política y sociedad* (vol. II), Sudamericana, Buenos Aires, 1999

**Cantón**, D., Moreno J. L. y Ciria, A.: *Historia argentina. La democracia constitucional y su crisis*. Tomo 6, Paidós, Buenos Aires, 1972

**Cattaruzza**, Alejandro: *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política* (Tomo 7), Sudamericana, Buenos Aires, 2001

---

<sup>36</sup> Ver nuestras reflexiones sobre la estética de la carroña y de la poesía viral (Vera Barros 2009a, 2009b et al.)

- Even-Zohar**, Itamar: "Polysystem theory", *Poetics Today Vol. 11, No. 1, Polysystem Studies (Spring, 1990)*, pp. 9-26, Duke University Press (trad. Ricardo Bermúdez Otero). Disponible on line: <http://www.jstor.org/stable/1772666>
- Floria**, Carlos A. y César A. García Belsunce: *Historia de los argentinos*, Larousse, Buenos Aires, 1992
- Foffani**, Enrique y Miriam Chiani: "La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta" en Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas* (edición crítica), Poitiers, CRLA/Archivos, 2008
- Freidemberg**, Daniel: "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman" en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- García Helder**, Daniel: "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano" en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- Giunta**, Andrea "Las batallas de la Vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en Burucúa (dir.), 1999
- Giunta**, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- González**, Horacio: *Restos pampeanos*, Colihue, Buenos Aires, 1999
- Gramuglio**, María Teresa: "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", en Cattaruzza (dir.), pp. 331–382, 2001
- Grinstein**, Eva: "Arte y técnica. El invencionismo, una utopía anti-realista", en *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, 6, 2007. Disponible on line: [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)
- Halperin Donghi**, Tulio et. al.: *Historia Argentina*, Paidós, Buenos Aires, 1972
- Horowicz**, Alejandro: *Los cuatro peronismos*, Edhasa, Buenos Aires, 2005
- Kozak**, Claudia (comp.): *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011.
- Luna**, Félix (dir.): *Historia integral de la Argentina. Tomo 9: Conservadores y peronistas*, Buenos Aires, Booket, 2010
- Romero**, José Luis: *Las ideas políticas en Argentina*, FCE, Buenos Aires, 1999
- Rozitchner**, León: *Perón, entre la sangre y el tiempo, Tomo I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1998

**Rozitchner**, León: *Perón, entre la sangre y el tiempo, Tomo II*, Catálogos, Buenos Aires, 2000

**Saítta**, Silvia: “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Cattaruzza (dir.), pp.383–428, 2001

**Siracusano**, Gabriela: “Las artes plásticas en las décadas del 40 y 50”, en Burucúa (dir.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999

**Vera Barros**, Tomás: *El sueño oculto del espacio. Retórica, política y masonería en la obra de Leopoldo Lugones*, Epoké Ediciones–Lerner Editorial, Córdoba, 2007

**Vera Barros**, Tomás: *El vasto pensamiento de la sombra. Identidad, Historia y Nación en Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones*, Editorial Académica Española / Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, Alemania, 2012

**Verón**, Eliseo: *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1998

## **Manifiestos**

### ***Manifiesto Invencionista***

Publicado con motivo de la primera exposición grupal realizada en el Salón Peuser en marzo de 1946. En revista *Arte Concreto Invención*, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8

Disponile on line: [http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=23](http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=23)

### ***Manifiesto Madí / Gyula Kosice***

Leído en la primera exposición que realizó el grupo en el Instituto de Estudios Superiores Francés de Buenos Aires el 3 de agosto de 1946; publicado luego bajo el título “Del Manifiesto de la Escuela” en revista *Madí* n° 0, Buenos Aires, 1947

Disponile on line: [http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=24](http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=24)

### ***Manifiesto preasistemático / Gyula Kosice***

Buenos Aires, 1956

Disponile on line: [http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=25](http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=25)

### ***Manifiesto / Edgardo Antonio Vigo***

Revista *W C* n 1, 1958, en *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*, pp. 78–79



## Marco teórico, categorías y metodología de análisis

---

### 3.1. Preliminares

En nuestro recorrido operamos con los conceptos de constelación (cfr. ad supra), de superficie discursiva (Foucault 2005), de relato (Lyotard 1998) y de sobrecarga (Ramos 2010). El concepto de constelación nos permite situarnos en una perspectiva que considera la historiografía literaria como una categoría en tensión y en cuestión, discrepando con la concepción de un tiempo “lineal”, de devenir homogéneo y regido por una lógica mecanicista y aditiva. Con esta metáfora-concepto fundada en la discontinuidad, en los cortes, y las interrupciones (cfr. Benjamin 2009b, “Tesis XVII”), nos referimos a un conjunto de obras y autores reunidos por el trazado de líneas imaginarias: un diseño particular que resulta de una mirada crítica que ordena una zona literaria. Su base epistemológica supone la dispersión y la discontinuidad, lo que permitirá la construcción de figuras nuevas e independientes de las ya cristalizadas de los relatos crítico-historiográficos, tales como “Generación”, “Movimiento” o “Escuela”, entre otras.

El concepto de superficie discursiva propone una concepción de discurso marcado por interrupciones, contradicciones y pliegues, y es pertinente tanto para la dimensión crítico-historiográfica como para la literaria, en tanto espacio de emergencias, en tanto plano sujeto al análisis de particularidades y diferencias, y en el cual se manifiestan, en los textos literarios, las sobrecargas de sentido (es decir, la manifestación del predominio, la potencia ineludible de una determinada dimensión textual, de un procedimiento, o de una figura retórica en desmedro de la subordinación y el ensordecimiento de otros). En este marco teórico, por ende, consideramos el discurso crítico-historiográfico canónico como un relato (Lyotard 1998) que se pretende homogéneo y desautomatizado. Por consiguiente, construimos y diseñamos una constelación poética que reconfigura zonas historiográficas y críticas en la literatura argentina contemporánea.

Asimismo, esta investigación se despliega en el marco de la doble dimensión de la obra literaria según la concepción de Jan Mukarovsky (2000), que distingue entre la obra como artefacto y como objeto estético.

En cuanto al modelo de análisis poético, nos remitimos a lo planteado por Todorov (2004), Jakobson (1977) y Romano Sued (1995, 1998, 2007). De acuerdo con este modelo, la poetología permite reconstruir las leyes, principios y procedimientos poéticos y narrativos que configuran un texto y lo regulan en su dimensión estructural de artefacto, en la cual es pertinente emplear los instrumentos de la fonología, la morfosintaxis, la semántica y la retórica para la reconstrucción de los distintos niveles textuales. Mientras que en su dimensión funcional requiere de las perspectivas de la historia, la sociología, la historiografía y la estética literarias, entre otras, para dar cuenta de los factores que operan en los textos poéticos.

En el proceso de esta investigación construimos la categoría de “poéticas de la post-experiencia” en base a la tesis de Walter Benjamin sobre la crisis de la experiencia (1989, 2010, 2009a, et al.), la de Arthur C. Danto sobre el arte post-histórico (2003), y la de Giorgio Agamben sobre la destrucción de la experiencia contemporánea (2001), entre otros.

### 3.2. Marco teórico y categorías

Recurrimos al concepto de **superficie discursiva** (Foucault, 2005) para desactivar los **relatos** (Lyotard, 1998) críticos e historiográficos debajo de las “grandes continuidades”, debajo de lo homogéneo (en este caso, la doxa crítica, el consenso historiográfico), procedemos a detectar las interrupciones que señalan los hitos que forman las **constelaciones** (Benjamin, 1989). En este sentido, se abandona la concepción de una continuidad homogénea y lineal del discurso de la historiografía literaria.

Respecto del texto literario, lo entendemos a partir de los conceptos ya anticipados de **estructura y función** (Todorov, 2004) y de **obra poética-signo** como **artefacto** y como **objeto estético** de Mukarovsky (2000), de lo que se desprende necesariamente una obra poética como un conjunto complejo de signos que participa de la doble condición autónoma y heterónoma.

Este modelo se justifica en el estructuralismo y en la herencia formalista. Funciona como un procedimiento que propone el análisis del entramado de las configuraciones internas o estructuras. Éstas presentan elementos y niveles distinguibles y oponibles: los componentes (unidades mínimas), el sistema (el conjunto dinámico de los componentes) y las relaciones que vinculan a los primeros y a los segundos en sus niveles respectivos. Pero a su vez, se interesa por la

especificidad de cada configuración estética del sistema de signos lingüísticos en relación dialéctica con la realidad extraliteraria. Como propone Mukarovsky, nuestro modelo trabaja en una instancia inmanentista pero incorporando también los valores y lo social a lo poético: la obra de arte como signo y estructura pero también como valor, destinada a mediar entre el autor y la colectividad. La obra–signo, en este sentido, es un fenómeno en cuya estructura el individuo se posiciona ante la realidad, la cultura, los valores y la ideología.

Esto lleva a la concepción del texto literario como una entidad que se ordena según legalidades propias, lo que es significativo y funcional para nuestro enfoque teórico y metodológico, pues algunos poemarios o conjuntos de poemas de un volumen determinado funcionan como sistemas experimentales que se ordenan y regulan por leyes compositivas dominantes (la partita en Lamborghini, la neolexia en Gironde, la metapoética en Pizarnik, la repetición en Fijman).

Según esta tendencia crítica, la reflexión científica sobre el arte es la búsqueda o descubrimiento de las leyes tanto estáticas, como dinámicas y dialécticas –extraliterarias– del sistema de la obra, sea unitaria: poema, o conjunta: poemario, integrando la oposición estructura vs. Historia y postulando que son indisolubles y necesarias.

Obra Poética es un concepto que indica que se trata de una totalidad lingüística significativa contruida por un conjunto de medios y componentes específicos originales y tipificados, en la confluencia de dos “fuerzas: la dinámica interna de la estructura y las influencias externas” (cfr. Romano Sued, 2001, 31). El concepto de obra poética en tanto *objeto estético* supone la obra en sí (*artefacto*) atravesada de juicios y conceptos históricos que afirman su condición artística. El objeto estético, a diferencia del artefacto, es variable, ya que no depende esto de su sola estructuración material, sino también de la estructura artística inmaterial, del estado de las series, de los juicios subjetivos e intrasubjetivos (viz., el estatuto literario de *El gaucho Martín Fierro* o del género de la autobiografía).

De acuerdo con Yuri Lotman, la obra poética es un signo relativamente autónomo, que se configura sobre el artefacto material y sobre el objeto estético. En ella predomina la **función estética**, que refuta dialécticamente la función meramente comunicativa de los signos (cfr. Lotman, 1972). Es un signo en su construcción interna, en su relación con la sociedad y en la relación con su creador y sus receptores (las vinculaciones son dialécticas y funcionales). Sin embargo, cuando

sostenemos que se trata de una entidad estética autónoma no le restamos su inscripción histórica, ya que a su vez remite a las diferentes perspectivas de la realidad. Como sostiene Lotman, como sistema de modelización secundario, “El lenguaje del texto artístico es en esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece, por toda su estructura, al contenido, es ‘portador’ de información” (1972, 30).

En términos generales, un modelo de estructura según el cual las obras poéticas están formadas por componentes que son interdependientes y se construyen sobre la base de convenciones y normas y, a su vez, sobre la tradición de un género artístico.

En la lengua poética –a diferencia de la lengua comunicacional– la violación de la regla gramatical es considerada un principio estético. Y en los textos literarios, como totalidades significativas autónomas que se ordenan según legalidades propias (Mukarovsky, 2000), muchas veces el gesto estético –que participa en cada segmento de la obra y resulta en una sistematización unificante y unificada de todos sus constituyentes– interviene enfáticamente en la estructura de la obra –el poema– y en la de la lengua.

A través de Lotman hemos subsanado dos problemas críticos “clásicos” que han afectado históricamente el análisis y el comentario de las obras de nuestro corpus. Por un lado, la separación de idea y estructura –fondo y forma–, que son para este teórico indiscernibles y pregnantes: la dicotomía fondo/forma sería una entelequia maniqueísta, ya que “la idea se expresa en toda la estructura artística ... es inconcebible al margen de la estructura artística ... la idea ... se realiza en una estructura adecuada y ... no existe al margen de esta estructura” (Lotman, 1972, 23). Por otro lado, señala el error frecuente de la crítica de no semantizar la formas gramaticales ni los elementos formales y de no historizar y contextualizar los procedimientos, como también señala Peter Bürger<sup>37</sup>. Por caso muy evidente, la forma *agusanada* de la poesía de Lamborghini en *Carroña última forma* (2001) o las duplicaciones de EMÑ de Jacobo Fijman.

Las teorizaciones de Lotman y Mukarovsky no son muy frecuentadas por la crítica argentina contemporánea, que suele en general estar marcada por el postestructuralismo de tradición francesa. En nuestro caso, el acudir a este tipo de

---

<sup>37</sup> “Los procedimientos no son atribuibles a cierto significado de forma estable” (Bürger, 2010, 111).

fuentes permite restañar algunas secuencias de la crítica y la historiografía como la desatención de esta constelación.

\*\*\*

Como anticipamos, abordamos nuestro objeto en sus dimensiones **funcional** y **estructural** (Todorov, 2004) como marco para el estudio de las relaciones de las obras con sus contextos (histórico, político, social e intelectual). Es decir, hemos atendido a la condición heterónoma de las obras, o según la terminología de Mukarovsky, las hemos abordado como **objeto estético**. En tanto que para la dimensión estructural –la que focaliza en la obra como un **artefacto**– analizamos los elementos intratextuales de los poemas y sus relaciones internas. O sea, su estatuto autónomo.

Inspirado en la concepción saussureana del signo lingüístico como unidad de significante y significado, Mukarovsky distingue entre la obra como cosa o artefacto y el objeto estético. El artefacto es el soporte material que surge de la composición compleja de niveles logrados por el artista. Si bien esta estructura invariable es la fuente, el punto de partida de todas las concretizaciones de la obra por parte de los receptores que son los que aportan a la constitución de sentido, aún no constituye una obra, que en tanto totalidad no es reductible al artefacto. Devendrá obra en tanto objeto estético, es decir que antes debe atravesar todos aquellos procesos e instancias de reconocimiento social de su valor. Y ello resulta de la acumulación histórica más o menos prolongada de juicios expresos o anónimos en la conciencia colectiva, sobre sus valores que la consagran dentro de una sociedad incorporándola al reservorio cultural<sup>38</sup>.

En cuanto al método de análisis, nos remitimos al modelo de análisis poético planteado por Romano Sued (1995, 1998, 2007), Todorov (2004) y Jakobson (1977), que aportan un enfoque instrumental y razonado para el abordaje de textos poéticos. Según esta propuesta, la disciplina de la poetología o Poética es la idónea para el estudio estructural de las obras de poesía en tanto artefactos, en tanto convoca a diferentes disciplinas (fonología, sintaxis, gramática, semántica, retórica...) para el análisis de los elementos (la rima, el metro, la construcción estrófica, las asonancias, las aliteraciones, los rasgos de la fono-morfosintaxis...) y niveles textuales (fono-

---

<sup>38</sup> Cfr. Romano Sued, *Jan Mukarovsky y la fundación de una nueva estética*, Córdoba, 2001.

morfo-sintáctico, semántico), para reconstruir las estructuras y sus relaciones y ordenamientos; en definitiva, las leyes, principios y procedimientos poéticos que configuran un texto y lo regulan.

### 3.3. Conceptos y categorías

#### Superficie discursiva y constelación

El de “constelación” es un concepto que enfatiza discontinuidad y las interrupciones. Su base epistemológica supone la dispersión y la discontinuidad, lo que permite la construcción de relaciones (figuras) nuevas, independientes de las ya cristalizadas en la historiografía literaria argentina, como “Generación del 22”, “Movimiento Surrealista” y “Grupo Martinierrista”, entre otras. “Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas (...) se trata ... de detectar la incidencia de las interrupciones” (Foucault, 2005, 5). Es decir que consideramos la discontinuidad como vector del análisis: “La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea” (Foucault, 2005, 39). En tal sentido, tomamos la **superficie discursiva** como un espacio de emergencias, un espacio de análisis de particularidades y diferencias. Es un espacio material de los discursos, donde se inscriben y emergen diferencias, superposiciones, deslizamientos. Esto supone descartar las concepciones de “profundidad” de sentido, de estructuras e intenciones “ocultas” y de mapas histórico-críticos sin accidentes, fisuras, solapamientos, espacios en blanco. Es, en definitiva, una concepción que rescata la materialidad “superficial” del texto. De acuerdo con Foucault, “las superficies (son los espacios) en los que pueden aparecer, en que pueden delimitarse, en que pueden analizarse y especificarse” las relaciones de los objetos de discurso. Se leerá la superficie de los discursos, que se manifiestan en la materialidad de los textos, “superficie de contacto” entre una realidad y una lengua (Foucault, 2005, 80).

De acuerdo con Walter Benjamin, la **constelación** es un gesto intelectual, una construcción historiográfica cargada de tensiones que el pensamiento cristaliza en una estructura unitaria de capacidad universalizadora (mónada); ésta es el asunto histórico que el analista desafecta del curso aditivo y homogéneo de la historia convencional; del mismo modo que “hace saltar” (es decir, separa, corta, escinde) una vida de una época (biografía) y una obra de una vida (obra

fundamental)<sup>39</sup>. En otros términos, la constelación es un diseño surgido de una relación crítica de partes. Y las superficies discursivas dominadas por la interrupción y la discontinuidad son, justamente, terreno disponible para el armado de constelaciones discursivas latentes con economías discursivas propias. En términos benjaminianos, rescatamos obras y procedimientos marginados por la historiografía convencional, “aditiva”, generalizadora.

## **Relatos críticos e historiográficos**

Siguiendo a Jean-François Lyotard, (1998) un Gran Relato o Metanarrativa es un discurso totalizador, explicativo y universalizante que ordena experiencias y conocimientos. Se trata de discursos omnímodos con poder explicativo y comprensivo de hechos científicos, culturales, históricos o sociales. El gran relato intenta dar un sentido al curso de la historia; entre ellos, el relato de la historiografía y la crítica literaria argentina que establece series estrictas de autores y estilos. Buscar, “hacer saltar” obras de estas homogeneidades consensuadas es una forma de actuar en micro-espacios para generar relatos críticos alternativos, vgr., las poéticas de experimentación. La posmodernidad –estado de cultura en la que se han modificado irremediabilmente las reglas de juego de la literatura y las artes, que se ha desinteresado por los Relatos de la Verdad, la Razón, el Progreso y la Objetividad– desobedece la postulación de la historia concebida como un relato único. Nuestro marco teórico, justamente, sin adoptar una “metodología posmoderna”, se posiciona como construcción alternativa a la explicación homogénea de la crítica y de la historiografía. Necesariamente, se pondrán en crisis los relatos críticos consolidados cuando los enfrentemos a las interrupciones generadas por el lenguaje poético de nuestra constelación.

El relato crítico contenidista, temático, dominado por la dimensión semántica, como sostiene Foucault, “está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red (...). No bien se la interroga, pierde su evidencia” (Foucault, 2005, 37). Como contrapartida, “no todos los juegos posibles se han realizado efectivamente: hay no pocos conjuntos parciales, compatibilidades regionales, arquitecturas coherentes que hubiesen podido ver la luz y que no se han manifestado” (Foucault, 2005, 109).

---

<sup>39</sup> Cfr. Benjamin, *Tesis de Filosofía de la historia*, XVII.

### 3.4. Sobre el estado de la cuestión crítico-historiográfica

#### Post experiencia

En la disciplina de la estética literaria, la crisis de experiencia<sup>40</sup> es una proposición clave para los proyectos de la escritura contemporánea.

Las reflexiones de Walter Benjamin entre 1933 y 1936 sobre la crisis de la experiencia y su relación con la producción de artefactos (Mukarovsky) vertidas en “El narrador”, “Experiencia y pobreza” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” proponen que el hombre de la modernidad industrial–capitalista, es incapaz ya del proceso de *hacer, atesorar y narrar* experiencia. En sus ensayos, Benjamin plantea dos cronologías: una imprecisa, casi mitológica, y otra histórica, de raíz materialista. Su asistemático trabajo filosófico nos llevó a asociarlas y ordenarlas y a buscar formas de conciliación y coherencia: primero: hay dos temporalidades en las que es posible la experiencia: un pasado históricamente indefinido del que menciona tres figuras arquetípicas (el marino, el artesano y el campesino (cfr. 1991)); segundo, situándose en la Historia, este proceso de experiencia podía hacerse antes de la Primera Guerra Mundial<sup>41</sup> (cfr. 1989a), un hito histórico que se cierne amenazante sobre la experiencia y sobre la capacidad de narrar.

El hombre *del pasado* (del pasado arquetípico y del histórico) tenía el poder de elaborar y transmitir la experiencia, y con ella transferir la “sabiduría”, también llamada por Benjamin *épica de la verdad*.

Si la figura del narrador se ha extinguido (“El narrador”), y el epos de la verdad (la sabiduría) se ha ido oscureciendo junto con el sentido de la experiencia, para la crítica y la historiografía literarias esto presenta una serie de problemas e interrogantes interesantes: cuál es el momento impreciso de la historia en que *la narración*, ya sea en verso o en prosa, se transforma en *literatura*, en artificio. Y: cómo y en qué condiciones se desarrolla este proceso. Nuestra primera hipótesis: el poema de cuño romántico y la novela son formas residuales que han sobrevivido en la Era la post–experiencia (período histórico cuyo origen puede marcarse en la primera (cfr. Benjamin) o en la segunda Guerra Mundial (cfr. Adorno (1979), Rastier

---

<sup>40</sup> Optamos por la definición de Adorno, quien conceptualiza como la “Continuidad de la conciencia en la que todo lo no presente sobrevive, en la cual la práctica y la asociación establecen la tradición en el individuo” (“Teoría de la pseudocultura”, 1979: 192).

<sup>41</sup> Adorno, como ya hemos señalado, hará una reflexión análoga sobre el hombre de la Segunda Guerra.



(2005), Didi-Huberman (2004)). Son reverberaciones, formas residuales de la narración de la ya extinta Era de la experiencia.

Es entonces que, segunda hipótesis, quedamos ante acontecimientos sin trascendencia; ante experiencia que no puede ser comunicada; ante narración y lírica sin experiencia que la genere, respalde, contenga, enriquezca; y ante una literatura sin Verdad –en términos hegelianos.

No obstante la cancelación filosófica a la que es conducido el problema de la experiencia por Benjamin, Adorno y Agamben, puede pensarse en una apertura si estos postulados son reubicados en un circuito teórico diferente. Por un lado, en el marco de la *evolución histórica cumplida* de la teoría estética hegeliana, que postula un fin/al en el ciclo del Arte Romántico, y en la que no hay que entender “fin” como “extinción”. Y por otro lado, la propuesta de Arthur Danto, que postula los fundamentos de un arte *después del fin del arte*.

La cronología del *arte histórico* de Occidente tiene dos momentos diferenciados (cfr. Danto, 2003): uno centrado en la representación, del siglo XV al XIX, y otro centrado en la identidad del arte, de las Vanguardias al Pop (siglo XX). Ambos son progresivos, es decir, entienden que el arte *se desarrolla*. Y la sucesión de ambos ciclos encuentra su fin cuando se establece que una obra de arte *no tenía que ser de ninguna manera especial* (Danto, 2003, 149); que lo nuevo (el Pop) no era *un período*, sino la fase posterior al relato legitimador del arte moderno; que no se trataba de un estilo más, sino de un modo de uso, un modo de *apropiarse* de estilos. El arte *post-histórico*, entonces, responde a otras preguntas, otras reflexiones, otro paradigma.

Este modelo interesa como fundamento para la fundación de hipótesis que se ocupen de los espacios de lucha y las líneas de fuerza que cruzan y conforman los campos literarios contemporáneos, especialmente el argentino. Algunos de los problemas que ocupan (y ocuparán) a la crítica literaria son generados por artefactos que reclaman una nueva serie de instrumentos críticos y que están creando un cambio de orden en la estética literaria contemporánea (cfr. Bürger, *Teoría de la vanguardia*). Son textos alojados en la “Era de la post-experiencia”, textos que exhiben sus rasgos y van marcando sus territorios: las *poéticas de la post-experiencia*.

En el género lírico es abundante el desarrollo conceptual a realizar a partir de un corpus como el que hemos construido. La escritura de Girondo en *En la*

*masmédula*, de Pizarnik en *El infierno musical*, de Lamborghini en *Partitas* son poéticas que se asumen como *sumamente contemporáneas*: su “poesía” es una reflexión ilustrada (un signo–imagen) sobre la extinción de la lírica. Más específicamente: se trata de poéticas que desatienden la convención de la lírica como discurso ligado a lo real, la subjetividad, lo social, lo sentimental<sup>42</sup>.

## Problemas del relato crítico vigente

Los conceptos de constelación, interrupción y superficie discursiva nos permitieron establecer relaciones entre autores y obras que no estaban en el trazado tradicional diacronista (Relato) de la crítica y la historiografía (*Historia de la literatura argentina “Capítulo”* del Centro Editor de América Latina (59 capítulos, 1967 y ss.), temático (*Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik: Emecé, 12 tomos, 1999 y ss.) e histórico-político (*Literatura Argentina Siglo XX* dirigida por David Viñas: Paradiso, 7 tomos), por nombrar los más consultados y citados.

Lejos de un sincronismo reductivo –recuérdese que trabajamos con un corpus que se extiende de 1931 a 1972– nos proponemos un enfoque tanto sincrónico como diacrónico para poder cernir con propiedad dicha muestra. Rescatamos del decurso histórico literario un conjunto de obras como emergente de una estética singular (poéticas de experimentación) y seguimos las poéticas particulares extendidas en el tiempo –es decir, los proyectos estéticos.

El punto de partida de nuestras hipótesis fueron libros, capítulos de libros y artículos que configuran el estado de la cuestión general y de cada obra y autor en particular, según se expone y comenta en los capítulos siguientes.

Cabe destacar que accedimos a tesis de doctorado publicadas sobre los autores del corpus de difícil acceso por su corta tirada y distribución (Rodríguez Francia, Arancet Ruda, Porrúa). Publicaciones académicas y ensayos de alcance general y archivos monográficos *on line* nos sirvieron para establecer o confirmar el estado de la cuestión irregular de cada uno de los autores: *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, de Ana Porrúa (Beatriz Viterbo), *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, de Ana María Rodríguez Francia (Corregidor), *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre la obra de Alejandra Pizarnik* (AUM) de Carolina

---

<sup>42</sup> Cfr. nuestros artículos en revistas *Espéculo* (2011d), *Representaciones* (2011c) y *Cuadernos de literatura* (2011).

Depetris, *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, de María Amelia Arancet Ruda (Corregidor) y el blog de recursos y acervo bibliográfico “Alejandra Pizarnik pública y secreta”<sup>43</sup>. En términos de volumen de material y género de escritura (redacción académico-científica, ensayo y reseña), nos sirvieron para poner a prueba la validez de nuestras hipótesis iniciales y nuestro diagnóstico sobre la crítica: pocos son los trabajos que los abordan como esta constelación en sus relaciones y a cada autor en tanto poéticas de experimentación.

Recuperamos a su vez un conjunto inicial de disparadores críticos –conjunto que se fue ampliando generosamente a lo largo de la investigación sobre el tema–: sobre las vanguardias latinoamericanas a Schwartz (2002), Osorio (1981), Choi (2001), Verani (2003), Freijomil (2001), Raschella (2001); sobre las vanguardias, el excelente trabajo de Speranza (2006), Viniarsky (2001), Williams (2001); sobre la vanguardia de los ‘60 a Giunta (2004); sobre los autores de nuestro corpus: Freidemberg (1999) sobre Lamborghini, Aira (1998) y Kamenszain (2007) sobre Pizarnik, Molina sobre Girondo (1998), Arias (2006) sobre Fijman; Masiello (1986) sobre Fijman, Girondo y Pizarnik. En este estado de la cuestión inicial se confirmaba nuestra afirmación de que no existía material monográfico disponible –ya sea en forma de artículo o de libro– sobre este conjunto **como constelación**.

Agregamos abundante bibliografía específica en el desarrollo de los distintos capítulos de este trabajo.

En el desarrollo de los capítulos siguientes comentamos y valoramos los diferentes aportes parciales que la bibliografía crítica que recopilamos ha aportado. Y las categorías que reconstruimos a partir de paratextos, testimonios, entrevistas y textos críticos breves.

\*\*\*

En definitiva, emprendimos la tarea de hacer, por un lado un diagnóstico sobre el estado de la cuestión crítica general y particular; y, por el otro lado y como consecuencia de lo primero, sometimos los textos a una lectura devenida de la propuesta propia de los textos, en lugar de exponerlos a una comparación organizadora y de confirmación de hipótesis ajenas.

---

<sup>43</sup> <http://patriciaventi.blogspot.com.ar/>

## Bibliografía citada

- Adorno**, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004
- Adorno**, Theodor y Horkheimer, Max: “Teoría de la pseudocultura” en *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979
- Agamben**, G. *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2001
- Barthes**, R. *S/Z*. México, D. F: Siglo XXI, 2004
- Baudrillard**, J. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1997
- Benjamin**, W. “El narrador”. *Obras: Libro 2. Vol. 2*. Madrid: Abada Ed., 2009a
- Benjamin**, W. “Tesis sobre filosofía de la historia”; “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009b
- Benjamin**, W. “Experiencia y pobreza” en *Obras: Libro 2. Vol. 1*. Madrid: Abada Ed, 2010
- Benjamin**, W. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Barcelona: Taurus, 1999
- Bürger**, P. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010
- Danto**, A. C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Bs. As.: Paidós, 2003
- Debord**, G. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: la marca editora, 2008
- Didi-Huberman**, G. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004
- Even-Zohar**, Itamar: “Polysystem theory”, *Poetics Today Vol. 11, No. 1, Polysystem Studies (Spring, 1990)*, pp. 9-26, Duke University Press (trad. Ricardo Bermúdez Otero). Disponible on line: <http://www.jstor.org/stable/1772666>
- Foucault**, M. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2005
- García Canclini**, N. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Bs. As.: Katz, 2010
- Granés**, C. *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2011
- Jakobson**, R. *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977

- Jay, M.** *Cantos de experiencia: Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009
- Kozak, C.** “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas”, 2006, Disponible on line: [www.expoesia.com.ar/j06\\_kozak.html](http://www.expoesia.com.ar/j06_kozak.html)
- Lotman, I. U. M.** *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1978
- Ludmer, J.** “Literaturas postautónomas 2.0”. Revista *Propuesta Educativa*, núm. 32, año 17. Buenos Aires: Flacso, 2008
- Mukarovsky, J.** *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza y Janés, 2000
- Lyotard, J. F.** *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1998
- Rastier, F.**, *Ulises en Auschwitz: Primo Levi, el sobreviviente*. Barcelona: Reverso Ediciones, 2005
- Ramos, J.** *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989
- Ramos, J.** “Descarga acústica” en *Papel máquina. Revista de cultura*. Año 2, nº4. Santiago de Chile, 2010
- Romano-Sued, Susana:** *La diáspora de la escritura*. Córdoba: Editorial Alfa, 1995
- Romano-Sued, Susana:** *La escritura en la diáspora: Poéticas de traducción, significancia, sentido, reescrituras*, Narvaja Editor, Córdoba, 1998
- Romano-Sued, Susana:** “¿Los 90?” en *Los 90. Otras indagaciones*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2005
- Romano-Sued, Susana:** *Jan Mukarovsky y la fundación de una Nueva Estética, epoké*, 2001
- Romano-Sued, Susana:** *Consuelo de lenguaje*, Ferreyra editor, Córdoba, 2007
- Todorov, Tzvetan:** *Poética estructuralista*. Madrid: Losada, 2004
- Vera Barros, Tomás:** “Walter Benjamin: estética de la experiencia y experiencia de la estética”, en *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, volumen 7 nro.1, Sirca Ediciones Académicas, Córdoba, 2011c
- Vera Barros, Tomás:** “Post-experiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Casos de literatura argentina” en *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, núm. 29, (enero-junio, 2011), editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, en prensa.

**Vera Barros**, Tomás: “Notas sobre una Literatura de la Post-experiencia” en Revista de Estudios Literarios *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, España (ISSN 1139-3637) (Nº 46, Año XV, noviembre 2010–febrero, 2011d)

## Estrella de la mañana de Jacobo Fijman

---

### 4.1. Preliminares

El texto de Jacobo Fijman (JF) *Estrella de la mañana* (EMÑ) [Buenos Aires, Editorial Número, 1931]<sup>44</sup> bien puede ser caracterizado por su estilo retórico y por su composición morfológica, sintáctica, fonológica y semántica como un texto *obsesivo, maniaco, esquizofrénico*: algunos de sus poemas son obras polifónicas, suerte de cantos<sup>45</sup> en canon, en coro. Y el yo lírico de EMÑ, se escucha como un *yo duplicado*; una primera persona enunciativa que dice dos veces lo mismo, a veces como duplicación pura, otras como corrección o ampliación. Una voz, en definitiva, habitada. Lejos estamos de un diagnóstico del sujeto (habitual en la crítica sobre Fijman), desde el psicoanálisis o la psiquiatría, si no que estas analogías crítico-clínicas nos son sugeridas por sus estrategias poéticas sobresalientes, desde la sobrecarga.

Pero estas estrategias no las empleamos como herramientas para desarrollar nuestro trabajo de análisis. Su potencia heurística –sistematizadas y debidamente controladas en lo epistemológico– contribuirá a centrar el análisis sobre **la obra** de JF y por ende rescatarla de los diagnósticos pseudo-literarios centrados en el sujeto enfermo, cuya esquizofrenia ha despertado una curiosidad morbosa.

Por ello nos abocamos a deslindar los procedimientos y recursos poéticos<sup>46</sup> que distinguen a EMÑ: principalmente se trata del procedimiento de la duplicación en los planos semántico, sintáctico y fónico; a saber el *bucle*<sup>47</sup> y los paralelismos (isocolon), los comentarios y ampliaciones, la reiteración de sustantivos–símbolos (reduplicación, geminación, epífora, epímone), los estribillos y aliteraciones (eufonía, parómeon y tautograma) y, finalmente, la variación, repetición y saturación

<sup>44</sup> Manejamos la edición crítica Fijman, J. *Obras: (1923-69)*. Florida: Araucaria / Signos del Topo, Buenos Aires, 2005. Todas las citas de este capítulo han sido tomadas de este volumen.

<sup>45</sup> En EMÑ se ha notado la presencia del canto coral, pero configurando el fondo más que la forma: EMÑ “está cerca del canto, en él se aúnan el júbilo, el espanto y un sentimiento de revelaciones” (Arancet Ruda, 2001, 13).

<sup>46</sup> Definiremos y explicaremos los recursos conforme el avance del análisis.

<sup>47</sup> En programación, un bucle o *loop* es la repetición de una sentencia en un segmento del código. Esta metáfora nos sirve para representar intensas repeticiones, paralelismos, isocolona en tiradas de más de 3 ó 4 versos, con una fuerte sobrecarga semántica hacia la anulación por saturación, con una búsqueda de armonía por suma de eufonías.

semántica. Sistematizaremos esta serie de recursos en metáforas de experimentación: particularmente, **de repetición** (cacofonía/eufonía, parómeon, tautograma).

La romántica biografía de Jacobo Fijman (un poeta maldito *ejemplar*) ha condicionado y perjudicado la interpretación de su obra en base a dos ejes fundamentalmente: la locura y la mística religiosa (Bajarlía, Zito Lema, Fernández, entre tantos otros). Aunque rechazamos su determinación temática, estas dos líneas proporcionan instrucciones de lectura que seguimos para la reconstrucción de su matriz compositiva (es decir, lo clínico y lo religioso como factores vinculados a procedimientos estéticos).

Jacobo Fijman fue un marginal por distintas circunstancias: su familia de origen judío probablemente haya huido de los pogromos. Cuando se convirtió al catolicismo en 1930, además de dejar de pertenecer a la comunidad judía, tampoco fue del todo aceptado entre los cristianos ya que se trataba de un converso. Socialmente también debe de haber sufrido de estigmas: el grupo de la revista *Martín Fierro* fundaba su legitimidad en las raíces nacionales. Además, fue autodidacta, ejerció muchos oficios sin suerte, fue músico ambulante (errancia lejana al cosmopolitismo de los martinfierristas). Pero también fue marcado por el desequilibrio mental, cuyo primer desencadenamiento data de 1920–1921, 6 años antes de la publicación de su primer libro. Fue diagnosticado recién en 1942 con “síndrome confusional o psicosis distímica confusional” (Arancet Ruda, 2001, 9).

#### 4.2. Contextos de producción: sociedad, política y religión

El poemario *Estrella de la mañana* fue publicado en un momento crucial de la historia argentina del siglo XX: el inicio de la década del '30, la Década Infame. Restaurada su condición heteronómica afirmamos que esta obra pone en discurso los síntomas de la época, lo que intervino de algún modo en la conversión de JF al catolicismo: a) la restauración católica<sup>48</sup>, b) el mesianismo político alentado y encarnado en el personalismo de Yrigoyen, c) la refundación de la identidad nacional<sup>49</sup> como católica y conservadora, antes laica y liberal y d) la fuerte y pronunciada crisis iniciada en el año '29 que afectó a todos los ámbitos de la

---

<sup>48</sup> La restauración del poder de la Iglesia en la Argentina –agostado por las batallas perdidas de Sarmiento en adelante– se exhibió en el 32º Congreso Eucarístico Internacional (1934), demostración de fuerza convocante que selló la alianza con el ejército y el nacionalismo.

<sup>49</sup> Cfr. Mudrovcic, 2007, 221.



actividad humana y se expandió hacia todos los países atados económicamente a los centros globales del capitalismo (EEUU e Inglaterra), y que en nuestro país se hizo patente con la debacle institucional iniciada con el golpe de Uriburu y continuada con las prácticas autoritarias (filofascista, clerical, sometida en lo económico y autoritaria en lo político<sup>50</sup>) del gobierno de Justo–Roca (h) (1932–1938).

Las turbulencias generadas por la Iglesia en las décadas del '20 y '30 debido a sus rivalidades internas y a los conflictos de esta Iglesia –del nivel papal hacia abajo– con el poder político argentino repercutieron variada y ampliamente en la sociedad de la época.

Otro factor determinante fue la creación de la Acción Católica, acompañada por un brote antisemita, testificado en la edición de *Los protocolos de los sabios de Sión* en 1923 (obra apócrifa que alentó y buscó justificar el antisemitismo) y en la masividad y penetración en las instituciones escolares de la obra de Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Adolfo Martínez Subiría), prolífico novelista conservador (con algunas obras de contenidos antisemitas), vinculado a la Acción Católica.

Sumariamente, el *renacimiento católico* de los años 30, condición social y cultural de producción de los poemas de EM, obedece a una serie de factores y generó una serie condiciones que desagregaremos a continuación<sup>51</sup>:

- El catolicismo social de Miguel de Andrea, y su acción sobre los grupos obreros;
- La fundación de los Cursos de Cultura Católica y el resurgimiento del tomismo en Argentina, a partir de 1921;

---

<sup>50</sup> Cfr. Mudrovcic (2007): De la Torre “había denunciado fraude electoral, había atacado la inmoralidad económica de una élite pronta a sellar la dependencia colonial del país, había impugnado las prácticas represivas de un estado policíaco que aspiraba a ejercer el monopolio del terror y de la opinión pública” (2007: 213).

<sup>51</sup> La restauración del poder la Iglesia se logró tras un conflictivo e inestable panorama. De acuerdo con las investigaciones de Horacio Verbitsky (2007, 81 y ss.), en la década del '20 hubo una fuerte tensión entre el Vaticano y el poder político argentino respecto de la potestad para la designación de las autoridades eclesiásticas. Marcelo T. de Alvear quiso nombrar a Miguel de Andrea como arzobispo de Buenos Aires, pero el Vaticano se resistió y después de una puja muy fuerte terminó venciendo el Vaticano. La resistencia se debía al trasfondo de trabajo social de De Andrea, un actor clave cuyo trabajo consistía en definitiva, y esto no fue entendido por las jerarquías, en desactivar la influencia del anarquismo, socialismo, sobre las franjas populares proletarias, acercando a los obreros a la Iglesia a través de su obra social. En el año '27 De Alvear pidió infructuosamente al Vaticano la realización del Congreso Eucarístico del año 30 en Buenos Aires (buscaba restablecer las relaciones con la iglesia e instalar a la Argentina como un Estado contrarrevolucionario latinoamericano –mientras que en México, por ejemplo, se estaba prácticamente expulsando a la Iglesia. Una semana antes de entregar el poder a Justo, Uriburu le dio más poder aún a la iglesia previendo en la ley de presupuesto la creación de arzobispados, obispados y vicariatos.

- La primera edición argentina de *Los Protocolos de los sabios de Sion*, 1923, respaldada por el Episcopado (cfr. Verbitsky, 2007);
- El *affaire De Andrea*, 1923: el sacerdote se vio en el medio de las tensiones diplomáticas entre Alvear y el Vaticano, en disputa por el patronato. El conflicto duró tres años, y el Vaticano –Pío XI– terminó sometiendo al gobierno argentino. Según Verbitsky (2007), una de las claves del problema fue la concepción de De Andrea de una Iglesia subordinada al Estado y limitada a los templos (idea contraria a la política de expansión de Pío XI);
- La expansión o resurgimiento político del Vaticano: alianza con Mussolini y Hitler, acercamiento al ejército en Argentina: a fines de la década del 20, la Iglesia recupera poder de la mano de los fascismos europeos, y emprende una nueva forma de construir poder por fuera de los partidos políticos, mediante Concordatos;
- La Acción Católica: en 1930 la Iglesia sale a conquistar a los trabajadores; para el Vaticano era una “fuerza de choque doctrinaria encargada de recatolizar la sociedad, sector por sector” (Verbitsky, 2007, 109) “cuya utopía era el advenimiento del Reino de Cristo en la tierra” (Verbitsky, 2007, 110).
- Un fuerte conservadurismo católico en escritores de gran popularidad: Manuel Gálvez y Hugo Wast. Los militantes laicos también irían acomodándose en la escena política: “La Acción Católica y el clero castrense serán las bases del renacimiento eclesiástico en la Argentina” (Verbitsky, 2007, pág. 109), a lo que hay que agregar la influencia de los Cursos de Cultura Católica (iniciados en 1922) y la fundación en el año 28 de la revista *Criterio*.
- La Iglesia y la inmigración: en el año 31, fustigó a la inmigración “por haber permitido el arribo de ideologías extrañas a la nacionalidad católica” (Verbitsky, 2007, 121). Esto respondía al contexto de antisemitismo internacional;
- El segundo gobierno de Yrigoyen (1928–1930) fue duramente criticado por la Iglesia, que fogueó a oficiales descontentos que terminarían derrocando al caudillo radical<sup>52</sup>.

Este *renacimiento católico* traumatizó, evidentemente, a EMÑ (“Cada cristiano debía ser un soldado” (Verbitsky, 2007, 110)). Son innegables las resonancias y las

---

<sup>52</sup> “Bautizado en 1930, el Partido Militar contó con la bendición episcopal para derrocar a Yrigoyen. El primer golpe del siglo XX se produjo el 6 de setiembre, el 8 Pío XI lo celebró ... declarando a la Virgen de Luján patrona celestial de la Argentina ante Dios” (Verbitsky, 2007, 107)

preguntas que surgen respecto de la conversión de Fijman y del supuesto mesianismo que lo alentaba. En este sentido, su situación psíquica junto con lo mesiánico y lo místico encontró en los síntomas de la época un punto de identificación con el ser católico.

### **El Congreso Eucarístico: poder y testimonio**

El gran éxito de la Iglesia en Argentina será la ejecución del Congreso Eucarístico Internacional de 1934 con sede en Buenos Aires (el primero en celebrarse fuera de Europa).

El Congreso fue apoteótico y solemne, y las cifras de concurrentes, enormes. La ciudad de Buenos Aires fue proclamada por el vicario papal Capital de la Cristiandad (cfr. Verbitsky, 2007, 129). El congreso fue la corona del resurgimiento de la Iglesia en la vida política e institucional de la Argentina –quedando muy cerca de las FFAA– tras décadas de maniobras políticas y diplomáticas para anular el laicismo oficial (recordemos que se le negó la sede a Alvear y se lo dieron al militar Justo). Las cifras de asistentes y concurrentes, el fasto de las celebraciones, la reverencia del Ejecutivo al poder Papal dan cuenta de un renacimiento innegable en la década del 30. En cuanto a lo social, esto puede resumirse de la siguiente manera: “Con el Congreso Eucarístico la Iglesia consideró terminado el ciclo del laicismo oficial. ... Era el fruto de una de las maniobras políticas más sagaces desarrolladas en la Argentina (que colocó a la Iglesia) junto a las FFAA en una posición de poder que no había conocido antes el país” (Verbitsky, 2007, 135).

### **Biografía, mística y esquizofrenia**

La detección de los procedimientos poéticos, su análisis, sistematización y modelización no puede acabarse en el trabajo estructural con el artefacto. La estética paralelística, repetitiva, duplicativa de EMÑ tiene sus orígenes tanto en una zona poética lejana (la poesía hebrea antigua) como en el *nonsense* vanguardista, es decir que es necesario un análisis funcional (cfr. Todorov, 2004).

Repasemos las interpretaciones determinadas por lo biográfico que debemos desactivar para llevar adelante un análisis de orden poetológico.

Ruth Fernández (1986) habla de “compaginar su biografía dentro de una jerarquía trascendente” (9), “su visión será a la larga un canto de profecía” (10).

Francisco Luis Bernárdez (1971) se refiere al “fulgor de su escritura sobrenatural”. “El violín de la locura ha cumplido sus fines. Fijman no lo necesita. Lo ha sustituido por la poesía y el misticismo, pero no volverá a su esfera, como lo hizo el ángel”, propone Bajaría (1992, 14). “*Estrella de la mañana* (está) visitado por la obsesión de la muerte, por las búsquedas de su misterioso sentido. Es una suma de todos los significados, de toda la dimensión que adquieren las cosas ...” (Aldo Pellegrini, “El profeta”, s/f).

Estas valoraciones místicas y metafísicas<sup>53</sup> han teñido los juicios sobre la obra de JF, leída predominantemente desde la dimensión temática de la religión. De hecho, gran parte del trabajo de Arancet Ruda (extenso antecedente monográfico) se ocupa de la locura y la religión en la obra de JF<sup>54</sup>.

Pero también hay un aspecto desatendido por la crítica, que es la vinculación de lo escatológico con lo político: el título “*Estrella de la mañana*” es una alusión a la Virgen María (la *stella matutina* y *stella maris*) y al apocalipsis de San Juan, especialmente por su epígrafe: *et dabo illi stella matutinam*, versículo de Ap 2, 28 (desarrollaremos este aspecto paratextual más abajo). Tomamos una declaración de Fijman que a nuestro juicio abre una línea de lectura, ausente en la crítica: “El libro (EMÑ) corresponde a la época más oscura que he conocido en este país. La gente era perseguida de la manera prevista por el Apocalipsis” ( Iglesias, 2010, 15). Dicho enunciado es una interpelación que impulsa a restaurar la dimensión heteronómica de la obra, restringida por las lecturas recién referidas, y tomar la dimensión religiosa como un aspecto de la coyuntura histórica, presente en el universo de la obra. Con ello se la libera del delirio místico, del que la crítica ha echado mano innumerables veces, y que recluyó a su autor –desde la patología– en una autonomía idealizante, romántica, que niega a la obra de arte su valor e incidencia referencial.

Se ha considerado a Fijman un iluminado, un ser trascendente que supo prescindir de su contexto artístico y cultural, y esa valoración, ya estereotipada, ignora que el poeta no puede prescindir de su lengua, y del trabajo con esa lengua. JF (miembro de la generación de 1922) inició su recorrido vital y artístico cerca de la vanguardia nucleada en la revista *Martín Fierro*, fue apoyado por Oliverio Gironde (éste le costó al menos un viaje a Europa) y estuvo estrechamente relacionado con

---

<sup>53</sup> Que también harán lo suyo respecto de *En la masmédula* de Oliverio Gironde.

<sup>54</sup> “En Molino rojo hay básicamente tres temas, de marcada densidad: soledad, locura y religiosidad. Después de haber observado la obra con detenimiento, decidimos abordarla desde el último de ellos ... [por las] relaciones intertextuales con la obra de los grandes poetas místicos” (Arancet Ruda, 2001, 68). Arancet Ruda focaliza ambos aspectos, sin proceder al análisis específico del lenguaje.

Leopoldo Marechal. A la vuelta de su viaje a Europa, desencantado de las personalidades<sup>55</sup> y de la estética surrealistas (con las que se codeó y con la que escribió *Molino rojo*), se acercó al grupo nucleado alrededor de la revista cristiana *Número*, en la que publicaban escritores como Marechal, Gálvez y Bernárdez, entre otros (deslumbrado “ante el esplendor de la fe cristiana ansiaba traducirse en objetos artísticos”, cfr. Bernárdez, 1971). Más que prescindir de sus contextos, supo cambiar de estética de referencia –de la vanguardia y el surrealismo a la mística<sup>56</sup>– y desplazarse en el campo literario, del centro a la periferia cultural (con los escritores católicos de *Número*, luego de *Criterio*).

“Su visión, un canto de profecía”, “la revelación, la angelical tesitura...” (Fernández, 1986, 10): valoraciones como ésta han dominado la lectura de su obra poética y han descentrado o alejado el análisis de la materia verbal. JF es leído casi como un Revelador. Fernández reconoce herencias y trazos ultraístas y surrealistas en la poética fijmaniana general, pero se concentra especialmente en la genealogía mística, bíblica, en la patología psíquica, en las afiliaciones escolásticas y aristotélicas, en los gestos modernos de desprecio por el presente y el mundo como irreal. “HdE significa la búsqueda de Dios, revelación que le viene desde antiguo y cuyas zonas místicas se poblarán recién en EMÑ” (Fernández, 1986, 34).

En EMÑ el poeta se encontraría con la gracia: “el poeta de EMÑ es la serenidad; ese período de total entrega y misticismo sin velos, donde las complejidades se suprimen porque se ha llegado al ayuno espiritual. Su leit–motiv es Dios, principio y fin de la jornada” (Fernández, 1986, 37). Campea aquí una lectura netamente temática, aunque aparentemente se ocupe del lenguaje: “el lenguaje se cristaliza, se doblega *ante una eternidad y una infinitud* que lo puebla y lo trasplanta” (Fernández 39, énfasis agregados).

Lo religioso presenta dos posibilidades de lectura: por un lado, el tradicional: como fondo temático dominante; y por otro, como poética, siguiendo el modelo del Antiguo Testamento.

Para la crítica canónica el lenguaje de EMÑ en su dimensión semántica está cargado de simbolismos cristianos y judíos (todos los críticos lo han reconocido), un discurso que ha ignorado sistemáticamente el análisis de la obra de JF a partir de

---

<sup>55</sup> Los surrealistas franceses “son auténticos poetas, pero blasfemos y satánicos”. Se distancia luego del grupo Martín Fierro porque los considera “vanidosos” (cit. por Fernández, 16).

<sup>56</sup> JF se desplaza y se encaja en la tradición literaria de los místicos españoles: San Juan y Santa Teresa. (cfr. Arancet Ruda 2001, 193 y ss.) o más ampliamente en la mística occidental desde Dionisio Areopagita en adelante (cfr. Bajarlía, 1992).

las matrices poetológicas de la poesía hebrea antigua, originalmente recitada y posteriormente transcripta –de allí sus repeticiones, paralelismos y enumeraciones. Por ejemplo, Fernández propone esta genealogía poetológica: los paralelismos y enumeraciones, a la manera de Ben Gabirol o del himno de Argirio estarían vinculados con Paul Claudel, quien introdujo “esta innovación revolucionaria” en la poesía moderna al usar versículos rítmicos, rimados o no, a semejanza de la Biblia; utiliza el “recitativo tradicional de los hebreos, tan común en el AT, luego tomado por los discípulos cristianos. Son el calco de los traductores griegos sobre el arameo primigenio. De allí provienen los esquemas rítmicos de las traducciones bíblicas” (Fernández, 1986, 42). Si bien es indiscutible la vinculación de EMÑ con las Escrituras y con la tradición de místicos cristianos, señalamos que Fernández no exhibe análisis ni pruebas textuales o bibliográficas que justifiquen sus hipótesis y conclusiones, tales como: EMÑ es un poemario “litúrgico, musical y matemático”: “la armonía asciende en actitud gótica”; la medición de EMÑ sigue la del latín eclesiástico; “lo armónico de las repeticiones, las largas lamentaciones le otorgan la calidad de himnos”; “hay reminiscencias del *Cantar de los cantares*” (cfr. Fernández, 1986, 43). Una afirmación como la siguiente: “Fijman, pese a expresarse sin artificios (...) busca en la reiteración su único leitmotiv: la muerte del hombre en Cristo y por Cristo” significa la claudicación del análisis literario al religioso. Por nuestra parte, sostenemos que la lectura de EMÑ demuestra una saturación de artificios (metafigura de repetición) y que se trata de un texto estético, no litúrgico.

Juan Jacobo Bajarlía (1992), por otro lado, aporta un análisis biográfico y poético, con recurso a fuentes documentales autógrafas y entrevistas a contemporáneos de Fijman, aunque rara vez se ocupa de los contextos que no sean de La Biografía. Señalamos que hay al menos dos hitos biográficos que podemos desprender de la vida de Fijman que permiten esclarecer algunas opciones literarias del poeta. Para ello, las notas de Arias (2005) nos aportan dos datos importantes. Por un lado el hecho de que al regreso de su primer viaje a Europa del año ‘27 comienza a vincularse con escritores católicos y a desvincularse del “romanticismo y el naturalismo”, presente en su obra anterior. Viraje que podemos atribuir a su desencanto del surrealismo<sup>57</sup>. Por otra parte, el acto del bautismo de Fijman explica el sentido y el fervor cristiano de *Estrella de mañana*: Fijman se convirtió al catolicismo el 7 de abril de 1930; en noviembre del mismo año se publican algunos

---

<sup>57</sup> Es legendario el relato de su (des)encuentro con André Breton (cfr. Bajarlía, 1992, 28).

poemas en la revista *Número* y en noviembre de 1931 el libro completo en la editorial del mismo nombre. Estas dos instancias, el desencanto de la vanguardia y la estrategia de alianza con los escritores cristianos, entonces, pueden entenderse como factores contextuales relevantes para su poética, que desactivan la Revelación y/o el brote esquizofrénico como fundamentos de la misma.

Si bien la poética de los textos religiosos judeocristianos tiene mucho que aportar al análisis de EMÑ, locura y mística no deben, a nuestro entender, considerarse como vectores únicos de interpretación de esta obra.

## El modelo bíblico

Por su origen y destino de recitación oral, en la poesía bíblica<sup>58</sup> domina el plano fónico, que combina y distribuye los elementos del plano del significado. Los procedimientos más utilizados en ellos son la aliteración, la rima (asonante y consonante) y el sonido dominante (o *motivo sonoro*), entre otras; y sus figuras y recursos son la onomatopeya, la metáfora sonora, la paronomasia, la eufonía, que a su vez están subordinadas al plano del ritmo (cfr. Schökel 1987). Uno de los procedimientos fundamentales de la repetición sonora (recurso prominente en EMÑ) es la **expresión binaria, binomio verbal o geminación**, en la que se repiten elementos fónicos de manera dual, duplicada. Es un recurso de la familia de la reduplicación que funde dos unidades en un solo sonido sin anular su independencia e identidad semántica (por ejemplo: *el oro y el moro*). Puede darse como un binomio de palabras o frases paralelas, dando lugar a su vez a correspondencias y sugerencias sonoras.

Las formas de la repetición sonora (**metafigura de repetición**) son la aliteración<sup>59</sup>, la rima<sup>60</sup>, el quiasmo (inversión de sonidos), la asonancia<sup>61</sup>, y el sonido dominante<sup>62</sup>. Los recursos fónicos pueden tener una función descriptiva, como la onomatopeya y la metáfora sonora<sup>63</sup>, pero también apunta a juegos de palabras y a la paronomasia –cuando el juego de palabras afecta a un nombre propio. Respecto del ritmo, el verso de *3 acentos /cesura/ 3 acentos* es el más común en la poesía

---

<sup>58</sup> Para incorporar las fuentes hebreas (como poética y no como fuente de tópicos) a la reconstrucción de la poética de EMÑ, cfr. *Manual de poética hebrea* (Schökel, 1987), *Introducción a los libros de Sabiduría y Job* (Trenchard, 1972). Las citas son del *Antiguo Testamento* (trad. Reyna–Valera).

<sup>59</sup> Repetición de un sonido consonántico al comienzo de una palabra.

<sup>60</sup> Repetición de un grupo de fonemas al final de una palabra, hemistiquio o verso.

<sup>61</sup> Repetición de sonidos (rima) que afecta a las vocales.

<sup>62</sup> Reiteración de un sonido en cualquier posición excepto como rima.

<sup>63</sup> Imitación de sensaciones de otros sentidos con medios sonoros.

hebrea, aunque también se puede encontrar con frecuencia el de 3 + 2. Son de uso ordinario los tipos oó (yambo) y anapesto (oóo)<sup>64</sup>. Respecto de la estrofa, no es común en la poesía hebrea, aunque algunas tiradas se pueden considerar estrofas por el uso de estribillos (salmo 42, 43, 46, et al.). Respecto de los paralelismos, Trenchard (1972) detalla distintos tipos:

- el paralelismo análogo o sinónimo, cuando un segundo verso repite conceptos del primero,
- el paralelismo contrastado o antitético,
- el paralelismo sintético o acumulativo, cuando cada verso añade algo al precedente.

A partir de este modelo general y con el objetivo de trazar una comparación poetológica entre EMÑ y las Escrituras, hemos analizado procedimientos verbales de los libros llamados Poéticos y Sapienciales del AT, excluyendo Proverbios y Eclesiastés. Básicamente, para detectar paralelismos, reduplicaciones –fónicas, léxicas, conceptuales–, estribillos, aliteraciones, símbolos, alegorías y metáforas de EMÑ.

El *Cantar de los cantares* presenta un coro que bien puede asociarse a un coro no marcado gráficamente en EMÑ (lo que sostiene el sentido de la dominante de la repetición como una suma de voces). Las reduplicaciones y reiteraciones, entonces, son enunciados por diferentes voces en un contrapunto o canon –hipótesis que se sustenta también en las relaciones que el mismo Fijman establece en sus declaraciones entre su escritura poética y la música laica y sagrada<sup>65</sup>. Hay en este texto bíblico una serie de figuras e imágenes –correr como la gacela o el cervatillo, suave como el vino, entre otras–, y numerosas duplicaciones y paralelismos, de distintos órdenes. También hay recurrencia a elementos y símbolos, como la paloma, la manzana, el lirio, las cabras... Es notable la austeridad semántica –por reduplicaciones y reiteraciones– y el ritmo logrado por los paralelismos. Juegan un papel importante, a su vez, las duplicaciones como cuasi–estribillos. Un inventario somero nos da en el haber la presencia de paralelismos sintácticos y conceptuales; duplicación léxica, sintagmática, estrófica; simetrías;

---

<sup>64</sup> Reconocemos para el estudio del verso en idioma castellano el sistema silabotónico. Sin embargo, a los fines exploratorios de las poéticas de experimentación incorporaremos cuando sea pertinente la medida silábica (verso cuantitativo clásico). La poesía en español “conoce tentativas de introducir o imitar el verso cuantitativo clásico” (Belic, 2000, 31).

<sup>65</sup> Vicente Zito Lema (1986) le pregunta cómo se relaciona la música con su poesía: “Especialmente en la medida. Mi poesía está totalmente medida, y de una manera que la acerca a lo musical”.



estribillos (3, 2–3); también están presentes numerosas metáforas y símbolos, como: el vino y las viñas, palomas y cabras, rosa y lirio, manzanas y granadas, ciervos y gacelas, zorras y viñas, el panal y la miel, la leche.

También podemos señalar relaciones estilísticas y temáticas de EMÑ con el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz: numerosos paralelismos, reiteraciones (de notable similitud con EMÑ: vs. 166–170)<sup>66</sup>, figuras (paloma, ciervo, oro, leones, vino, zorra, flores, granada), entre otras.

Sumariamente, recorriendo el AT se pueden encontrar numerosos e irrefutables ecos recogidos por EMÑ, en Crónicas 1: 382, Crónicas 2: 410, oración de Salomón; Esdras: 444, Nehemías: 455, Isaías: 17, 12: paralelismo análogo o sinónimo; 24, 18–20: reduplicación (la tierra) y paralelismo sintético, entre otros.

No especificado en Schökel (1987) como componente de la poética hebrea antigua, tal vez por estar asociado tradicionalmente a las construcciones paralelísticas, la reduplicación tiene importancia en la poética fijamaniana. La reduplicación (o geminación, o epixeuze) es una figura de construcción del discurso que consiste en la repetición de una expresión en el interior de un mismo verso o sintagma. Se trata de un procedimiento de proximidad o de contacto. Como afecta al plano morfosintáctico, es una metatasa<sup>67</sup> por adición repetitiva, que puede darse en distintas posiciones del verso sintagma, y pueden ser tanto la reiteración de una misma palabra como una fórmula rimada (por ejemplo, *a troche y moche*).

Cabe asimismo la siguiente consideración: los poemas de Fijman pueden ser también himnos. El himno religioso es un tipo de canto que expresa alabanza, exaltación o adoración a Dios, que se homologa o es coincidente con la temática de EMÑ. En principio, el himno fue una forma cantada por coros –lo que refuerza nuestra hipótesis de un yo lírico coral: en los himnos una voz cantaba y otra voz repetía en algunos intervalos un dístico o refrán<sup>68</sup>; un canto de creyentes en Dios que expresaba alegría y celebración. Existen distintos tipos de himno: invocativo, laudativo, admirativo, votivo, filosófico.

En consecuencia, si convenimos que el modelo de EMÑ es una serie de libros del AT y de la mística cristiana española, luego sus procedimientos son más propios de la tradición religiosa judeocristiana que patrimonio de la vanguardia. Una primera afirmación que podemos anticipar es que su poesía se desplaza cronológicamente

---

<sup>66</sup> “En *soledad* vivía, / y en *soledad* ha puesto ya su nido, / y en *soledad* la guía / a solas su querido, / también en *soledad* de amor herido.”

<sup>67</sup> Figura de construcción que afecta a la forma de la frase.

<sup>68</sup> Cfr. *Seperthellium* de Estras (Libros de las alabanzas) e himnos de San Ambrosio.

hacia una neovanguardia, pero reinstalándose en una poética bíblica; desencantado del surrealismo, escribe alojado en la poesía hebrea antigua, en el siglo XX.

## Paratextos

Un área de vacancia en la crítica de JF es la dimensión paratextual de *Estrella de la mañana*. La paratextualidad atestigua una clave de lectura pertinente para la reconstrucción de su poética, como es la vinculación de la misma con el Nuevo Testamento a través de la figura de la Virgen y de las cartas de San Juan.

La contextualización del título y el epígrafe que acompañan al poema nos lleva a establecer nuevas relaciones con las fuentes religiosas que sortean el sesgo mi(s)tificante.

El título “estrella de la mañana” (*stellam matutinam*) es una de las denominaciones metafóricas de la Virgen María, también llamada Stella Maris (estrella del mar). Es *de la mañana* porque es la última luz que se ve en el firmamento antes de la aparición del sol/Cristo. Es también el lucero, guía de los caminantes hacia Cristo.

A la Virgen se la nombra como estrella por ser escogida por Dios para ser su madre, la llena de gracia. Las estrellas fueron siempre puntos de referencia y guías para llegar a buen puerto, a destino seguro. María, entonces, es la guía para llegar a buen puerto.

Los carmelitas y muchos escritores antiguos la llamaron Stella Maris: “María es la estrella del mar a la que debemos seguir con nuestra fe y comportamiento mientras damos tumbos en el mar proceloso de la vida. Ella nos iluminará para creer en Cristo nacido de ella para la salvación del mundo” (Pascasio Radberto, siglo IX).

La estrella de la mañana es la estrella más brillante que permanece en el alba. Es la que anuncia el nuevo día. María anuncia la llegada del sol/Señor. En las letanías laurentanas (alabanzas a María) abundan los paralelismos sintácticos, la anáfora y la enumeración, como en EMÑ y en el AT.

Francisco Luis Bernárdez, cercano a Fijman en el contexto de los años 30, dice que EMÑ es “uno de los más limpios requiebros mariológicos” (1971). El requiebro es una expresión de admiración hacia la mujer, y la devoción cristiana está llena de estas alabanzas o letanías. Pero también “requiebro” significa “advocación a la Virgen”. Esto sugiere que el texto EMÑ sería, para los escritores cristianos, ni más

ni menos que una advocación: hasta allí llegaría su función estética, vale decir, en EMÑ predominaría su condición de texto meramente religioso o votivo.

El epígrafe “Et dabo illi stellam matutinam” proviene del Apocalipsis de San Juan (AP, 2: 28), Nuevo Testamento (NT), y se traduce como “y daré a aquél la estrella matutina” o “y le daré la estrella de la mañana”. En el AP, la estrella es el ángel.

En una de las “Cartas a las siete iglesias” se puede reconstruir el contexto de la cita<sup>69</sup>. En “El mensaje a Tiatira” (la iglesia del Dominio o el triunfo), versículo 28 de AP, 2, Juan dice la palabra de Dios: “Y le daré la estrella de la mañana”. Este versículo aislado evidencia una elipsis que necesita ser aclarada. A partir de pasaje del que JF tomó el texto para el epígrafe puede reconstruirse la referencia alusiva:

Al vencedor que guarde mis obras hasta el fin, yo le daré autoridad sobre las naciones; las regirá con vara de hierro y serán quebradas como vaso de alfarero; como yo también la he recibido de mi padre. Y le daré la estrella de la mañana (AP, 2: 26–28).

“Al vencedor le daré/concederé/lo haré...” es una fórmula común a los siete mensajes a las siete iglesias (Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia, Laodicea). El don específico de Tiatira es la autoridad y la estrella de la mañana. El primero puede acompañar una cuestión política contextual: el estado policial de Uriburu como un apocalipsis, el Estado de facto como un estado escatológico. En AP, 2: 16 se aclara cuál es el referente de la estrella de la mañana: “Yo, Jesús, he enviado mi ángel para daros testimonio de estas cosas en las iglesias. Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella resplandeciente de la mañana”. Es decir, más que un texto mariológico tenemos que pensar en un texto mesiánico: el título se actualiza en el cotexto del epígrafe, que a su vez se completa con el capítulo final (22) del libro final (AP) del AT. Cristo/El mesías es el apóstrofe del poema (“Tu alma canta, mi alma reza/salta tu canto...”, IV, etc.), como también es una figura dominante en numerosos cantos (III, VII, IX, etc.).

---

<sup>69</sup> Las siete cartas o mensajes también es modelo de EMÑ: ver a Dios es el don al Vencedor, expresado de 7 formas diferentes en 7 mensajes o cartas. Como esa contemplación es inefable es que se repite de 7 formas diferentes en distintos vocablos, metáforas y símbolos. Los poemas de EMÑ reiteran de muchas maneras un mensaje (**metáfigura de repetición**), del mismo modo que Juan repite la palabra de Dios de diferentes maneras análogas.

### 4.3. El objeto estético

*Lo mío está afuera de cualquier escuela  
literaria. Nunca seguí a nadie...*

Jacobo Fijman,  
entrevistado por Vicente Zito Lema

El trabajo más destacado sobre la obra de Jacobo Fijman es la tesis doctoral de María Amelia Arancet Ruda, publicada como *Jacobo Fijman: una poética de las huellas* (2001). La recepción de la obra fijmaniana también ha sido enriquecida por los trabajos críticos de Francine Masiello, de la ya citada de Ruth Fernández así como de Naomi Lindstrom, entre otros. Merecen también una referencia los comentarios parciales, reseñas y semblanzas de autores como Bajarlía, Zito Lema, entre otros.

Arancet Ruda agrega un matiz a la caracterización de Fijman como poeta maldito aventurero, autodidacta, vagabundo: el de Fijman como poeta automarginado, prescindente, ideal; muchos lo consideraron un “emblema del poeta en cuanto ser que vive aislado de este mundo pedestre, regido por intereses monetarios e hipocresía” (2001, 10). La autora también reflexiona sobre el problema que destacamos respecto de nuestro corpus: “Este reiterado poner en evidencia el valor de su poesía [v.g. revista *Talismán*] resulta contradictorio frente al abandono en que se la tiene en lo tocante a estudios sistemáticos” (2001, 11). Los estudios disponibles que pueden consultarse son los de Bajarlía (1992), Masiello (1982) y Fernández (1986), entre unos pocos más<sup>70</sup>. Como anticipáramos sobre la crítica de JF en general, el estudio de Arancet Ruda inscribe a la obra de manera excluyente en la categoría de las poéticas religiosas y/o litúrgicas, al igual que lo hacen otros críticos como Fernández o Bajarlía.

El extenso trabajo sistemático de Arancet Ruda sobre EMÑ configura una obra de exaltación, de asombro y de veneración casi religiosas. Enuncia en la contratapa: “El contacto con la poesía de Jacobo Fijman conduce al silencio en toda

---

<sup>70</sup> Otros no tienen la extensión necesaria para superar la categoría de paratexto o nota introductora; o constriñen el análisis a la extensión de artículo o la ponencia; algunos difícilmente superan la función de divulgación o el enfoque parcial (el viaje, la iluminación, la locura).

su extensión, ya que proviene de una experiencia física, psíquica y espiritual que une la cima con la sima”; y añade: “Reconocemos, entonces, la oración como matriz generadora de la totalidad del libro también en el nivel semántico” (280).

En el marco de la historiografía, y en relación a las vanguardias, la obra de JF ha sido identificada con el martinfierrismo, el ultraísmo y el surrealismo<sup>71</sup>, así como otras corrientes críticas la identifican y encasillan en la literatura religiosa. De manera que se trata de lecturas que eluden la consideración particular así como de sus relaciones con otras poéticas de experimentación<sup>72</sup>.

Para AR, la **repetición** es uno de los instrumentos que rigen a los poemas, produciendo un efecto de caos e indistinción. La repetición genera progresión temática aumentativa (por ejemplo, la esperanza en el poema VII y la intimidad en la XXVI), isotopías (VI comunicación, IX unión, plano superior–inferior), relaciones causales elididas en la superficie textual (cfr. 2001, 214-215). También, se ocupa de la repetición de sintagmas: como letanía y como acontecimiento unificador del poema (2001, 233 y ss.); y de la repetición de semas idénticos en desarrollo paralelístico<sup>73</sup>. Aunque este “procedimiento–maestro” de la repetición tiene fuertes implicancias en el plano fono–morfo–sintáctico, el interés fundamental de AR está en los efectos semánticos que la repetición genera (marcado como está su enfoque por lo religioso). Por ejemplo, la búsqueda del “punto de gravedad semántico” de las “estructuras concéntricas” (226), o la búsqueda de paragramas (matrices semánticas) de los poemas<sup>74</sup>.

Aunque la lectura de esta crítica esté condicionada por la estética vanguardista y por la interpretación mística, estamos de acuerdo en este inventario de herramientas fundamental para el análisis de la obra fijmaniana (que enriqueceremos y comentaremos en la instancia de análisis del artefacto). AR

---

<sup>71</sup> También señala esto Arancet Ruda, aunque no se detenga en su análisis: “la poesía de Fijman tiene elementos de sobra para ser considerada vanguardista” (2001, 15).

<sup>72</sup> Arancet Ruda propone que la obra de JF va evolucionando hacia un desapego de las cosas, del mundo, de la realidad “hasta llegar al aislamiento y, en el plano compositivo, a la abstracción” (2001, 14). Este camino de aislamiento de FJ hacia lo interior contrasta con la poesía del mundo, de los objetos, de la ciudad de Gironde, Borges o González Tuñón, lo que también se ve en otros poetas de nuestra constelación: la poesía fónica de Gironde, la metapoética de Pizarnik, la reescritura y la partita de Lamborghini.

<sup>73</sup> Aunque no hay referencia a la poética bíblica. El porqué de la austeridad léxica de EMÑ responde, para AR, al silencio (tema) y el dinamismo (forma): “En la superficie los poemas avanzan al modo vanguardista, por yuxtaposición” (2001, 203).

<sup>74</sup> La repetición, instrumento fundamental de EMÑ, para AR es al final de cuentas una forma mística (cfr. 2001, 296): el sentido de la repetición es el ahondamiento (repetir es querer profundizar, conocer, poseer) y su antecedente textual fundamental es el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz. Del lado de la recepción, la reiteración cumple la función de multiplicar el sentido y anularlo a la vez (inefabilidad).

propone que otro procedimiento dominante de EMÑ es la metataxis<sup>75</sup>, cuyos recursos principales son la elipsis<sup>76</sup> y la parataxis<sup>77</sup>, a los que se pueden vincular la adjunción<sup>78</sup> y el paralelismo. Otro acierto de Arancet Ruda –aunque no lo suficientemente desarrollado en su estudio– es el uso de recursos combinados (VII), es decir, lo que nosotros hemos denominado “metafiguras”. Otro acierto es la propuesta de que la supresión actúa a la par de la adjunción; es decir, tanto se suprime como se reduplica o se generan construcciones paralelísticas; a veces se complementan, otras tantas, se saturan<sup>79</sup>.

Como puede apreciarse y como ya hemos adelantado, el análisis de AR puede enriquecerse. En algunos pasajes del trabajo con EMÑ, AR se limita a un análisis técnico que podría complejizarse: “Unas veces [la repetición] se puede tomar como algo puramente formal, útil para introducir determinantes y con valor de soporte ... pero en general afecta especialmente a lo semántico” (2001, 262). Otras veces entiende de manera negativa la sobrecarga fijmaniana sobre los recursos adjuntivos, simplificando su función (generación de pleonasmos para destacar términos), o prescinde de la poética de la poesía hebrea bíblica (donde están las respuestas por el sentido de los paralelismos).

Como puede apreciarse, AR proyecta la descripción de la retórica hacia una interpretación mística: la repetición está en lugar de otra cosa no dicha; la elipsis refiere a un “silencio fundamental”, y tal silencio “es expresión de una experiencia signada por la ausencia de objeto, rasgo propio de una mística apofántica que identifica la divinidad con la nada” (267). La repetición, entonces, está ligada a la plegaria u oración<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> Figuras que producen alteraciones sintácticas: afectación de la forma de las frases, por alteración del orden de las palabras, por supresión, sustitución o adición.

<sup>76</sup> Las elipsis de EMÑ es, para Arancet Ruda, un procedimiento *que resta* (“Las oraciones quedan suficientemente inconclusas como para poder perder parte de su significado” (2001, 256). AR entiende que “la información se conserva” (2001, 256) y puede recuperarse a través del contexto; es decir, hay un mensaje *completo y correcto* que reconstruir.

<sup>77</sup> La parataxis implica la yuxtaposición de períodos o palabras sin nexos que los relacionen. Aunque la forma de parataxis más utilizada en EMÑ es el asíndeton, se destaca la falta de conectores causales, adversativos y consecutivos especialmente.

<sup>78</sup> Según Arancet Ruda, principalmente para “agregar una estructura particular de la construcción normal con el fin de atraer la atención hacia el mensaje” (260) con el fin de la digresión y el desarrollo. Este último se constituiría como pleonasmos (redundancia, insistencia, recarga de la sinonimia, adición de elementos gramaticales innecesarios).

<sup>79</sup> “Las operaciones de supresión y adjunción determinan el mecanismo compositivo por el cual se da cuerpo a un enunciado central y dinámico, que con las sucesivas variaciones, morfémicas, de contexto o de palabra, va enriqueciéndose para producir sentido” (266).

<sup>80</sup> “...podemos dar las notas de plegaria en el poemario y afirmar que coincide esencialmente con el concepto universal. Sobre todo es presentada como una disposición comunicativa con una instancia superior trascendente” (279). “Reconocemos, entonces, la oración como matriz generadora de la

AR ha abierto caminos interesantes que sin embargo no han sido transitados en su totalidad. Algunos aspectos de sus conclusiones (la repetición como forma fundamental, la oración como actitud y como sentido) se constituyen en hitos para la lectura crítica de la obra de Jacobo Fijman.

Respecto del abordaje crítico de Francine Masiello en “El signo enjuiciado: el yo dividido” (1986), su análisis de las operaciones de Jacobo Fijman apunta a la “revuelta contra la razón”, a “modificar el verbo en un desafío a los sistemas de conocimiento” (1986, 135), e interpreta la locura como “resumen” de la rebelión vanguardista (1986, 135). La obra comentada es, fundamentalmente, *Molino Rojo* (1926). Para esta crítica, la afiliación a la Vanguardia martinfierrista es lateral, interrumpida y por momentos incoherente. En contra del sentido cenacular y de la frívola exuberancia, “Fijman se retrajo hacia un espacio privado, íntimo, alienado de la vida cultural argentina y de las gozosas prácticas de la aventura” (1986, 136).

Masiello reflexiona sobre la subjetividad, enfatizando los tópicos de la locura, la marginalidad, la crisis espiritual de la crítica establecida: “En sus tres volúmenes de poesías, ensayos y notas autobiográficas, Fijman traza con insistencia esta crisis del yo angustiado, condenado sin esperanzas, por su locura y su confusión espiritual” (1986, 137). Señala en la poética fijamiana los dos conflictos dominantes: “la textualidad fijmaniana expone dos conflictos importantes: primero admite perder y se subordina voluntariamente al otro, y luego, crea un sistema simbólico privado que promete una liberación. De tal modo, su poesía se desenvuelve en la otra cara del proyecto de vanguardia argentino al desestabilizar la irreductible confianza que surge de los manifiestos” de los años 20 (1986, 137). Es decir que lo califica como un discurso autónomo, que crece de manera independiente de las poéticas de la vanguardia: “El otro ser creado en la poesía de Fijman se forma en el margen de la civilización contemporánea...” (1986, 143). En términos estéticos, reafirma la condición de marginal respecto de las vanguardias y de la poesía de su época.

Naomi Lindstrom y Eloy Merino proponen, por su parte, perspectivas interesantes acerca de JF. Lindstrom, en “El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman” (2009), analiza cómo se relaciona la obra fijmaniana con textos clave de las tradiciones judía y cristiana y cómo se apropia de

---

totalidad del libro también en el nivel semántico” (280). EMÑ es, entonces, para AR alabanza, recepción y ofrenda (cfr. AR, 290).

convenciones de la literatura profética y apocalíptica. Eloy Merino, en “La conversión religiosa y su performance en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler” (2010), sostiene que la poesía es “el vehículo idóneo para enunciar, testimoniar y reiterar esa recristalización del ser que se significa en la conversión religiosa”. Fijman, dice Merino, celebra su conversión “en su lenguaje vanguardista de ‘delirio poético’, que es un ‘salirse del surco. Como si un arado se saliese del surco’, según le confiesa a Zito Lema (55)”. “Actualizar y subvertir”, dice, el lenguaje canónico (de la religión) desde la vanguardia. Merino, al proponer su hipótesis para confirmar el cruce vanguardia y canon religioso omite justificar por qué los recursos que ha utilizado Fijman serían vanguardistas, y qué tradición poética acusarían esos recursos (el eje retórico, la repetición, debe ser considerado a la luz de la poesía religiosa hebrea antes de atribuirlo a un recurso meramente vanguardista); sin embargo, es muy valioso su aporte sobre el carácter performático de los poemas en términos de socialización de la conversión:

Cuando Fijman, en este libro, se representa (*performs*), certifica el valor trascendental, para él y para el lector, de su conversión, y al certificarla, no puede menos que ‘escenificarla’, mediante la reiteración de las ideas; la combinación de imágenes vanguardistas con otras más accesibles; el empeño de originalidad al tratar temas tradicionales; el uso efectista del lenguaje figurado, y otros aspectos. ... Fijman también, como artista vanguardista, querrá aspirar a la originalidad en su tratamiento de temas religiosos tradicionales.

Es decir que Merino descentra a EMÑ de la tradición eminentemente mística para acercar el tratamiento estético del lenguaje como una premisa de vanguardia: encontrar una forma novedosa de tratar temas tradicionales. Distingue la repetición y la acerca al estilo de los salmos hebreos, al “tono sentencioso de la literatura medieval” española y al “carácter hipnótico del susurro reiterativo”. Nos parece de especial interés su propuesta de prestar atención al carácter performativo, al poemario como acto de fe:



Fijman estaría actuando su nueva pasión religiosa para el lector y para sí mismo, dándole y dándose evidencia de su carácter genuino, testimonio de su alcance, una muestra de su certidumbre religiosa...

Esta certificación obedecería seguramente a las condiciones de su tiempo: antisemitismo, resurgimiento de la Iglesia, vinculación con los intelectuales católicos: “un comunicado de asunción religiosa, el anuncio y la prueba de un cambio de fe”. Estos serán los propios del celo del converso (al cristianismo y a la nacionalidad argentina<sup>81</sup>), especialmente en la época de alianza de Iglesia, Ejército y Poder político cristalizada y demostrada en el furor confesional del Congreso Eucarístico<sup>82</sup>. Además, “al converso le hace falta la sanción colectiva para su nuevo estado religioso”.

Pero el acto performativo y arrebatado místico constituyen una contradicción, “entre la afirmación del poeta diciéndonos que sus sentimientos y emociones son tan intensos que no puede expresarlos, y entre el poema mismo, que es la refutación de lo que nos acaba de afirmar”. Merino está en lo cierto: el control formal de los poemas, el tratamiento experimental de cada canto, dominado por procedimientos retóricos complejos, evidencian no sólo la remisión a fuentes arcaicas, sino también la búsqueda de una estética propia, deslumbrante en su diferencia con las poéticas contemporáneas.

#### **4.4. El artefacto *Estrella de la mañana***

Luego de explorar la dimensión heteronómica y las relaciones funcionales de EMÑ<sup>83</sup>, construimos una muestra para estudiar el artefacto en su aspecto estructural.

Nos concentraremos en los textos numerados del I al XXXVIII (cantos), que son parte del conjunto “Estrella de la mañana”, que da título al volumen. Entre éstos, los cantos III, IV, VI, XX, XXI, XXII muestran una fuerte condensación de recursos (sobrecarga, Ramos, 2010) de experimentación sobre la forma<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Recordemos que Fijman había nacido en la Besarabia rusa (actual Rumania).

<sup>82</sup> En el que comulgó un tercio de la población de Buenos Aires y tomaron la comunión 107.000 niños, Cfr. Mudrovic 2007; Verbitsky 2007.

<sup>83</sup> Constituido por 38 cantos más los poemas “Adoración de los reyes magos”, “Pampa de una noche y un día con su noche”, “Canción de la visión real de la gracia” y “Canción de los ángeles de la muerte”.

<sup>84</sup> Transcribimos estos cantos en el Anexo II.

Proponemos que “Estrella de la mañana” es un solo largo poema no sólo por la anotación del índice y por la continuidad ordinal, sino por la reiteración de motivos y estribillos, imágenes y estructuras paralelísticas. Por ejemplo, el estribillo vocativo “Amor, amor, amor” aparece en XXVIII, XVII, XIV, XV, III; la reiteración sonora voces–voz, en IV y XX; el quiasmo IV, VI; además, los motivos y símbolos paloma, manzana, cordero, entre otros, recorren los XXXVIII cantos.

Para referirnos a los cantos, en adelante utilizaremos la numeración romana en itálicas (*III*); para referirnos a las estrofas, numeración romana en redonda (III).

## **Análisis del canto III**

### **Nivel fono–morfo–sintáctico**

El esquema del canto *III* es I aabb, II ba, III bbbbaaxxa. La primera estrofa es una clara muestra de métrica ascendente: 4 versos de rima a6, a16, b16, b18 (la rima en este canto está planteada por la alternancia asonante de las rimas a (/o/) y b (/a/).

Los 4 versos de I muestran con claridad la matriz paralelística y reduplicativa: el primer verso está compuesto por la doble reiteración de la palabra “Amor” (reduplicación), vocativo reforzado con el recurso del asíndeton (esta forma vocativa reduplicada se reitera de manera idéntica en el verso 10)<sup>85</sup>. El verso 3 es un ensamble paralelístico de dos dísticos casi idénticos (isocolon, disyunción), distinguibles del emparejamiento por el cambio del verbo: “veo fragancias abiertas; siento fragancias abiertas”. Aquí podemos considerar una ampliación del sentido por reiteración o repetición (dentro de la red de los verbos sensoriales). Luego, el verso siguiente (también dos dísticos yuxtapuestos en isocolon) utiliza el mismo recurso pero de manera inversa: se amplifica el sentido de manera binaria, por oposición directa y única: “Corren fragancias de las aguas, corren fragancias de las llamas”. Es decir que es una forma de isocolon en la que uno de los elementos presenta una variación semántica respetando la identidad sintáctica. Sería a su vez una forma de *epífora negativa o invertida*. El verso 12 utiliza el mismo recurso en el isocolon: dos sintagmas nominales yuxtapuestos cuyo núcleo sustantivo se contrasta por su opuesto: “la oscuridad del viento, la luz del viento”.

---

<sup>85</sup> Para lograr una mayor precisión terminológica, confrontar nuestra distinción de una serie de términos y funciones de la retórica en apartado “Anexo I”.

La segunda estrofa (II, b20, a17) está construida por un tejido formal interesante: por el lado fonológico, hay dos lexemas que se reiteran en cada verso (adjetivos: perfecto/perfecta, nuevo/nuevo) en una forma de la epímone (repetición versátil), y que cumplen también una función de paralelismo: el primero en una forma gramatical subordinada, el segundo, coordinada. El sintagma nominal que es parte de este verso 5 cumple a su vez otra función fonológica, ya que se reitera *a la manera de un estribillo*<sup>86</sup> en la tercera estrofa, verso 9:

*Soplos perfectos del azul de la noche perfecta besan las almas. (5)*  
*soplos perfectos del azul de la noche perfecta que sube de la nada a las*  
*[criaturas. (9)]*

Métricamente, la progresión de los versos 1 al 8, pertenecientes a 3 estrofas diferentes (I, II, III) nos muestran el siguiente gráfico:

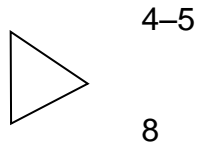
1 (xó xó xó) (vocativo) (6)  
 2 xóx x x xóx x x óx ó ó óx (16)  
 3 óx xóx xóx óx xóx xóx (16)  
 4 óx xóx x x óx óx xóx x x óx (18)  
 5 óx xóx x xó x x óx xóx óx x óx (20)  
 6 óx x óx óx x óx x óxx x óx (17)  
 7 x x xóx x óx x xóx x xóx (14)  
 8 óx x óx x xóx x x xóx (12)

Nótese la progresión ascendente hacia el verso 4 y 5 y el descenso métrico y por lo tanto entonacional hacia el 8.

Nótese también que en el plano rítmico el acento se encuentra en las penúltimas sílabas de las palabras (anfíbraco), y el cuidado armónico y rítmico en la métrica de los períodos: hay en este canto sólo dos palabras de más de tres sílabas: oscuridad y olorosas (11 y 13).

A partir del verso 9, se rompe la escalada ordenada verso a verso en movimiento ascendente (vs. 1 a 4) y descendente (vs. 5 a 8).

<sup>86</sup> Decimos “a la manera de” ya que el estribillo es la repetición de un verso completo, como el verso 1 y 10.



Los versos 9, 13 y 15 son los más extensos del canto, con 28, 27 y 25 sílabas (dos hemistiquios articulados por una cesura). Y están “interrumpidos” por los versos 10 y 11 (el primero, el vocativo–estribillo ya visto en el verso 1 (6 sílabas); el segundo, el paralelismo antitético de dísticos, o más generalmente isocolon: “la oscuridad del viento, la luz del viento” (8 + 5)).

De manera general, la construcción estrófica responde a la siguiente estructura: una estrofa de cuatro versos de métrica ascendente (I), un dístico de métrica descendente (II), y una estrofa de 7 versos de métrica variable (III), de 6 a 28 sílabas, es decir, alejandrinos y endecasílabos yuxtapuestos, por ejemplo:

*soplos perfectos del azul de la noche perfecta (/) que sube de la nada a las criaturas*

### **Nivel semántico**

Hasta aquí la descripción ha arrojado un recurso que destacamos en el comentario de los poemas siguientes (la repetición y sus formas: el paralelismo, la reduplicación, la adjunción...), al que cabe agregar otro recurso fundamental en la poesía de EMÑ: la elipsis. En este canto *III* está sembrada en el verso 6: “Besan en nuevo (x), suben en nuevo (x) las moradas del oro” (las cruces marcan el término elidido). Aunque este recurso elíptico tendrá mayor potencia en otros cantos, en *III* nos enfrenta a un enigma semántico difícil de resolver sólo por el cotexto: un término posible sería “abrazo”, pero la sintaxis del segundo dístico no lo permite. En principio digamos, entonces, que hay espacios elípticos, como fugas de sentido y de orden, que puestos en relieve junto con las insistentes formas de la reiteración (metafigura) le dan al poema un tono particular: saturado por un lado y disperso por otro.

### **Consideración general**

El canto *III* presenta una economía experimental de recursos semánticos, notable en el austero uso de calificativos (abiertas, perfecto/a, azul, de oro,

olorosas), complementado con la repetición de motivos fónicos y semánticos. Esto obedece a una estilización de la poética del Antiguo Testamento y es a la vez recurso de la estética de la música: la reiteración de unidades y frases<sup>87</sup>, a la manera de la variación y la partita (“veo fragancias abiertas, siento fragancias abiertas”...). Hay aquí un primer vínculo en términos de poética de conjunto (confrontar con la poética de Lamborghini).

Volviendo al plano semántico, esta estética de la austeridad y de la elipsis bien puede interpretarse como una forma de ascetismo, de desprendimiento (cfr. Arancet Ruda, 2001; Fernández 1986), como una correspondencia con la búsqueda para nombrar lo divino/inefable. Aunque dominen la composición los recursos lógicos y sintácticos, interesa la sinestesia (“veo fragancia abiertas”, “el sabor de los días con sus noches”, “la oscuridad del viento”) como figura bisagra: este recurso, transitado por la poesía moderna, obedece tanto a la experiencia mística sobre la que la crítica insiste, como a una impronta simbolista, que busca recursos para expresar la experiencia de lo inefable. En este hiato es que se puede calibrar la potencia experimental de Fijman: a caballo de la tradición inmemorial hebrea y de las estéticas más actuales del siglo XX.

Respecto de la métrica y del ritmo, hay un juego entonacional, de extensión métrica creciente y decreciente. Habíamos visto que según Fijman hay en este poema influencia del latín eclesiástico, como también habíamos propuesto el modelo del canto coral, acentuado a medida que se profundiza el sentido de la repetición y el isocolon. Hemos notado, por otra parte, que no hay versos consecutivos de métrica idéntica (regularidad métrica), salvo en los dos últimos versos; hay aquí un recurso musical, al sostener la intensidad del fraseo. Hay a lo largo del poema variación métrica, movimiento, diferentes volúmenes de inspiración–exhalación.

## **Análisis del canto IV**

Este canto IV presenta construcciones paralelísticas, reduplicaciones e isocólona, un motivo formal típico del AT (especialmente las construcciones binarias), propio de la poesía votiva y de los salmos, alabanzas y del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz. Pero este registro cercano a lo religioso también

---

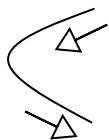
<sup>87</sup> “Mi poesía es toda medida, de una manera que la acerca a lo musical. En *Molino Rojo* hay una gran influencia de la sonata de Corelli... En *Hecho de Estampas*, de los cantos gregorianos. Y en *Estrella de la Mañana* la medición sigue la del latín eclesiástico” (Zito Lema, cfr. Arias, 2005, 15).

presenta una voluntad experimental: el primer verso presenta un paralelismo de tipo emparejamiento o coupling, y tiene a la vez la función de estribillo y de motivo formal–estructural del canto (una metáfora de repetición y aliteración).

Aunque encontramos los mismos recursos dominantes que en *III*, en esta pieza el énfasis está puesto en recursos lógicos.

### **Nivel fono–morfo–sintáctico**

Respecto de la rima, el poema presenta a primer análisis rima libre. Sin embargo, hay algunos puntos en que se produce una repetición fonológica, pero se trata de un juego epifórico más que tímbrico (muerte 3, 7, 9; palomas 14, 15; reza 1, 8). Respecto de la construcción estrófica, tenemos conjuntos de poemas de métrica y rima irregulares: I 3, II 6, III 2, IV 2 y V 2 versos. La insistencia en estrofas biversales le da un tono especial al poema: regular, pausado, como una letanía. Hay que anotar, sin embargo, que hay un efecto buscado en la entonación métrica de las estrofas III, IV y V. III está conformada por el verso 10, claramente, dos dísticos yuxtapuestos y articulados por la cesura “y”: un alejandrino y un endecasílabo (v. 10) seguidos de un endecasílabo (v. 11). IV está formada por dos versos alejandrinos (logramos esta métrica utilizando los recursos del hiato y la sinalefa). V está formada por un alejandrino y por un verso de 23 sílabas, cuya cesura (/) marca un alejandrino y un eneasílabo: “mi alma reza con voz preciosa de la muerte (/) la vigilia de las palomas”. Tomando las 3 estrofas como un conjunto –por su regularidad formal–, podemos ver nuevamente –recordemos el canto *III*– una curva entonacional, en este caso descendente–ascendente:



Las estrofas I y II nos muestran también una escalada métrica, pero menos armónica:

I

1 : 10 (dos hemistiquios en isocolon de 5+5 sílabas cada uno)

2: 16

3: 17

II

4: 22 (11+11)

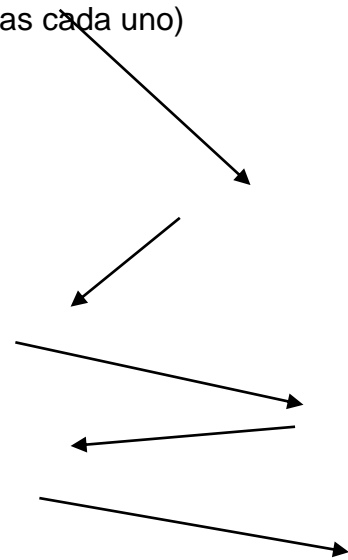
5: 18 ((5+5) + 8)

6: 8

7: 24 (12+12)

8: 10 (5+5)

9: 30 (15+15)



En el plano fonológico ya hemos mencionado la presencia de epíforas. Mencionamos también paralelismos sintáctico-fonológicos, en los que se emparejan los niveles fónico (acentos), morfosintáctico (métrico, clases de palabras) y semántico (analogías y oposiciones):

Viento interior de frío, / viento interior de llama (5–6)

y el frío de los días con sus noches y el frío de las vidas y las muertes (7)

Y aliteraciones:

Avivan las palomas el frío de la vida y las llamas de muerte florecida / sobre muerte fría de la vida (10–11, rima interna /ia/)

Vemos tres períodos fónicos en 12–13:

(1) Rezan mis días (2) la voz de las voces, sabor de voces.

12

En voz de voces (3) ama mi alma tu alma

13

(1) rima interna encadenada /ia/ con verso 10;

(2) rima interna /oz–oces/ 12–13;

(3) rima interna /aa/ en 13.

Los enlaces sonoros se complejizan: en la estrofa V, se reiteran motivos de 10 a 13. Recordemos que habíamos establecido una relación métrica ascendente–descendente (escala) en las estrofas III, IV y V. 14 y 15 retoman los motivos fónicos /aa/, /ia/ y /oz/, y agrega /oa/:

Tu alma canta la vigilia de las palomas;  
mi alma reza con voz preciosa de la muerte la vigilia de las  
palomas.

Este trabajo eufónico funciona, evidentemente, como una composición musical, en el que los planos apuntan al ritmo, que es el sostén de la obra.

### **Nivel semántico**

Llaman la atención las variedades reiterativas de las unidades léxicas. Tomamos los lexemas de mayor presencia:

*alma*: 10 veces

*canto/a*: 6 veces

*rezol/reza/n*: 6 veces

*muerte*: 6 veces

*vida*: 4 veces

*palomas*: 4 veces

*frío*: 4 veces

*viento*: 2 veces

Mayor concentración si agrupamos los lexemas por campos semánticos:

canto–rezo–voz: 18

vida–muerte: 10

frío–viento–llamas: 10

Cristo–paloma–ángeles–alma: 6



día–noche–vigilia: 7

Visto inversamente, los únicos lexemas sustantivos que no son reiterados son fragancia (v. 3), silencios (v. 4), reinos (v. 9).

Enlazadas con el plano fonológico por la reiteración literal de los semas, el plano semántico adquiere espesor en la constitución del poema aun sin decodificar su simbología religiosa: es poco común encontrar una poética que trabaje con tal condensación semántica y fonológica a la vez. Es una renuncia a las figuras de traslación, a los giros metafóricos.

El plano semántico del poema está construido a partir de la imagen, con calificativos de sentido llano, casi en posición de epíteto. Esta llaneza, está “transparencia” obedece: a la imitación de motivos musicales (tonos puros), a la imitación de la poética hebrea antigua y a una búsqueda ascética, es decir, a una purificación del lenguaje poético.

Un último recurso que comentamos:

Avivan las palomas el frío de la vida y las llamas de muerte florecida  
sobre la muerte fría de la vida. (10–11)

Se trata de una *transmutatio* de palabras (cambio de lugar de los elementos) y de una repetición (~ a distancia). No se trata de un quiasmo en sentido estricto<sup>88</sup>; tampoco es un calembur<sup>89</sup>. Este recurso –un “anagrama conceptual”– lo vemos también en VI (“Amo tu nombre con pavor amoroso. / Con pavor amoroso mi camino se alegra y regocija con tu nombre”, 7–8) (con estructura simétrica o incluso palindrómica). También podemos considerarlo como formas mixtas de reiteración<sup>90</sup>.

## Análisis del canto VI

### Plano semántico

---

<sup>88</sup> Repetición de expresiones semejantes reordenando las palabras, las funciones gramaticales y los significados en forma cruzada y simétrica, es decir, una antítesis cruzada (cfr. Beristain, 1995) o una inversión del orden y del sentido.

<sup>89</sup> Juego de palabras basado en la identidad sonora –homofonía– de los elementos.

<sup>90</sup> Concatenación (x ...z/z ... p/p...k/), epímone (x ... x/xx .../x.../x..., también llamada repetición versátil) o compleción (x...z / x...z o x...x/z...z).

Un recurso de fuerte condensación que ya hemos comentado se presenta en los versos 3, 4 y 5.

Soles y soles.

Corren los soles soles y soles.

Aguas y aguas corren las aguas sobre la luz, sobre las aguas multiplicadas.

Como hemos reflexionado más arriba, esta restricción o austeridad léxica bien podría proponer un *minimalismo* semántico. Pero sería un error leer la materia significante de nuestro objeto exclusivamente a la luz de las premisas de esta estética: tenemos que considerar más bien un ascetismo o constrictión poética, ligado a lo religioso como vía de acceso a la mística. El efecto es el de una poética de renuncia –a la riqueza, a la exuberancia del lenguaje, y especialmente al lenguaje modernizador de las vanguardias–, y de concentración –en los semas fundamentales que son símbolos cristianos y panteístas: la paloma, el cordero, la manzana, el agua, el sol, la luz...

Proponemos esta lectura porque el poema “olvida” toda riqueza de diccionario y prescinde de los juegos retóricos de la poesía que le es contemporánea (vanguardias): es una poesía de sentidos puros (palomas, manzanas, corderos), casi sin calificativos, sin traslaciones de sentido, sin variedad ni variación en su imaginería más que las figuras de adoración religiosa. Es verdad que la austeridad retórica es también un rasgo propio de la poesía hebrea antigua, pero JF lo potencia, desarrolla un mayor rango de (in)expresividad. La paradoja es que la búsqueda de nuevas formas expresivas lleva a una poesía austera en el plano semántico (figuras de significación y de pensamiento) pero muy rica en el fono–morfo–sintáctico (figuras de lenguaje, de construcción, de dicción).

Estas conclusiones parciales parecieran repetir las características de la poética bíblica desarrolladas ut supra (¿una contra-experimentación?). Aunque EMÑ imita o replica los procedimientos más importantes de la poética bíblica, también produce innovaciones propias, especialmente por 1) la saturación y otros efectos mediante las reiteraciones; 2) las elipsis; 3) la métrica creciente y decreciente; 4) otros.

Soles y soles.	3
Corren los soles soles y soles.	4
Aguas y aguas corren las aguas sobre la luz, sobre las aguas multiplicadas.	5 (VI)

En estos versos de VI nos encontramos con propiedad ante JF, y con poco del AT o del “Cántico espiritual”. Tenemos un conjunto claro de innovaciones arriba referidas. Los versos 3 y 4 funcionan enlazados: es verdad que el recurso dominante es el de la geminación, pero no está utilizado aquí con fines eufónicos ni lógicos, sino con fines experimentales: el sintagma nominal “los soles soles y soles” presenta una anomalía sintáctica y semántica: todo indica que “soles” está ocupando el espacio sintáctico de otro término: de otro sustantivo en 3 y 4 (soles y soles), de un calificativo en “soles soles”. Algo se está borrando, o evitando. Lo que no se puede expresar, que es obturado por el término marcado. Por otra parte, en 5 hay un procedimiento similar: “Aguas y aguas corren las aguas”. Esta geminación podemos comprenderla de otra manera: una figura que no existe en la retórica literaria de manera estricta sino que proviene de la estética musical. Es decir, entendamos metafóricamente los signos saturados y los que ocupan un lugar ajeno como puros sonidos, como ecos, o segundas y terceras voces de un coro que repiten la misma palabra en distintos tonos.

También podemos analizar los efectos de la reiteración en las estrofas 3 y 4 del canto VI. En esta estrofa, la palabra “llanto” funciona como epífora y epímone:

Oye mi soledad; mira en mi llanto.

Mi sed crece en mi llanto; tu soledad llega a mi llanto.

Ha entrado la noche en nuestro llanto.

Como puede verse, hay sobrecarga en el plano sonoro, corrección en el plano de la sintaxis, coherencia en el eje sintagmático y paradigmático. También puede considerarse una estilización: en Cantares 1, podemos ver un uso de la epímone y la repetición por compleción:

3 Delicioso es el aroma  
de tus perfumes,  
y tu nombre, perfume derramado...

6... me pusieron a cuidar las viñas,  
mas mi viña, que era mía,  
no guardé.

15 ¡Cazadnos las zorras,  
esas zorras pequeñas  
que destruyen las viñas  
nuestras viñas en cierne!

Pero siempre de forma binaria. Sin embargo, en el “Cántico espiritual” vemos un uso de la repetición como sonido dominante (no en posición de epífora ni epímone); curiosamente en la estrofa citada solamente se utilizaba de esta manera:

En soledad vivía,  
y en soledad he puesto ya su nido,  
y en soledad la guía  
a solas su querido,  
también en soledad de amor herido. (166–170)

## Excursus

Contradecimos nuestra hipótesis por un momento y consideramos que se trata estrictamente de procedimientos de las vanguardias históricas: la multiplicación y el funcionamiento automático<sup>91</sup>, como por ejemplo la estrofa III de VII. Nos preguntamos: ¿Es la vanguardia una clave de lectura válida pero excluyente? ¿Está Fijman utilizando solamente procedimientos de las vanguardias o está generando recursos propios –prestados de otros ámbitos, como la música, el canto..., y reelaborando a la vez la poética hebrea oral antigua? La cualidad experimental de la poética fijmaniana reside justamente en la encrucijada de estos registros, lenguajes, géneros y tradiciones: vanguardia, música, oralidad, tradición oral, poética bíblica.

---

<sup>91</sup> Cfr. Porrúa, 2001.

## Nivel fono–morfo–sintáctico

Respecto del recurso a una métrica creciente y decreciente: es infrecuente que los versos consecutivos de una misma estrofa que tengan la misma métrica (isosilabismo). En general la métrica muestra ascensos, como las estrofas II y IV de *IX*, ascensos y descensos encadenados, como las estrofas IV y V de *VIII*, o saltos (estrofas I y III de *X*).

Otro procedimiento que vale destacar es la simetría conceptual palindrómica y la anadiplosis<sup>92</sup> sintagmática:

*Amo tu nombre con pavor amoroso.*

*Con pavor amoroso mi camino se alegra y regocija con *tu nombre*.*

(VI, 7–8)

El broche–sintagma “con pavor amoroso” satura fonológicamente el sentido de los versos. Es muy fuerte su presencia reduplicada, como en un salmo u oración. En los extremos de la estrofa dística, el sintagma “tu nombre”. Un par de versos simétricos en posición palindrómica, es decir, una simetría perfecta: “tu nombre (amo) con pavor amoroso / con pavor amoroso [me alegre y regocijo] tu nombre”. Es un recurso cercano al quiasmo y al calembur en término lógicos y cercano al palíndromo en términos gráficos.

Como podemos ver, los procedimientos son mixtos, están enlazados en los distintos planos. Testigo de ello es la artificial división heurística que hacemos entre niveles semántico y fono–morfo–sintáctico.

Un procedimiento que nos parece sumamente interesante y que distingue a la poética de JF es el bucle que se genera por metáfora de repetición. Se trata de una suma de reduplicaciones, isocolona y epímone (repetición versátil) con un número muy limitado de lexemas (los significantes agua, luz, paz, palomas y corderos, olorosos/as, de fuerte presencia en el transcurrir del canto completo). En el marco de la estética del lenguaje musical, podemos decir que se trata de un proceder armónico por la reiteración sostenida de la eufonía (las unidades agua, luz, paz, palomas y corderos).

agua y luz, agua y luz, agua de paz y luz de paz,

---

<sup>92</sup> Repetición de una expresión o frase al principio de un verso.

agua y luz, palomas olorosas, agua y luz, corderos olorosos,  
agua de paz y luz de paz, palomas y corderos. (VII, 7–9)

Procedimiento similar podemos encontrar en IX, II; X, III; XIV, II; XVI, III; XXI completo; XXII; XXIV, I, II y III; VI, III. (El ejemplo del canto XXIV lo veremos más adelante).

### **Análisis del canto XX**

La dominante son dos hemistiquios en cada línea versal coordinados por una cesura (nexo coordinativo, elipsis, signo de puntuación). Es decir que se trata de cadenas fónicas de recitación extensa (pneuma):

Miran mis ojos amorosos ensalzados de llamas (/) los días amorosos  
y mansos y [amorosos

que alternan en el eje central del poema (versos 3, 4 y 5) con versos pentasílabo, alejandrino y decasílabo (el ya analizado estribillo “Tu alma canta, mi alma reza” presente en otros cantos). Es decir que se trata de un canto XX de métrica extensa con rima asonante enlazada en 3 y 4 (crecen/muerte) y 7 y 8 (paso/manos).

Hay en este canto una cuestión enigmática: se trata o bien de una metáfora compleja de difícil desentrañamiento o bien de un deslizamiento de automatismo (estética surrealista) montado en un isocolon (tan propio de las vanguardias como del éxtasis místico): “en el olor de voces de voz que nace y olor de voces de voz...” (6). Las figuras retóricas disponibles en la tradición crítica son insuficientes para desentrañar este juego experimental.

Y luego: “Miran mis ojos amorosos ensalzados de llamas (/) los días amorosos y mansos y amorosos” (1). La repetición de este verso 1 satura a nivel semántico el aspecto calificativo, sintáctico y lógico, ya que son los ojos *amorosos* los que miran los días *amorosos*; esta saturación lleva a anular la carga adjetiva. Pero a la vez, el segundo dístico está replicado por la reiteración innecesaria de un procedimiento de repetición mixto no sistematizado, que no responde a ningún mandamiento métrico ni fónico. Esa sobra, ese excedente de sinsentido es uno de

los procedimientos más interesantes. Repetimos la extrañeza del sintagma: “los días amorosos y mansos y amorosos”.

No es este procedimiento el juego de repeticiones ascético, paralelístico y eufónico que hemos comentado en otros cantos, presente, por ejemplo, en los versos 6 y 8 de este canto.

en el olor de voces de voz que nace y olor de voces de voz que  
muere en [suavidad de Cristo.

Mis ojos son los ojos en sus ojos; mis manos son las manos en sus  
manos.

### **Análisis del canto XXI**

Este canto es un caso ejemplar de la estructuración paralelística y amplificadora, en el que la materia verbal se construye con una variedad mínima de elementos, en un campo semántico religioso (cristiano) limpio y “purificado”. Ascetismo, limpieza de la lengua poética: el verso 2 es una ampliación calificativa: los versos se diferencian solamente en el calificativo “multiplicado/a” adscriptos a los sustantivos palomas y corderos. Un procedimiento similar ocurre la utilizar el isocolon y el paralelismo por emparejamiento en los versos 4, 5 y 6.

y el vuelo de las palomas crecidas y el reino de los corderos  
crecidos, la [vida eterna en cielos escondida.

Palomas santificadas en la paloma santa  
corderos santificados en el cordero santo.

Nótese que el uso tan frecuente de estos procedimientos de emparejamiento y repetición superan la mera reconstrucción o afiliación a la poética hebrea antigua. Es una fuga hacia las fuentes pero desde las vanguardias. Esta repetición, paralelismo y emparejamiento colaboran al tono y al encierro semántico.

Podemos destacar en otro pasaje un notable bucle por repetición, especialmente en la estrofa final:

Nace en mi llanto llanto de oscuridad de todo llanto,

oscuridad de soledad de todo llanto.

Vuelven las almas sobre mi alma de alma en alma,  
de muerte en muerte.

Lloro con llanto de mi llanto  
sobre mi alma de alma en alma, de muerte en muerte.

En soledad de soledad con soledad  
en soledad en todo, en soledad crecida en soledad... (XXIV, 1–8)

Destacamos que la estrofa final utiliza como sustantivo único el término “soledad”, combinándolo de múltiples maneras con palabras indicialmente vacías (preposiciones), como en los versos anteriores. La expresividad, como en la obra de Lamborghini, está llevada a un límite, a un umbral<sup>93</sup>, mediante procedimientos retóricos poco comunes o poco tenidos en cuenta.

## **Análisis del Canto XXII**

El XXII es un canto de un diseño particular: 3 estrofas de 4, 3 y 1 versos (gradación descendente) de métrica alternante entre endecasílabos (estribillo 1 y 5), un heptasílabo formado con las primeras 4 palabras del verso 1, un alejandrino (7) y versos de 17 (4), 16 (8) y 19 sílabas (3), formados por dos hemistiquios de métrica asimétrica, cesura por puntuación y en el verso 8 el nexos coordinativo copulativo “y” articula dos octosílabos en isocolon.

Señalamos una serie destacada de procedimientos: 1) Los versos impares 1 y 5 tienen un eco o contestación a la manera de las oraciones religiosas; 2) los versos 3 y 4 se responde en el segundo hemistiquio a partir del último lexema del sintagma por anadiplosis, 3) misma mecánica tiene 5 a 6 de un verso al consecutivo. 4) un procedimiento anafórico de hemistiquio a hemistiquio a verso consecutivo se da en 6 y 7 (“sobre”), que a su vez presenta una repetición con otro lexema (“ojo”) al interior del mismo sintagma.

He aquí una muestra de este cantar encadenado:

---

<sup>93</sup> “El siglo XX, podría decirse, enfrentó a la ‘literatura’ al límite de su propio nombre, a la extenuación y a la fatiga de la unidad que alguna vez la había constituido y a una apertura insospechada de sus alcances y potencias” (Link, 2006).



1)

Llantos de los corderos en la mañana,

llantos de los corderos,

2)

rocío para los dedos de mi mano, mano de mi oración;

llantos en las palabras en mi boca, boca de mi oración.

3)

Llantos de los corderos en la mañana;

mañana sobre todo mi cuerpo, sobre toda mi alma,

4)

mañana sobre todo mi cuerpo, sobre toda mi alma,

sobre los ojos en el ojo de mi oración.

En definitiva, EMÑ es una fuga hacia las fuentes (hebreas antiguas y místicas cristianas), que emprende JF no para refugiarse en ellas sino para reinventarlas. Fijman estaba escribiendo con procedimientos del AT en pleno auge de las vanguardias. Es por eso una poética de fuerte tensión entre la tradición más remota y la “novedad” más exaltada. El fondo semántico es religioso (no hay imágenes ni símbolos que no lo sean; adecuado además como *performance* del converso) y temáticamente, está escribiendo como sus compañeros de la revista *Número*<sup>94</sup> y en sintonía con el renacimiento católico de la década del 30.

### **Bibliografía citada**

**Arias**, A. “Testimonio de una búsqueda y sus consecuencias” en Fijman, J. *Obras: (1923-69)*. Florida: Araucaria / Signos del Topo, 2005

**Bernárdez**, L. F. “Vaivén de Fijman”, *La Nación*, Buenos Aires, 5/9/1971

**Beristain**, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995

**Fijman**, Jacobo. *Obras: (1923-69)*. Florida: Araucaria / Signos del Topo, 2005

---

<sup>94</sup> Marechal, por ejemplo, también tuvo una etapa de mística cristiana: pasajes de *Adán Buenosaires* (1948, novela), *Descenso y Ascenso del Alma por La Belleza* (1939, ensayo), *Sonetos a Sophía y otros poemas* (1940).

- Iglesias**, L. "Vida y obra de Jacobo Fijman". *Critica.cl*, 2010
- Lindstrom**, Naomi: "El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman" en *CiberLetras Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture*, num. 22, diciembre 2009. Disponible on line: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/lindstrom.html>
- Link**, Daniel: "Prólogo" en *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006
- Masiello**, F. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986
- Merino**, Eloy: "La conversión religiosa y su performance en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler" en *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture*, N. 23, julio 2010. Disponible on line: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/merino.html>
- Mudrovic**, M. E. "1934: Escenario del pacto eclesiástico militar" en Viñas, D. (dir.). *Literatura argentina del siglo XX. La Década Infame y los escritores suicidas*, Tomo 3, Buenos Aires: Paradiso, 2007
- Pellegrini**, A. "El profeta", en *El ortiva. Colectivo de Cultura Popular*, s/f. Capturado en [http://www.elortiba.org/fijman.html#EL\\_PROFETA](http://www.elortiba.org/fijman.html#EL_PROFETA)
- Ríos**, R. H. "Un santo en el hospicio", *Perfil*, pág. 4, 26/12/2010
- Romano Sued**, S. "Metapoéticas" en *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina*. Córdoba: Epoké—El emporio ediciones, 2011
- Schökel**. L. *Manual de poética hebrea*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987
- Senkman**, L. *El antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986
- Trenchard**, E. *Introducción a los libros de la Sabiduría y una exposición del libro de Job*. Madrid: Editorial Literatura Bíblica, 1972
- Verbitsky**, H. *Cristo Vence. La Iglesia en la Argentina. Un siglo de historia política (1884-1983)*. Buenos Aires: Sudamericana , 2007
- Zito Lema**, V. "Poeta en el hospicio". *Revista Crisis* N° 49. Buenos Aires, 1986

## 5

### *Persuasión de los días y En la masmédula de Oliverio Girondo*

---

#### 5.1. Preliminares

Como ya hemos adelantado, *Persuasión de los días* (PD, 1942) y *En la masmédula* (EM, 1956) están gestadas a la luz de las transformaciones políticas de la Argentina y del mundo y del campo cultural (hemos atestiguado los contextos históricos pertinentes en el Capítulo 2). Los agobiantes y angustiantes movimientos políticos y bélicos que detonaron la Segunda Guerra Mundial; las prácticas electorales espurias de las presidencias argentinas de Ortiz y de Castillo, los golpes de Estado, el peronismo. En lo cultural, fueron gestadas, especialmente PD, en un campo dominado por la narrativa y por el ensayo de interpretación nacional y por las rupturas de I-I y Madí.

La particular naturaleza de la recepción de la obra de Oliverio Girondo (OG) justifica la necesidad de una lectura estructural del artefacto, de una *crítica de la crítica* y de la reconstrucción de una tradición de lectura de la poesía argentina más cercana a la materialidad de los textos que a las teorías que los abordan y los ordenan.

Comentamos brevemente tres casos críticos ejemplares: Jorge Schwartz, Enrique Molina y Francine Masiello.

Un crítico que ha establecido una marca insoslayable en los estudios de las vanguardias argentinas y latinoamericanas es Jorge Schwartz. Sus trabajos críticos y compilatorios *Homenaje a Girondo* (Corregidor, 1987) y *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo* (Beatriz Viterbo, 2007) se han constituido en el asiento fundamental de la obra completa de Girondo, enriqueciendo y apuntalando la fundamental edición dirigida por Raúl Antelo (1999). En *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte* (1993), Schwartz analiza los vínculos de la obra de Girondo con la pintura, con la escultura, con el dibujo y con las caricaturas. El enfoque de Schwartz determina una tradición de la mirada (“el júbilo de la mirada”), tanto en la creación girondiana como en su crítica, condicionando el viraje experimental de EM como “una pérdida” del referente: los paisajes de su obra temprana se desvanecen y “un

yo subjetivo se desintegra para llegar ahora a la materialidad de la palabra” (1999, 507)<sup>95</sup>.

Otro enfoque que ha determinado formas de recepción está inscripto en una edición ampliamente difundida de la obra de Girondo. En “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo” (1998), paratexto introductorio de las *Obras Completas* de la Editorial Losada, Enrique Molina reconoce las diferencias de los distintos libros como distintas etapas, pero encuentra la unidad de la obra y la singularidad de la etapa final en una metafísica más que en una poética: “[Cada libro] constituye una etapa en un largo periplo que se nos presenta como el balance cada vez más desolado de una exploración esencial de la realidad exterior de los límites últimos del ser”, cuya etapa final es “un descenso hasta los últimos fondos de la conciencia en su trágica inquisición ante la nada”. (Molina, 1998: 10). Respecto de EM, Molina propone que es una obra que obedece “a los mecanismos más remotos del lenguaje, en la profundidad de su origen” (1998: 11). Aunque comentando EM reconoce su procedimiento constructivo general (“proceden tanto de su sentido semántico como de las asociaciones fonéticas que producen”, 1998: 41), la lectura simbolista–surrealista termina prevaleciendo: “un verdadero estado de trance. Son el lenguaje del oráculo, que es el más alto lenguaje de la poesía (...) La lengua del oráculo es la que se anima con las emanaciones del abismo...” (Molina, 1998: 41).

Francine Masiello presenta algunas hipótesis sobre la escritura girondiana que han guiado y enriquecido nuestra perspectiva<sup>96</sup>. Esta crítica se ha ocupado de *En la masmédula* y ha propuesto que en esta obra el habla “adquiere una realidad autónoma propia, separada del mundo interior (...) el lenguaje ha ido adquiriendo una concreción formal propia, ajeno a las funciones referenciales ordinarias” (1998: 90), y de manera más general: “La última fase de la obra de Girondo (...) estalla en un carnaval de palabras malabares y en una celebración del acto de la escritura” (1977: 5).

Hemos propuesto en el Capítulo 2 alternativas para leer a Girondo, diferentes a las que han propuesto la crítica y la historiografía establecidas:

El movimiento invencionista buscó una nueva ontología de la obra de arte: como objeto, creación y *presentación*. La búsqueda insistente de nuevas poéticas no–figurativas asociadas a la renovación de los paradigmas científicos se cristalizó

---

<sup>95</sup> “Ver / Leer: El júbilo de la mirada en Oliverio Girondo”, en Antelo, 1999: 507,

<sup>96</sup> *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, 1986; “El carnaval del lenguaje” (*Hispanamérica*, 1977); “Oliverio Girondo: naturaleza y artificio” (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1998).

en una *física de la belleza* que marcó la gestación de *En la masmédula*, que en este contexto se muestra como estética de la lengua a través de la experimentación fonológica y sintáctica en la formación de palabras. Ante esto, si tenemos en cuenta que los primeros textos de lingüística estructural (divulgaciones y traducciones) fueron editados en Argentina y España a comienzos de la década del '40<sup>97</sup>, no podemos sino concluir que EM de Gironde es una búsqueda de poesía no-representativa motivada técnica y científicamente.

También podemos leer *En la masmédula* como una obra *semiogénica*, es decir, una obra lírica *sobre las relaciones entre los signos*, dicho de otra manera, cuyo tema son las relaciones del sistema. O una obra metapoética: poesía sobre el lenguaje y su comportamiento.

No cabe duda de que en esta obra hay un *juego* en el lenguaje: juego como acto lúdico y juego como en el sentido de *malfuncionamiento*: del engranaje (la sintaxis) y de la pieza (la palabra). Pero también hay un *juego* –un uso despreocupado– de teorías del lenguaje, que OG conocía por sus lecturas en otros idiomas y a través de las ediciones de Gredos que circulaban en nuestro país y de las traducciones de Losada.

Se trata del acceso de la poesía a la dimensión metapoética conducida por la reflexión disciplinar lingüístico-estructuralista. Consideramos a cuatro lingüistas clave para sostener esta hipótesis.

La Biblioteca Nacional Argentina cuenta con el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure en una edición francesa de la casa Payet del año '22. La editorial Losada, con la cual Gironde estuvo estrechamente vinculado, tradujo y publicó su primera edición en el año 1945, es decir, casi una década antes la primera edición de EM. El *Curso* (cercano a las exploraciones invencionistas) proveyó las bases de una concepción del lenguaje positivo, mecánico y lógico.

Un seguidor de las escuelas estructuralistas fue Emilio Alarcos Llorach: la editorial peninsular Gredos publicó en el año '50 su *Fonología española* (obra divulgadora del pensamiento y desarrollos del Círculo Lingüístico de Praga) y la *Gramática estructural* en el año '51, que desarrolla la Glosemática de Copenhague (Louis Hjelmslev). Amado Alonso, traductor de Saussure al castellano, por su parte, publicó también por Gredos sus *Estudios Lingüísticos. Temas españoles* ['51] y

---

<sup>97</sup> Cfr. Vera Barros: "Técnica y disciplina en la poesía argentina 1950-1970. Poéticas de experimentación y poéticas de recepción de Oliverio Gironde y Leónidas Lamborghini" en Kozak (comp.), 2011.

*Temas hispanoamericanos* [‘53]. Hasta aquí: todos fueron editados con anterioridad a EM.

La lengua se volvió entonces, para OG, un **sistema** con cuyo funcionamiento se podría **jugar**.

El no  
el no inóvulo  
el no nonato  
el noo  
el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan  
noan  
y nooan  
y plurimono noan al morbo amorfo noo  
no démono  
no deo  
sin son sin sexo ni órbita  
el yerto inóseo noo en unisolo amodulo  
sin poros ya sin nodulo  
ni yo ni fosa ni hoyo  
el macro no ni polvo  
el no más nada todo  
el puro no  
sin no  
(“El puro no”, énfasis agregado)

El poema “El puro no”, por ejemplo, trabaja con un objeto representado que es el lenguaje casi puro, sin referencias posibles, puro sonido –fonología– y cacofonía; sintaxis defectuosa, palabras que no existen ni pueden existir: es decir, muestra la falla de las leyes claras y limpias del lenguaje sistematizado.

El verso 8, por caso, muestra un no-signo (*noan*) cuya resonancia original –el adverbio de negación “no”– está en función verbal. Dicho de otro modo: noan (¿adverbio?) como “verbo” y en plural (esta inferencia es fonética). Es decir, lo representado en el poema es *la regla* (lejos estamos de posible interpretaciones,

sentidos, simbologías, mensajes). El tema del poema son las reglas del lenguaje, de los signos. Y Gironde lo que hace es cruzar las leyes de la forma y de la materia, de la fonética y de la semántica. Así la lengua pierde la discrecionalidad –en esta poesía no hay signos discretos.

El uno solo en uno  
res de azar que se orea ante la noche en busca de sus límites  
perros  
y tornasol lamido por innúmeros podres se interllaga lo oscuro  
de su yo todo uno  
crucipendiente sólo de sí mismo  
(“El uno nones”, énfasis agregado)

“sus límites / perros”: este sintagma encabalgado de “El uno nones” rompe la cadena sintagmática (correspondería en lugar del sustantivo “perros” un término calificativo) y la cadena paradigmática (un término cercano o relativo al sustantivo “límite”, de un campo semántico de lo abierto o lo cerrado, u otra isotopía que permita calificar lo liminar.)

Enfatizamos que se trata de juegos experimentales que apuntan más a las leyes del lenguaje que a las de la retórica: no se trata sólo de anacolutos<sup>98</sup>, jitanjáforas, cortes o aposiopeses. Tampoco se agota en diferentes y coloridos juegos de neologización –como se ha limitado a sostener la crítica en la mayoría de sus voces.

## 5.2. El objeto estético

Retomamos las propuestas que apuntan a una tradición de lectura complementaria y alternativa a la contenidista-imaginista y metafísico-simbolista, que ha dominado las lecturas de Oliverio Gironde y, en términos generales, la conformación de la historiografía literaria argentina del último medio siglo. Las lecturas críticas e historiográficas han mirado, ordenado y enseñado la poesía en

---

<sup>98</sup> Construcción *anómala* de la frase que rompe la norma gramatical. Figura central de la poética de Lamborghini.

función de los contenidos (temas) y la imaginería (retórica “de pensamiento” y “de significación”). La poesía, además, no sólo tiene un lugar marginal en las Historias de la Literatura, sino que se hace una crítica de los contenidos y de lo subjetivo más que de la forma, las técnicas, las búsquedas experimentales<sup>99</sup>.

Estas formas de recepción dejan abierta la vía para indagar en las poéticas de experimentación que permite un sistema como el de las constelaciones.

### **Reseñas contemporáneas**

La recepción crítica inmediata de PD en la voz de Eduardo González Lanuza<sup>100</sup> se caracteriza por ser temática (“la insatisfacción con el propio ser”), metafísica (“ciega aspiración a la Totalidad”) y romántica (“un soplo fáustico agita estos poemas”), y atenta en buscar la madurez del poeta antaño irónico y burlón: *Persuasión de los días* es “El libro definitivo, el testamento poético” (1999, 634). Miguel Ángel Asturias<sup>101</sup>, por su parte, es de los pocos que ha pensado retóricamente, no subjetivamente, los poemas de *En la masmédula*: “Oliverio Gironde nos sorprende en el camino de la jitanjáfora ... es una incursión audaz del poeta en la superación del idioma de que se vale buscando otras formas de expresión que superan el lenguaje corriente ...” (1999, 655). Similar impresión causa en Edgar Bailey<sup>102</sup> quien ve estos poemas “la culminación de un proceso creador ... su lenguaje de hoy está anunciando nuevos desarrollos, inclusive otros lenguajes... Es el libro de un espíritu lúcido que ha volado los puentes, pero que sabe cuánto valen los puentes y, lo que no es menos importante, sabe construirlos” (en Schwartz, 2007, 414).

### **Lecturas académicas: vanguardias y surrealismo**

La edición crítica de Raúl Antelo de la poesía completa de Gironde de la colección Archivos es una edición académica de alcance global que ha establecido

---

<sup>99</sup> En la *Literatura Argentina del siglo XX* dirigida por David Viñas, tomo 3, no se trabaja la poesía, y de Alfonsina Storni sólo se ocupa de su suicidio. En *Literatura argentina y política*, el mismo crítico apenas si se ocupa de Evaristo Carriego (se ocupa someramente de sus temas: el barrio, la mala vida, etc.). Mientras que la lecturas críticas de poesía son escolares: Lamborghini y el coloquialismo (Freidemberg, Calbi, García Helder, en Jitrik Dir., 1999), Pizarnik y el surrealismo (Aira, 1998), etc.

<sup>100</sup> “Oliverio Gironde. *Persuasión de los días*”, Revista *Sur*, 1942, en Antelo (comp.), 1999.

<sup>101</sup> “En la masmédula” en *El Nacional*, Buenos Aires, 1955, en Antelo (comp.), 1999.

<sup>102</sup> Correspondencia del 22/6/55, Archivo Víctor Aizenman, transcrita por Susana Lange, en Schwartz, comp., 2007.



formas perentorias de lectura, evidenciadas en la selección del material crítico y ensayístico de las secciones “Lecturas del texto” y “Recepción crítica”. Del amplio y profundo estudio de Beatriz De Nobile (*El acto experimental*<sup>103</sup>) que condensa el arco de formas de leer a Girondo<sup>104</sup>, este dossier presenta el capítulo sobre el cubismo del primer Girondo (“Cubismo”).

Este estudio enfoca en la incipiente experimentación sintáctica y de puntuación, que potenciarían el pluriplanismo de tiempo y espacio de la poesía de OG. En definitiva, Antelo reproduce un capítulo de *El acto experimental* que hace pie en el primer Girondo (la “primera experiencia” cubista en palabras de la autora) y que colabora en la tradición crítica *de la mirada* (cfr. Schwartz, 1999).

Francine Masiello, por su parte, en “Oliverio Girondo: Naturaleza y artificio” (1998), relaciona las trasposiciones imagen–cosa–escritura de la vanguardia norteamericana con la obra de Girondo (Pound, Stevens, W. C. Williams...). Una línea objetivista-imaginista, en la que lo visual es fundamento de una nueva estética. “Girondo se consagra de modo completo al modo visual y performativo” (1998, 88). Masiello propone una poesía “al borde de la explosión”, pero la está pensando visual y semánticamente<sup>105</sup>.

La obra de Girondo, propone Masiello, vira de una poética visual a una auditiva. Su hipótesis sobre los efectos del contacto de los significantes<sup>106</sup> son interesantes para nuestra perspectiva toda vez que el habla en EM “adquiere una realidad autónoma propia, separada del mundo interior ... el lenguaje ha ido adquiriendo una concreción formal propia, ajeno a las funciones referenciales ordinarias” (1998, 90).

En “El carnaval del lenguaje” (1977), por otra parte, establece los ejes de lectura principales de la obra de Girondo: la lógica gramatical, el ludismo, la experimentación, una nueva sensibilidad, la representación y la mimesis de la realidad, como también propone sus etapas: juego topológico, ironía sobre naturaleza del yo y naturaleza de la escritura. Esta clasificación acuerda en gran medida con lo propuesto por De Nobile en *El acto experimental*.

---

<sup>103</sup> Editado en 1972 con el auspicio del Fondo Nacional de la Artes. Este texto que ha sido olvidado y desatendido por la generación crítica posterior.

<sup>104</sup> *El acto experimental* se ocupa de la asimilación de lo modernidad, el cosmopolitismo, los vínculos con las vanguardias europeas, el humor, el grotesco, lo telúrico, el vacío y el existencialismo y la provocación lingüística y estilística, entre los temas más importantes.

<sup>105</sup> “(P)oesía en tensión debido a la propia incompatibilidad de imágenes y significados” (Masiello, 1998, 88).

<sup>106</sup> “El conflicto entre lo visual y lo escrito, localiza sistemas de significado que se deben a un entendimiento material de las palabras. El significado es puro efecto...” (Masiello, 1988, 89).

Masiello arriesga una consideración general del lenguaje en la obra de Girondo con la que estamos de acuerdo, al menos en su postulación inicial<sup>107</sup>: propone que PD y EM intenta liberar a los signos de sus significados preestablecidos, que hay una desconfianza en el lenguaje representativo, un proceso de autonomización<sup>108</sup> del signo: “Girondo pasa del discurso mimético al lenguaje no representativo centrado únicamente en el arte como artificio ... el sentido es aniquilado. La resolución se encuentra en el colapso lúdico del lenguaje representativo” (1977, 16).

Tamara Kamenszain también desliga al Girondo de EM de la tradición vanguardista y *de la mirada*. “Si hay un autor en Latinoamérica que desencadena las palabras de su lastre ‘expresivo’, revirtiendo su ensombrecida materialidad hasta ponerla en un luminoso primer plano, ése es el Girondo de *En la masmédula*”<sup>109</sup>. Esta crítica contribuye a la ubicación de EM en una zona crítica de problemas del lenguaje. “Al no referir, las palabras se vuelven centrales: en vez de salir hacia la linealidad de la expresión, atraen hacia sí a las otras palabras: son, en el interior de la escritura, lugar de articulación. Por eso, la mayor parte de las palabras de EM son compuestas. Se articulan con otras, se acopian a prefijos y sufijos, se multiplican” (1999, 698).

## Lecturas oraculares y místicas

Enrique Molina, poeta acogido entre los afectos de Girondo, tiene la primera palabra sobre Girondo en “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo” [1968], ensayo introductorio de la poesía completa de la editorial Losada (Obras, I, Poesía).

---

<sup>107</sup> “Los versos de Girondo están gobernados por su desconfianza del proceso significante. Reconoce al lenguaje como reflejo de una estructura social rígida pero arbitrariamente determinada que inhibe el pensamiento y la acción. Frustrado por la incertidumbre del conocimiento humano renuncia a las categorías del pensamiento y reevalúa la palabra como vehículo de expresión. Estas consideraciones lo llevan a jugar con los límites del discurso mimético y a anular todas las expectativas de un tema, de un relato, de una continuidad. ... Girondo rasga el significado tradicional de los signos. Estos adquieren, entonces, una vida propia ... El énfasis recae sobre las estructuras de superficie, sobre formatos de palabras impresas en una página y sobre la representación visual de las abstracciones. La escritura se vuelve consciente de sí misma...” (1977, 5).

<sup>108</sup> “el valor del lenguaje reside en su construcción formal; ésta, a su vez, compensa la ausencia de un significado” (1977, 15).

<sup>109</sup> “Doblando a Girondo”, *El texto silencioso*, México, UNAM, 1983, en Antelo (comp., 1999).

La lectura de Molina reconoce las diferencias de los distintos libros como partes de distintas etapas, y encuentra la unidad de la obra y la singularidad de la etapa final en una metafísica más que en una poética:

[Cada libro] constituye una etapa en un largo periplo que se nos presenta como el balance cada vez más desolado de una exploración esencial de la realidad exterior de los límites últimos del ser. ... [Termina su proyecto poético] por un descenso hasta los últimos fondos de la conciencia en si trágica inquisición ante la nada. (Molina, 1998: 10)

EM obedece “a los mecanismos más remotos del lenguaje, en la profundidad de su origen” (1998, 11). (Este último extracto nos dice románticamente, y también surrealísticamente, que el lenguaje *dicta* al poeta). La tercera etapa, para Molina, con PD y EM, es una “plena asunción de esa terrible intemperie del espíritu” (1998, 16).

Cuando entra en el comentario de EM, Molina hace un doble juego. Por un lado reconoce el procedimiento general constructivo de la obra (“...proceden tanto de su sentido semántico como de las asociaciones fonéticas que producen...” (1998, 41)), y por el otro contra–ataca con una lectura simbolista–surrealista:

un verdadero estado de trance. Son el lenguaje del oráculo, que es el más alto lenguaje de la poesía. ... La lengua del oráculo es la que se anima con las emanaciones del abismo... (1998, 41) La expresión arrasa con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica... (1998, 43).

Esta concepción romántica de la escritura es desactivada por De Nóbile: la voz oracular está sustentada por interminables horas de reescritura, corrección y reflexión:

es necesario describir el proceso de corrección a que ha sido voluntariamente sometido a través de distintas ediciones ... un lenguaje en busca de la precisión por sobre todas las cosas ... Al apartarse de la norma lingüística corriente, su conciencia crítica

respecto al trabajo de transfiguración que realizaba le imponía la necesidad de ponderación objetiva y de rastreo en las facultades de cada elemento que integra el poema ... las horas de dedicación al poema, sus encierros voluntarios durante días y semanas en busca de la palabra o el cariz fonético de un afijo, de una reduplicación, de un encabalgamiento... (De Nóbile, 1972, 91 y ss.).

En definitiva, Molina reconoce los procedimientos experimentales lingüísticos y técnicos utilizados por OG. Sin embargo, abandona esa zona crítica y para refugiarse en una lectura mística: “Libro de un temblor vital estremecedor, arroja al lector a la poesía del abismo, en un plano de revelación del ser...”. Una lectura que hará escuela y que marcará una tradición crítica.

La lectura de Olga Orozco<sup>110</sup> se despliega también como una interpretación mística, oracular, hermética; que propone una “combinación de iluminaciones, de palabras–talismán, de distintas fases de conciencia, que muestran el poema como una presencia integral, lejos de la anécdota, de los poemas y del relato discursivo del hombre” (682). Su lectura establece, en definitiva, parecidos e identidades con su propio proyecto lírico. *En las masmédula* termina hundido en las profundidades del hermetismo neorromántico: “los puentes que tiende desde su masmédula, rompen las barreras de las limitaciones, las fronteras formales, las leyes de resistencia, y se apoderan de otra dimensión, de otro estado, de otro tiempo ... amenazados por el peligro de encontrar la gran clave, la gran cifra, el Gran Hombre” (682). Es decir, un establecimiento de parecidos e identidades, de familias y de estilos.

## La revista *Xul*

La revista de poesía *Xul. Signo viejo y nuevo* publicó un número especial dedicado a la obra de Girondo: “Apunte sobre Girondo”<sup>111</sup>, con poemas y prosas del mismo Girondo, testimonios y escritos críticos y ensayísticos. Toda la obra de Girondo se revisa en este dossier, fragmentos inéditos, cartas perdidas, entrevistas, el componente visual (Schwartz), el erótico (Perlongher), el metafísico (Molina) y el

---

<sup>110</sup> “En la masmédula”, *Macedonio*, año 1, núm. 3, 1969, en Antelo (comp., 1999).

<sup>111</sup> Número 6 de mayo de 1984.

sitial en la Historia de la Literatura Argentina (Thonis), algunos de los cuales ya hemos comentado en este apartado.

En esta suerte de aleph crítico, cabe destacar los trabajos de Ferro Roberto y de Enrique Molina. El notable ensayo de Roberto Ferro (“El discurso de lo arbitrario en Oliverio Girondo”) no ha sido compilado ni incluido en las bibliografías de Schwartz (*Oliverio. Nuevo homenaje a Oliverio Girondo*, 2007) ni de Antelo (*Obra completa*, edición crítica, 1999). El olvido al que fue relegado este escrito monográfico demuestra la necesidad de restituir una tradición crítica que se ocupe del análisis de las formas verbales, de las personas de la enunciación o de la sintaxis. Enrique Molina, por su parte, en “Oliverio Girondo en la médula del lenguaje” señala, navegando entre la mística y la crítica literaria, el valor estético y la potencia polisémica de EM. “En este libro la palabra ... proyecta, más allá de su sentido inmediato, una especie de cuerpo astral de la misma que crea una aureola de innumerables significaciones”. En esta misma tónica, propone a una lectura técnica pero fundamentada con recursos líricos: “Su búsqueda se apoya ahora en la sensación auditiva para extender los significados, con el efecto de círculos cada vez más vastos que produce una piedra al caer en el agua. Hay momentos de su poesía en que se acentúa profundamente lo sensorial, en una corriente de grandes ritmos...” (1984, 19).

\*\*\*

Es decir que respecto de la constitución de este artefacto en objeto estético, la crítica lo ha construido fundamentalmente a partir de los temas de la modernidad y la nueva sensibilidad vanguardista de los años 20 y místico–surrealista de mediados del siglo XX.

Figuras de construcción y de dicción (figuras gramaticales las dos) son las herramientas fundamentales para construir una poética de experimentación, un **vanguardismo** de quebranto y alteración de la sintaxis y de la palabra antes que un marco de lectura de figuras de pensamiento, retóricas, de lenguaje, de significación. Podemos proponer esto no sólo por haber podido relevar las historias de la literatura (Jítrik Dir., Viñas, Viñas Dir., *Capítulo*, et al.), sino también los textos críticos “establecidos” por la edición de Raúl Antelo ya mencionada.

A OG se lo ha considerado, como hemos revisado en este apartado, un **poeta de la imagen, de la mirada**: de los caligramas, de las estampas ciudadanas...<sup>112</sup> nosotros, sin embargo, enfatizamos la necesidad de trasladar su obra al plano formal: estrófico, morfo-sintáctico y, especialmente, fonológico.

Resalta claramente de la lectura de la recepción crítica que se cumple nuestra hipótesis de que el material existente repite líneas de lectura canonizadas, o bien cuando se arriesga en nuevas o diferentes formas de leer, se trata de textos breves que quedan en la enunciación de juicios e impresiones generales (certeras muchas veces, y con incipientes análisis en el plano retórico).

### 5.3. Análisis de los artefactos

#### 5.3.1. *Persuasión de los días* [1942]

El destacado estudio de Beatriz de Nóbile propone distintas formas de leer a Gironde, desde lo temático hasta el extrañamiento formal. La obra literaria de OG, según esta crítica, cabe en tres categorías o *experiencias*: la asimilación de la modernidad; las impresiones de la desolación y el caos; la transformación del lenguaje.

Su lectura de *Persuasión de los días* propone que esta obra y sus concomitantes implican una apertura a planteos más profundos, a la indignación y a la indiferencia, ya que fue golpeado por el desastre europeo de los años '40. Vincula esta etapa a un vacío existencial de época, a un tedio y a un cansancio que se respiraba en Europa ya en desde los años '30. Es decir que De Nóbile enfoca **temáticamente** a PD (“una investigación del ser, desde la comunión estrecha con el tedio de vivir” (1972, 43)). “En este libro se nota el poeta torturado por el tiempo que consume, que disgrega, descompone y pudre, y la mágica fraternidad con la naturaleza liminar” (1972, 70). De Nóbile da comienzo a la tercera etapa de OG (*de la transformación del lenguaje*) recién en 1951, en la que bien podría haber incluido a PD (1942) como una “obra bisagra” al menos. De acuerdo con este ordenamiento, proponemos *retrasar* el trabajo experimental hasta PD.

Con el membrete de Tercera Experiencia se ordena el material de experimentación sobre la forma más radical de la obra de OG. Especialmente, o

---

<sup>112</sup> “Imposible separar su escritura de la representación visual (...) el carácter eminentemente visual de la personalidad literaria de Oliverio Gironde (...) Lo visual lo acompañaría a Gironde toda la vida”, Schwartz, “Ver/leer...”, en Antelo, 497 y ss.

exclusivamente si se quiere, cuando instituye una **zona exclusiva de la palabra–objeto**; es decir, una zona del lenguaje poético en que se quiebra el contacto necesario de significante y significado según el modelo saussureano y la relación triádica según el modelo peirceano (objeto, signo, interpretante). La búsqueda girondiana apuntaría, respecto de la palabra poética, a la “transformación de la palabra–símbolo en palabra–signo”, a la “estilización del vocablo para transformarlo en símbolo de símbolo” (1972, 110), desplazando el comportamiento del vocablo como símbolo del objeto, de la cosa. Se violenta, en definitiva, la relación triádica.

Con “Encallado en las costas del Pacífico” (publicado en el diario *La Nación* en noviembre de 1951)<sup>113</sup> comienza el tercer período poético marcado por el choque de voces y la transformación del lenguaje. Más que transformar al lenguaje todo, se transforman algunos de sus fundamentos: la relación fonética–semántica principalmente, y la posición sintáctica de los sustantivos o nombres especialmente. Ya en este poema del ‘51 –publicado en las OC como “No reunido en Volumen”– De Nóbile establece una serie de rasgos que serán potenciados en EM: belleza autosignificante, zona de la palabra objeto<sup>114</sup>, lenguaje suprarreal, creación de nuevas categorías gramaticales. El poema encara deslizamientos semánticos por distintos procedimientos de neolexia:

### **Encallado en las costas del pacífico**

*A Enrique Molina*

Corta los dedos momias  
la yugular marina  
de los algosos huéspedes que agobian tu pensativo omóplato  
de lluvia  
la veta de presagios que labran en tu arena los cangrejos  
escribas  
...  
tómala de las rosas si prefieres llagarte la corteza  
pero abandona el eco de ese *hipomar* hidrófobo  
que *fofopulpoduende* te dilata el abismo con sus viscosos ceros

<sup>113</sup> Transcribimos el poema completo en el Anexo II.

<sup>114</sup> La palabra fuera de su instrumentalidad; la palabra como sustancia; como designatum de sí misma por carecer de objeto representado.

absorbentes  
cuando no te trasmuta en migratorio vuelo circunflexo de  
nostalgias sin rumbo.  
Furiosamente aleja tu Segismunda rata introspectiva  
tu telaraña hambrienta  
de ese trasmundo hijastro de la lava en mística abstinencia  
de cactus penitentes  
y con tu **dogoarcángel** aureoleado de moscas  
y tus fieles botines melancólicos  
de ensueños disecados y gritos de entrecasa color crimen  
huye con ella dentro de su claustral aroma  
aunque su cieloinfierno te condene a un eterno “Te quiero”.

...

Huye con ella envuelto en su orquestal cabello  
y su mirar sigilo  
aunque te cruces de alas  
y el **averritmo** herido que anida en el costado donde te sangra  
el tiempo  
atardezca su canto entre sus **senoslotos**  
o en sus brazos de estatua  
que ha perdido los brazos en aras de vestales y faunos  
inhumados

...

y meteóricas ansias que le muerden los crótalos  
a los **sueñosculebras** del lecho donde boga ámbarmente  
desnuda  
tu ninfómana estrella  
mientras tu cuervo grazna un “Nunca más” de piedra.<sup>115</sup>

\*\*\*

Entre medio de tensiones y contradicciones, a la luz de los fervores de manifiestos y efímeras revistas, en el cruce de surrealismo e invencionismo, contra el neorromanticismo, contra su propia obra de los años 20 y 30, Girondo tantea su

---

<sup>115</sup> Énfasis agregado.



lugar en esta constelación experimental con *Persuasión de los días*, un texto todavía apoyado en la representación y la semántica.

El volumen está dividido en tres partes, tituladas “1, 2, 3”, y una sección intermedia titulada “Nocturnos”. “1” cuenta con 12 poemas titulados con palabras o sintagmas sustantivos o adjetivos; “Nocturnos”, con 9 poemas titulados con números arábigos consecutivos; “2” con 23 poemas con títulos, y una subsección, “Embelecó” de 13 poemas); y “3”, con 11 poemas con títulos breves, lexemas o sintagmas sustantivos en su mayoría. El texto fue originalmente publicado por la editorial Losada en el año 1942<sup>116</sup>.

La parte “1” no muestra demasiados riesgos estilísticos ni formales: los versos, el ritmo, la tiradas y las estrofas son parte del horizonte de la época. Hay un marcado lirismo del Yo, dominado por una imaginería lastimosa, negativa, escatológica y una presencia del cuerpo del yo lírico, reaccionando contra el neorromanticismo de la década y ante el suave tono lírico de Juan Rodolfo Wilcock.

“Nocturnos” cumple las mismas premisas formales y estilísticas, pero dominadas temáticamente por el hastío nocturno, el insomnio, la soledad y el cuerpo como lastre, enfermo.

“2” cuenta con una subsección (“Embelecó”) de interés por sus juegos experimentales. Entre ellos, “Nubífero anhelo” ensaya dos estrofas que son a su vez proposiciones incompletas; utiliza la técnica del corte (anantapódoton<sup>117</sup>), dejando incompleto el sentido de cada unidad.

¿Si intentara una nube...  
una pequeña nube,  
modesta,  
cotidiana,  
transportable,  
privada?

---

<sup>116</sup> Gironde fue asesor informal de la firma, y mantuvo una relación de amistad con su director, Gonzalo Losada.

<sup>117</sup> Anacoluto producido por la supresión de uno de dos términos correlativos en un período.

“Nihilismo” ensaya un breve poema de tema sentimental, en el que se vacía, por saturación, el sentido y la lógica, rozando el humor (eutraprelia<sup>118</sup>) de un exabrupto coloquial<sup>119</sup>.

Nada de nada;  
es todo.  
Así te quiero, nada.  
¡Del todo!...  
Para nada.

“Predilección evanescente” se configura como un poema visual que simula una columna de humo y sus volutas (mínimo despliegue léxico y sintáctico, reducción del campo semántico).

Lo verde.

Lo apacible.

La llanura.

Las parvas.

Está bien.

¿Pero el humo?

Más que nada,  
que todo

el humo

el humo

el humo.

En “3” el poema “Espera” satura y amenaza con vaciar el sentido del poema (aunque aquí el sentido está controlado firmemente por un juego de inversión del

---

<sup>118</sup> Broma o gracia delicada.

<sup>119</sup> Similar procedimiento despliega “Pleamar”.

esperar y el desesperar), se vuelve un “mantra” obsesivo, por momentos humorístico. Aparece el sema “espera” 27 veces en el poema (de 68 versos), como sustantivo, como verbo, como gerundio, como infinitivo y como participio. El mismo juego de saturación se advierte en “Responso en blanco vivo” con el lexema “blanco” y variaciones (*poliptoton*) (adjetivo masculino y femenino, verbo, sustantivo). “Rebelión de vocablos” presenta un interesante juego lexical; un poema–inventario en el que se agrupan sustantivos comunes y propios sin relación lógica visible; sintácticamente, el poema está claramente estructurado en una continuidad de listas separadas por correctos puntos y coma: “de pronto, sin motivo: ... seguidos de: ... en pos de: ...”. Es decir, un juego semántico cercano a los malabares surrealistas.

### **Rebelión de vocablos**

De pronto, sin motivo:  
graznido, palaciego,  
cejijunto, microbio,  
padrenuestro, dicterio;  
seguidos de: incoloro,  
bisiesto, tegumento,  
ecuestre, Marco Polo,  
patizambo, complejo;  
en pos de: somormujo,  
padrillo, reincidente,  
herbívoro, profuso,  
ambidiestro, relieve;  
rodeados de: Afrodita,  
núbil, huevo, ocarina,  
incruento, rechupete,  
diametral, pelo fuente;  
en medio de: pañales,  
Flavio Lacio, penates,  
toronjil, nigromante,  
semibreve, sevicia;  
entre: cuervo, cornisa,

imberbe, garabato,  
parásito, almenado,  
tarambana, equilátero;  
en torno de: nefando,  
hierofante, guayabo,  
esperpento, cofrade,  
espiral, mendicante;  
mientras llegan: incólume,  
falaz, ritmo, pegote,  
cliptodonte, resabio,  
fuego fatuo, archivado;  
y se acercan: macabra,  
cornamusa, heresiarca,  
sabandija, señuelo,  
artilugio, epiceno;  
en el mismo momento  
que castálico, envase,  
llama sexo, estertóreo,  
zodiacal, disparate;  
junto a sierpe... ¡no quiero!  
Me resisto. Me niego.  
Los que sigan viniendo  
han de quedarse adentro.

“Gratitud” también funciona como un poema–inventario en el que se acumulan sustantivos como en una lista levemente motivada, que delinea tenues, imprecisos campos semánticos. Las listas/estrofas están prolija– y correctamente planteadas sintácticamente. Encabezan las estrofas la epífone “Gracias...”.

En cuanto a métrica y a formas estróficas, este heterogéneo poemario presenta algunos pasajes con insistente regularidad métrica: por ejemplo, la cuarta estrofa de “¿Dónde?” y la quinta de “Rui señor del lodo” están compuestas por tetrasílabos, octosílabos y versos de 16 sílabas (dos hemistiquios octosilábicos). En

algunos pasajes, la métrica y el ritmo establecen saltos medidos, regulares, marcando interrupciones o quiebres en la regularidad del metro. Ponemos como ejemplo la segunda tirada de “Ejecutoria del miasma”: nótese la construcción regular: tetrasílabos, octosílabos y los versos extensos (dos hemistiquios octosilábicos): “se ha ido aglutinando (/) con los jugos pestíferos”, “las esquiras podridas (/) que dejaron el crimen”, entre otros:

A través de años muertos,	}	
de atardeceres rancios,	}	8
de sepulcros gaseosos,	}	
de cauces subterráneos,		
se ha ido aglutinando con los jugos pestíferos,		16 (8+8)
los detritus hediondos,	}	8
las corrosivas vísceras,	}	8
las esquiras podridas que dejaron el crimen,		16 (8+8)
la idiotez purulenta,	}	
la iniquidad sin sexo,	}	
el gangrenoso engaño;	}	
hasta surgir al aire,	}	
expandirse en el viento	}	
y tornarse corpóreo;	}	8
para abrir las ventanas,		
penetrar en los cuartos,		
tomarnos del cogote,		
empujarnos al asco,		
mientras grita su inquina,	}	4
su aversión,	}	
su desprecio,		
por todo lo que allana la acritud de las horas,	}	
por todo lo que alivia la angustia de los días.	}	16

(8+8)

Y nótese el efecto entonacional sobre el cierre del poema: un corte métrico de la regularidad de octosílabos para pasar a dos tetrasílabos y luego saltar a dos versos de 16.

También podemos encontrar algunos recursos tradicionales como los versos broche (Nocturnos, 8) y los estribillos (Invitación al vómito, Derrumbe, Expiación).

En definitiva: PD se caracteriza formalmente por la variación métrica en tiradas semi-regulares (es decir que trabaja el metro ajeno a la tradición moderna del verso blanco o libre). Veamos la cuidada y variada regularidad de una estrofa de “Lo que esperamos”:

Pero, quizás, un día,	7	
antes de que la tierra se canse de atraernos		14
(7+7)		
y brindarnos su seno,	7	
el cerebro les sirva para sentirse humanos,		14
ser hombres,	3	
ser mujeres,		4
—no cajas de caudales,		7
ni perchas desoladas—,		7
someter a las ruedas,	7	
impedir que nos maten,	7	
comprobar que la vida se arranca y despedaza		14
los chalecos de fuerza de todos los sistemas;		14
y descubrir, de nuevo, que todas las riquezas		14
se encuentran en nosotros y no bajo la tierra.		14

En síntesis, consignamos en *Persuasión de los días* los siguientes recursos y procedimientos:

- a) reiteración léxica y duplicación, inventarios (epitrocasmos<sup>120</sup>, enumeración/caótica<sup>121</sup>, acumulación, epizeuxis o epizeusis<sup>122</sup>); poliptopon<sup>123</sup>;

<sup>120</sup> Acumulación de sustantivos o verbos, con prescindencia de nexos; busca claridad, síntesis expresiva, contundencia.

<sup>121</sup> Cuando los elementos reunidos parecen no tener relación entre sí.

motivos sonoros; este trabajo sobre la saturación remite a la **metafigura de repetición** (cfr. Anexo I);

b) corte / aposiopesis / anantapódoton: **metafigura de interrupción**<sup>124</sup> (cfr. Anexo I);

c) nutridos recursos visuales y saturación de imágenes, lexemas, fonemas; escatología y referencia a la corporalidad;

Inventario que puede sistematizarse en cuatro ejes pertinentes:

1. procedimientos de saturación (a), o metafigura de repetición
2. procedimientos de interrupción (b), metafigura de interrupción
3. procedimientos gráficos (c), **metafigura de visualización**

Estos ejes, núcleos de producción retórica, cruzan también los demás materiales de nuestro corpus. Haciendo una lectura transversal y recuperadora de lo desarrollado hasta aquí, las figuras de interrupción y de repetición cuentan con una serie de recursos que son utilizados con fines experimentales en cuanto a la norma lingüística, a la corrección gramatical y sintáctica, al *buen y bello* uso del lenguaje, a la elevación y trascendencia lírica de tradición romántica y simbolista. Los mismos tienen lugar en el trabajo de diferenciación de la fluidez coloquialista, de la versatilidad de la poesía del tango, de las búsquedas temáticas del invencionismo e imaginarias del surrealismo, de la gravedad neorromántica.

Los pasajes metapoéticos son apuestas experimentales de PD. Cronológicamente, es el primer texto de nuestra constelación que se abre a esta dimensión meta-, exploración continuada y puesta en práctica en *En la masmédula* y posteriormente llevado a su máxima expresión (es decir, la indistinción de poesía y metapoesía) en la obra de Alejandra Pizarnik y de Leónidas Lamborghini.

Los poemas que abordan el plano metapoético en PD son: “**Nocturnos**: 1, 4”; “**2**: Rata – Sirena – Fáustica, Cansancio, Hay que compadecerlos”; “**Embelec**os: Dicotomía incruenta, Escrúpulo”; “**3**: Rebelión de vocablos, Lo que esperamos”. En EM: “Hay que buscarlo”, “Cansancio”.

Podemos dividir las intervenciones metapoéticas en dos ejes: a) la referencia a la materia del poema, a sus instrumentos; b) la reflexión sobre la acción de la

---

<sup>122</sup> Repetición de un término en diferentes lugares de un discurso.

<sup>123</sup> Repetición de un adjetivo, verbo o sustantivo en la que se varían sus accidentes gramaticales.ían sus accidentes gramaticales.

<sup>124</sup> Metafigura de los procedimientos de la interrupción.

escritura. En ambos casos, se trata de un trabajo experimental autorreflexivo sobre la construcción de la obra y sobre el uso del lenguaje –fundamental esto último en la elaboración de EM, manifestado ejemplarmente en “Cansancio”:

sempiternísimamente archicansado  
en todos los sentidos y contrasentidos de lo instintivo o  
sensitivo tibio  
o remeditativo o remetafísico y reartístico típico  
y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua  
y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y  
recópulas  
y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras

### 5.3.2. *En la masmédula* [54, 56, 63]

#### **Preliminares: ética y crítica**

EM es una obra que obstruye la comprensión y la interpretación; su texto permite, más bien, *aproximaciones* hermenéuticas<sup>125</sup>.

La disposición y los arreglos verbales muestran un lenguaje en estado de ordenado caos, de una musicalidad y una coherencia semiótica perfectamente descuidadas, desarregladas. El sentido del poema es, en definitiva, la regla que lo ordena. Conceptualmente es un poemario trabajado hasta el cansancio, fruto de proliferantes correcciones. No es un mero discurrir de vocablos asociados al **azar directo** (cfr. Bürger, 2010, 95) o al descuido, como podría ser Dadá o la escritura automática, o las palabras en libertad del futurismo. Lo que implica por parte de la crítica el análisis como ensayismo, “apatía o daltonismo” (De Nóbile, 110) en lugar de un trabajo analítico atento a los materiales. El *dossier* de recepción crítica de la

---

<sup>125</sup> Esta advertencia hermenéutica obedece a la definición misma del recurso-madre de EM: la jitanjáfora o glosolalia: significante o expresión cuyo referente no se puede determinar unívocamente, lo que hace que la interpretación o decodificación sea imprecisa y dependiente del cotexto y el contexto. En la literatura latinoamericana, el poeta cubano Mariano Brull fue quien desarrolló esta figura; en narrativa, el caso ejemplar es Lewis Carroll: el poema “Jabberwocky” de Humpty Dumpty (*Alicia a través del espejo*).



edición de Antelo lo demuestra con claridad: la intuición volátil, las pretensiones filosóficas y la mistificación simbólica como claves de lectura, producidas y reproducidas como filtros (políticas) de lectura.

Creemos por ello que hay que restituirle a EM su estatuto de hito experimental a partir de la observación e inventario de procedimientos sumamente originales respecto de la disposición de la **materialidad de las palabras y sus formas de organización**, tanto en lo paradigmático como en lo sintagmático. También, para ello tenemos que reubicar la obra en una constelación experimental.

## Historia del texto

*En la masmédula* tuvo una “primera” edición de sólo 16 poemas en 1954 (de 195 ejemplares de los cuales sólo 50 salieron a la venta; impreso por el taller de Losada). Sin embargo, hay un antecedente: en el número 2, noviembre de 1953, de la revista *Letra y línea* Aldo Pellegrini presenta los primeros poemas que en 1956 compondrán *En la masmédula*<sup>126</sup>. En 1956, Losada publicó una versión (la que fue objeto de mayores correcciones) con 26 poemas y nueva compaginación. En 1962 grabó un disco en el que leyó 23 poemas de EM (22 poemas éditos más un inédito que funciona como despedida o testamento, “Cansancio”). En 1963 publicó también por Losada una edición “definitiva” con 37 textos (se han agregado 11 nuevos poemas); es la más rebosante de experimentación fonosemántica. En términos generales, en las sucesivas correcciones, compulsas y reediciones OG trabajó sobre lo siguiente:

1) conmutación de vocablos en la busca de adecuación y precisión semántica y armonía fónica, con una fuerte disposición a dar protagonismo al sonido.

2) desprendimiento de voces unidas en versiones previas y su operación contraria, menos usada: la fusión de vocablos.

3) la reelaboración de imágenes mediante la sustitución de lexemas.

4) transformación métrica mediante, principalmente, encabalgamientos forzados con guiones.

En las correcciones se nota que la transformación de la materia verbal obedece a un criterio musical, entonacional y armónico más que semántico. La

---

<sup>126</sup> [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Girondo/biografia.shtml](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Girondo/biografia.shtml)

métrica, el ritmo y la eufonía obran una importancia mayor que la construcción semántica de la imagen y la metáfora (cfr. De Nóbile, 101–103). Esta búsqueda musical puede notarse, por ejemplo, en la metafigura de aliteración de los poemas “Habría”, “Porque me cree su perro”, “Ella”, “Cansancio”.

un chupochupo súcubo molusco  
que gota a gota agota boca a boca (“Ella”)

nido umbrío y tibio  
un hijo mito  
mixto de silbo ido y de hipo divo de ídolo (“Habría”)

### **Análisis estructural**

Concierne en este punto articular dos conceptos fuertes en este poemario, que han sido bien apuntados por la crítica en general: la libertad y la utopía. La desenfadada libertad de EM se manifiesta, fundamentalmente, en la falta de puntuación, en el desentendimiento de la estrofa y en la subversión del valor y la jerarquía de los planos fónico, morfológico y léxico. Respecto de la utopía poética de EM, decimos que se cumple toda vez que hay vínculos con *Altazor*, de Huidobro, (especialmente los cantos V, VI, VII), con Mariano Brull (“Leyenda”), con César Vallejo (*Trilce*).

Los poemas de mayor reelaboración en las sucesivas ediciones en vida de OG son “Rada Anímica”, “Maspleonismo” y “Ante el sabor inmóvil”. Sin embargo los poemas de mayor sobrecarga o condensación experimental, cuyos procedimientos hemos analizado y comentaremos a continuación, son: “Hay que buscarlo”, “Recién entonces”, “El uno nones”, “El puro no”, “Mi Lumía”, “Gristenia”, “Hasta morirla”, “Las puertas”, “Yolleo”, “Plexilio”, “Topatumba”, “Habría”.

En la compaginación definitiva el autor ha ordenado los poemas de tal manera que los textos de mayor saturación experimental –o menor legibilidad– están dispuestos en pares, separados por “descansos” de poemas menos complejos.

Una primera forma de ordenar los recursos y los textos es establecer por decantación y saturación una serie acotada de ejes y procedimientos de lectura:

1. Plano morfológico: neologización; 1.1. Jitanjáfora y procedimientos afines;
2. Plano fonológico: la musicalidad y la aliteración (metafigura de aliteración);

Formalmente, los poemas de EM funcionan con el armazón de la poesía moderna –formato de verso libre en tiradas abiertas, sin estrofas tradicionales– aunque sin signos de puntuación. Y operan con procedimientos que se desprenden de la figura de la jitanjáfora: los versos están salpicados por no–lexemas, es decir, fonemas complejos (conjuntos de fonemas que no forman “palabras” en sentido estricto), algunos cuasilexemas (palabras derivadas, compuestas, declinadas), que implantan un vacío, un no, un hueco en la decodificación sintagmática: es decir, la lectura del poema se interrumpe, hace cortocircuito en signos determinados<sup>127</sup>. Si leer es producir sentido, luego el lenguaje completa esos vacíos por aproximación semántica; los signos acercan sentidos posibles por sugerencia fonológica.

En EM se da la particularidad de escribir contra la lengua poética contemporánea, contra la norma, contra la *belleza* del lenguaje. El poema “Cansancio” expone en sus versos la poética de este poemario (“recansado de los recodos y repliegues y recovecos y refrotos de lo manoseado y relamido ... y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua ...”)<sup>128</sup>. Más allá de una afiliación dadaísta (acumulación, superposición de planos, anulación de la temporalidad), para desarrollar esta vocación el poeta acude a distintos recursos y también pone a prueba figuras atípicas, variaciones de figuras clásicas o sencillamente inventa dispositivos verbales.

En muchos poemas de EM, el sentido es el sonido que es generado por la combinación de sintaxis y fonología. Es cierto que hay muchos puntos de fuga, pero cuando se estabiliza la legibilidad, los procedimientos “sabotean” a los poemas: hay poemas “más legibles” que trabajan la sonoridad en mayor medida que otro plano del texto y utilizan como procedimiento semántico la acumulación, por ejemplo, “Tropos”:

---

<sup>127</sup> Este procedimiento ya lo venía ensayando en libros anteriores, en su etapa más surrealista: ya había un desplazamiento del contacto significante–significado en “Espantapájaros”, una enajenación por saturación y desquicio sintagmático y paradigmático.

<sup>128</sup> Si “Cansancio”, poema final publicado en libro, especie de despedida, palabra final, establece el hastío de la lengua de la poesía; “Gratitud” de PD, poema final pseudo-epistolar, es una despedida de la poética del significado, de la imagen, del plano semántico (su poesía cubista y surrealista).

## Tropos

Toco

toco poros

amarras

calas toco

teclas de nervios

muelles

tejidos que me tocan

cicatrices

cenizas

trópicos vientres toco

solos solos

resacas

estertores

toco y mastoco

y hada

Prefiguradas de ausencia

inconsistentes tropos

qué tú

qué qué

qué quenas

qué hondonadas

qué máscaras

qué soledades huecas

qué sí qué no

qué sino que me destempla el toque

qué reflejos

qué fondos

qué materiales brujos

qué llaves

qué ingredientes nocturnos

qué fallebas heladas que no abren

qué nada toco

en todo

De Nobile (1972) propone una serie de procedimientos generales cuyo orden es de utilidad para nuestro análisis: en primer término, la condensación experimental sobre la palabra, en tres planos: a) acústico, b) morfológico y c) semántico y, en un segundo término, en la d) sintaxis y e) las formas estróficas. A partir de esto proponemos una serie de núcleos retóricos y estilísticos de fuerte pregnancia y potencia experimental.

a) isovocalismo, tensión sonora, aliteraciones, rimas internas, paronimia, onomatopeyas, reduplicaciones;

b) prótesis, incrustaciones, fusiones y apócopies;

c) sustantivaciones, verbificaciones, étimos;

d) dominio del ritmo como patrón rector; desconexiones gramaticales, patrón dominante de frases nominales y la nominación, desarrollo de una agramática o una anomia gramatical, silencios: cesuras tonales, pausas dibujadas (.....), distribución gráfica;

e) tiradas irregulares; versos amplios, cargados de vocablos con pequeños cortes y encabalgamientos; los versos más breves, muchas veces, contienen los semas clave para la decodificación del tema.

Por nuestra parte, relevamos los procedimientos dominantes, los más pregnantes; atendemos a las metáforas en funcionamiento, cruzando poemas y versos; y el modo como reelaboran recursos de la retórica clásica. En otras palabras, nos abocamos a explorar las formas de uso de figuras y tropos en tanto recursos radicalmente nuevos (reinventados), como una propuesta novedosa con respecto a otros libros y autores que se han ocupado de OG (cfr. 5.2. El objeto estético).

De modo que llamamos la atención acerca de los efectos más opacos de la neolexia, los montajes encriptados no humorísticos. En ello recuperamos procedimientos trabajando sobre los recursos como la musicalidad, la sintaxis, las in/motivaciones y contaminaciones semánticas y sonoras, los montajes. En consonancia con estas focalizaciones, el análisis del volumen deja como resultado un complejo instrumental poético que opera como acervo de recursos de su propia creación y como horizonte de búsquedas experimentales de sus contemporáneos, así como con los ulteriores con los que dialoga:

- rimas internas y aliteraciones
- cortes y desarreglos del eje sintagmático: aposiopesis, parasiopesis o reticencia,
- neologización<sup>129</sup> y jitanjáfora: palabras compuestas, derivadas,
- ausencia de signos de puntuación (liberación del verso y de la sintaxis)<sup>130</sup>,
- ausencia de estrofas en casi todos los textos, salvo 4: “Canes más que finales”, “El uno nones”, “Soplosordos” y “Posnotaciones”,
- reduplicación, paralelismos, epímone,
- recursos visuales (“Plexilio”, “Topatumba”, “El pentotal a qué”, “Recién entonces”).

Respecto de la metáfigura de visualización, no podemos considerarla con el alcance de reflexión plástica (metapoética) lograda con “Espantapájaros”, sino más bien como una lectura que enfatiza la diagramación y los blancos tipográficos y su directa filiación con Mallarmé. En cuanto a la neologización, nos preguntamos si es un recurso vanguardista, a la manera de las palabras en libertad de los futuristas o una retroproyección a la poesía fonética del dadaísmo de Jean Arp. En el poema “Encallado en la costa del pacífico” [1951] se utilizan términos inventados motivados semánticamente, como *circunflexo*, *cieloinfierno*, *fofopulpoduende*, *averritmo*, *senoslotos*. Es decir que puede trazarse una motivación ínsita. Sin embargo, en “Plexilio”, los términos *nubífago*, *plespacio*, *ecocida*, por ejemplo, o *tús*, *balaúa* (“Balaúa”), o *tato*, *arpo* (“Topatumba”) presentan una mayor opacidad. EM, de esta manera, es tanto búsqueda destructiva del lenguaje y sus convenciones y sus diccionarios, como juego humorístico, a la manera de la jitanjáfora de Lewis Carroll<sup>131</sup>.

Aunque hay poemas que todavía podrían inscribirse en la estética surrealista, que están atados a desarrollos semánticos y metafóricos, el tema es en realidad el

---

<sup>129</sup> “Las puertas”, “Yolleo”, “Cansancio” y “Plexilio”, que remiten oscura, tortuosa, laberínticamente a un significado y a un tema por connotación, como también se crea un lenguaje ad-hoc (cfr. De Nóbile, 2001, 120–121).

<sup>130</sup> La ausencia de puntuación de los poemas implica una libertad radical del verso, de los períodos y las proposiciones, así como de las imágenes. “ah / el verdever / el todo ver quizás en libre aleo el ser / el puro ser sin hojas ya sin costas ni ondas locas ni recontras / sólo su ámbito solo” (“Recién entonces”).

<sup>131</sup> Cfr. *Through the looking glass*, I y VI.

plano fónico (las rimas internas, aliteraciones, paronomasias, parómeon y tautogramas<sup>132</sup>); más que una serie de meros recursos, es el eje del libro.

Hay en este juego revulsivo un nuevo orden, una precisión oculta, la gramática de una neolengua. “Hay un ideal de precisión en el trasfondo de ese lenguaje singular, deliberado, fatigosamente formulado” (De Nóbile, 112).

## **Bibliografía citada**

**AAVV**, *Xul. Signo viejo y nuevo*, número 6: “Apunte sobre Gironde”, Buenos Aires, 1984

**Aguirre**, Raúl Gustavo: “Ubicación estética de Poesía Buenos Aires”, Cuadernos de la Dirección General de Cultura, n. 10, Rosario, abril de 1981, cit. en *Capítulo* n. 23, CEAL, Buenos Aires, 1981

**Antelo**, Raúl (comp.) en *Obra Poética* de Gironde en la Colección Archivos, Madrid et al., ALLCA, 1999

**Asturias** Miguel Ángel “En la masmédula”, en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Bayley** Edgard “Oliverio Gironde, la palabra sensual”, en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Bürger**, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2010

**Calbi**, Mariano: “Prolongaciones de la vanguardia” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999

**Carroll**, Lewis [1872] *Through the looking glass*, Oxford University Press, Great Britain, 1998

**De Nóbile**, Beatriz, *El acto experimental. Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, Losada, 1972

**Freidemberg**, Daniel: “La poesía del 50”, *Capítulo*, CEAL, Buenos Aires, 1981

**Gironde**, Oliverio, *Poesía*, Losada, España, 1998

**González Lanuza**, Eduardo: “Oliverio Gironde. Persuasión de los días”, en Antelo, Raúl (comp.), 1999

---

<sup>132</sup> Parómeon y tautograma son formas de aliteración en las que se repite un mismo fonema al principio de cada palabra.

**Grinstein**, Eva, "Arte y Técnica. El invencionismo, una utopía anti-realista" en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, número 6, 2007. [http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf\\_notas/167.pdf](http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf_notas/167.pdf)

**Kammenszain**, Tamara [1983], "Doblando a Gironde", en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Masiello** Francine: "Oliverio Gironde: Naturaleza y artificio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24, No. 48, pp. 85-98, 1998

**Masiello** Francine: "Oliverio Gironde: el carnaval del lenguaje", *Hispanamérica*, año VI, núm. 16, 1977, pp. 3-17

**Masiello** Francine: "Una teoría acerca del sujeto de la escritura" en *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986

**Molina** Enrique, "Oliverio Gironde en la médula del lenguaje", revista *Xul*, Buenos Aires, núm. 6, mayo de 1984, pp. 18-20 (<http://www.archivosurrealista.com.ar/Argentina39.htm>)

**Molina** Enrique, "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde" en Gironde, Oliverio: *Poesía. Obras*, Losada, España, 1998.

**Orozco** Olga "En la masmedula", en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Pellegrini** Aldo: "Estudio preliminar" en *Gironde Oliverio: Antología*, Argonauta, Buenos Aires, 2004

**Schwartz** Jorge (comp.): *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2007

**Schwartz** Jorge: "La cosmópolis: del referente al texto" en *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993

**Schwartz** Jorge: "La trayectoria masmedular de Oliverio Gironde", en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Schwartz** Jorge: "Ver / Leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Gironde", en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Schwartz** Jorge: *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007



## 6

### *La tierra más ajena, Las aventuras perdidas y El infierno musical de Alejandra Pizarnik*

---

*La desconfianza histórica de los escritores en relación a su material lingüístico quizá proceda del hecho de que las palabras dicen lo que dicen pero también lo que no dicen y más de lo que dicen...*

Nicolás Rosa, *Relatos críticos*

#### 6.1. Preliminares

La obra de Alejandra Pizarnik (AP) ha sido intensamente leída y comentada y ha subyugado a numerosos críticos con su aire romántico y con el solapamiento de su tortuosa (y artificiosa) función autoral. Hay una leyenda–Pizarnik: cargada de misterios, de amores trágicos, de depresiones e internaciones, siempre cercana a la muerte, siempre anunciando un suicidio en su poesía. Hay también una Pizarnik reflexionando sobre su poética, en sus *Diarios* (2007). Y hay una Pizarnik hermética y revulsiva en el “grotesco lingüístico” (cfr. Mallol, 1996): *Los perturbados entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* o (circa 1970).

La siguiente pregunta surgió en el desarrollo de nuestros estudios: ¿se trata, en el caso de Alejandra Pizarnik, de “descubrir” algo “nuevo” en su poesía, o de releer, de recontextualizar su obra, tanto la publicada en vida como la póstuma? Dada la masa de artículos que se han ocupado sobre su obra, tendríamos que afirmar que la tarea original es la de recontextualización. Sin embargo, como veremos más abajo, el interés crítico sobre su obra ha estado marcado por lo temático–semántico–sentimental, es decir que son escasos los estudios estructurales y funcionales que establezcan vínculos entre Alejandra Pizarnik y

autores y obras **de experimentación** de la literatura argentina contemporánea. Si bien el trabajo de Anahí Mallol (2003) se ocupa de la poética de Pizarnik como matriz de lectura de escrituras posteriores<sup>133</sup>, los *corpora* con que pone a prueba sus hipótesis están determinados por los criterios de “literatura menor” / “poemas–jardín” y poesía “joven” (de los ’90)<sup>134</sup>.

En otras palabras: uno de los problemas fundamentales sobre la obra de Alejandra Pizarnik es la falta de *puentes* entre autores para poder configurar esta nueva zona o constelación de poéticas de experimentación.

Al respecto, coincidimos con Susana Romano Sued (2010) y con Carolina Depetris (2004) en tres postulaciones centrales: la crítica establecida –*autorizada*– debe ser desautomatizada y con ello renovarse las formas de leer y revisarse las hipótesis heredadas<sup>135</sup>. Y finalmente es necesario de restaurar una lectura sobre la inmanencia del texto, sobre su materialidad y especificidad.

Luego de una extensa investigación bibliográfica sobre el material publicado en papel y on-line sobre la obra de Pizarnik (la autora de nuestro corpus que más trabajos de crítica e interpretación ha generado), podemos establecer que el variado material está polarizado en el estudio de los temas de la tradición romántica (el suicidio, la muerte, el silencio, el doble), en trabajos en la línea de los estudios de género (escrituras femeninas, homoerotismo) y abordajes filosóficos del postestructuralismo (la disolución del sujeto, poéticas del cuerpo, el discurso de la locura, entre otros).

Del vasto inventario bibliográfico sobre la obra de la autora hemos focalizado en una serie de textos fundamentales que han determinado las formas de leer este corpus inestable y aún en conformación<sup>136</sup>. Nos hemos centrado fundamentalmente en críticos y especialistas de relevancia (Aira, Piña, Mallol y Depetris, entre otros que citaremos ad infra) y en trabajos extensos (libros) y arbitrados (artículos académico-

---

<sup>133</sup> Arturo Carrera, Olga Orozco, Delfina Muschietti, María Moreno, Diana Bellesi y Susana Thénon.

<sup>134</sup> Otro caso es el de Carolina Depetris (2004), que cuando aborda el recurso de la jitanjáfora en las prosas de grotesco lingüístico de Pizarnik, aunque menciona influencia de Lewis Carroll no establece relaciones funcionales con Oliverio Gironde (*En la masmédula* recurre a la jitanjáfora, y fue leída por AP<sup>134</sup>).

<sup>135</sup> Carolina Depetris, por ejemplo, revisa el estado de la cuestión y establece dos períodos críticos: pre– (62–72) y postmortem (72–actualidad). Del primer corte, el problema está en que son reseñas de amigos. Y en la segunda, hay dos grandes problemas: el peso de lo biográfico y la reiteración acrítica de ciertas constantes poéticas y temáticas.

<sup>136</sup> Las ediciones de la obra “completa” de Pizarnik no cuentan con la totalidad dispersa de los textos poéticos, los Diarios han sido expurgados y la correspondencia aún están en proceso de recolección. Sobre estos problemas, ver Piña, 2007.

científicos) para organizar, tamizar y sistematizar la enmarañada masa de aportes, a los que agregamos ponencias y artículos de diarios, suplementos y revistas culturales y de divulgación.

A la proliferante bibliografía sobre AP se suman la inestabilidad del artefacto y sus *vasos comunicantes* desatendidos en muchos casos. Con esto destacamos que los acuerdos críticos e historiográficos pierden estabilidad y solidez ante la recontextualización desencadenada por la edición de sus *Diarios* (incompletos y expurgados), de su *Prosa* y de algunos conjuntos epistolarios (editados por Ivonne Bordelois<sup>137</sup> y por Antonio Beneyto<sup>138</sup>), también expurgados o parciales.

En este trabajo pondremos en diálogo los *Diarios* (como documento testimonial) con los poemarios como una forma de recuperar la dimensión heteronómica de la obra de AP.

\*\*\*

Los escritos en prosa de Alejandra Pizarnik presentan un desafío a los consensos crítico-historiográficos: la *Prosa Completa* (“completa” por mandamientos editoriales del *mercanon*<sup>139</sup>), ordenada por criterios confusos (Relatos, Humor, Teatro, etc.) y poco estudiada, muestra en textos inéditos de los años ‘63–64<sup>140</sup> un marcado interés por la lengua como instrumento. Así, la dimensión metapoética se desarrolla en la obra de AP como caso modelo que reclama su puesta en valor ante las lecturas temáticas de la poesía. A pesar de que es patente ya en sus primeros poemas<sup>141</sup>, ha sido escasamente atendida.

Entonces nos preguntamos si existe un consenso crítico sobre la centralidad de la dimensión metapoética en su escritura. Más allá de su voluntad de escribir diarios como ejercicio y testimonio, de las expresiones metapoéticas en sus poemas, de las reflexiones sobre la escritura en su prosa, en la constitución de este objeto estético<sup>142</sup> nos proponemos abordar y destacar la función de lo metapoético y el

---

<sup>137</sup> *Correspondencia Pizarnik*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998

<sup>138</sup> *Dos letras. Epistolario 1969–1972*, Hakabooks, s/d/, s/f.

<sup>139</sup> Tomamos prestada la expresión de Susana Romano Sued.

<sup>140</sup> “Escrito en España”, “Descripción”.

<sup>141</sup> La dimensión metapoética está presente en AP desde sus primeros poemas editados en 1955: “Tratando a la sombra roja”, “Mi bosque”, “Poema a mi papel”, entre otros.

<sup>142</sup> Una circunstancia importante es la influencia determinante de la *primera zona de recepción* (cfr. Depetris, 2004) de la poesía de AP: textos breves y menores que condicionaron formas de lectura

“valor” de la escritura en prosa por sobre la escritura en verso. Esta interferencia de planos (intermedialidad<sup>143</sup>), el cruce de lenguajes (escritura, pintura, música<sup>144</sup>) y el alojamiento en un universo lingüístico distanciado cada vez más alejado de los referentes de lo real definen –o al menos sugieren sus contornos– la poética de experimentación de Alejandra Pizarnik.

## 6.2. El objeto estético

### Estudios monográficos eruditos

*Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*<sup>145</sup> de Carolina Depetris se destaca por su pertinencia y su solvencia teórica.

Depetris propone que el problema central de la poética de Alejandra Pizarnik está en el quiebre entre la poesía y el mundo y en la búsqueda de una limpieza semántica para la palabra poética, es decir, la desconfiguración del sentido de las palabras en la historia y la memoria. “(AP) descubre en este gesto la aporía poética fundamental de tener que restar presencia desde la presencia, de tener que buscar la palabra poética desde las palabras” (2004, 15). Depetris propone una serie de conclusiones derivadas de este problema, de las que rescatamos: 1) la escritura de poesía se queda sin “exterior”, sin mundo, similar al concepto de “palabra-objeto” en

---

posteriores y que se difundió ampliamente, a pesar de su limitado poder heurístico –reseñas, cuestionarios, notas breves y críticas de amigos, colegas, amantes (Pezzoni, Bordelois, Becció).

<sup>143</sup> Es decir, la “trasgresión de límites y fronteras experimentada por el arte y los sujetos que lo crean y lo receptan ... (que) provoca un cuestionamiento radical de la condición moderna de la autonomía del arte” (Romano Sued, 2006).

<sup>144</sup> Podemos hacer dos comentarios generales sobre los cruces y citas (intertextos) del lenguaje musical y del pictórico. Como ya se ha comentado en nota al pie, hay una estrecha relación indicial y metafórica entre la obra de AP y la de Hieronymus Bosch (*El Bosco*, 1450–1516). Por una parte, los títulos de sus poemarios son una cita fiel de los títulos de obra de Bosch: *Extracción de la piedra de la locura* (1475–1480) y “El infierno musical” (1503–1510) (tabla lateral del tríptico *El jardín de las delicias*). La representación del Infierno del panel derecho de *El jardín...* presenta un conjunto compuesto por los tormentos sufridos por músicos, de allí que sea conocido como “El infierno musical”. La composición se ubica debajo de la línea central y sobre la izquierda. Allí se puede ver cómo los músicos son suplicados por instrumentos gigantes. El conjunto consta de un órgano de manivela, una flauta, una cornamusa, tambores, un triángulo, libros de partituras. Los músicos son atormentados, sodomizados, crucificados, aturcidos por sus instrumentos, en una composición relativamente cerrada e independiente, cercana a la de los alcohólicos y los apostadores. Por otra parte, el poema “Cold in hand blues” es homónimo de una canción de Jack Gee y Fred Longshaw (1925), inmortalizada por Bessie Smith y Louis Armstrong. El tema de la pieza es el del abandono del amado (“I’m gonna find myself another man, / Because the one I’ve got has done gone cold in hand” // Me voy a buscar otro hombre / Porque el que tengo hace tiempo que no me demuestra afecto<sup>144</sup>) como en el proyecto poético de Pizarnik, el abandono de la poesía (“y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo”).

<sup>145</sup> (Publicación de su tesis de doctorado) 2004, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, España.

Girondo (cfr. De Nobile, 1972); 2) la desaparición del lenguaje y del poeta (es decir, el abandono de la lírica y del Yo de la poesía moderna). Este conflicto es señalado por otros críticos: el de construir un habla poética con palabras *usadas, gastadas*. Como dice AP en sus *Diarios*, tener que conformarse con decir lo obvio. Hay aquí un nudo crítico: el de la desconfianza en el lenguaje para construir una lengua poética propia. Es la misma “angustia” que señala Lamborghini<sup>146</sup>, que conjura Girondo con EM, que Pizarnik resuelve con su prosa “escriborroteada” (*La bucanera...* y *Los perturbados...*): la de la búsqueda de una voz propia y solución a la aporética, un lenguaje para-poético, paraliterario hecho de repeticiones, juegos fónicos, malentendidos...

Depetris también trabaja cuestiones ontológicas en la poética de AP (cómo hacer poesía *desde* la poesía; no desde el mundo, lo real, o el lenguaje.). A través de un análisis minucioso examina con lucidez algunos de los tópicos de AP (espejo, sombra, soledad...) recurriendo al plano semántico como también al morfológico. De este modo, las consideraciones metafísicas hacen su bajada al plano de la lengua: “En *El Infierno Musical* la soledad deja de apuntar un dilema ontológico para señalar un dilema lingüístico ligado a la escasez referencial de palabras” (2004, 35).

Depetris, por otra parte, establece un corte muy interesante y preciso para reconfigurar la poética de AP. Su obra poética se tensa entre dos polos, el temor y el deseo (cfr. 2004, 49): en el temor: la retórica, la unidad, la búsqueda de exactitud<sup>147</sup>; en el deseo: la fragmentación, la dispersión, el descontrol léxico. A partir de *Extracción...* (1968), AP dice que sus textos “se escriben solos” (cfr. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*), que ha terminado con un estilo. El cambio más claro, violento y radical está en textos escriborroteados como *Los perturbados...* (1969) y en *La bucanera...* (1970–71).

Hay entonces dos criterios generales para ordenar la obra poética de AP: 1) poesía publicada en libro y en vida, fruto de un trabajo lírico minucioso, de pulcritud (cfr. 2004, 112) (*poética del temor*); 2) textos sueltos publicados en revistas o inéditos (*La Bucanera, Los perturbados, La conversadera*, entre otros), anticipatorios del desequilibrio que la llevaría a sus internaciones y a su suicidio (o accidente, cfr. Aira); es decir, un corpus segundo de textos híbridos, vibrantes, inclasificables,

---

<sup>146</sup> Bértola, E. y Monteagudo A. (2011): *El solicitante descolocado. Encuentros con Leónidas Lamborghini*, video (<http://vimeo.com/25836725>).

<sup>147</sup> Lo que se asocia a la brevedad y la precisión de los poemas de sus primeras publicaciones (en términos de Depetris, la *poética del jardín*).

síntoma, para muchos, de un desequilibrio psicológico. Como bien señala Depetris, no se trata de ninguna de las proposiciones de la segunda hipótesis (“2”), sino de la búsqueda de una nueva forma de escribir (poética del deseo): humor, obscenidad, teatralidad, automatismo, alienación. A lo que tenemos que agregar que en ese “pulcro trabajo lírico” del corpus primero *del temor* (“1”) se deben incorporar y considerar los desarreglos formales y experimentales y la exploración del plano metapoético, para corregir a su vez el prejuicio crítico de que la obra de AP es eminentemente temática, metafísica, patológica. Dicho de otra manera: la obra *del jardín* (corpus poético édito) de AP es tan experimental como temática. Y la “alta calidad literaria” que refiere Aira (1998) está no solamente en el plano semántico (en la construcción de las imágenes).

Como bien señala Depetris, la obra de AP sufre un quiebre con *Los perturbados...*. En este “poema” se rompen los preceptos del diálogo literario; la comunicación deviene metadiscurso; se descontrola o se deriva la semántica; y se quiebra la función referencial del lenguaje, entre otros procedimientos (aunque Depetris no hace un análisis o una lectura micro para detectar con qué mecanismos retóricos se *construye* (se elabora) este quiebre. Como dijimos más arriba, los “quiebres” poéticos requieren un intenso trabajo retórico. Curiosamente, no se ha leído el alcance de esta ruptura en *El infierno musical* (1971)<sup>148</sup>.

El ensayo de César Aira *Alejandra Pizarnik*<sup>149</sup> aporta al tema de nuestra investigación los procedimientos constructivos experimentales (“proceso del que sale la poesía”, 1998, 9), aunque su lectura de la obra de AP está condicionada por el influjo del surrealismo<sup>150</sup>. Para Aira, la escritura de AP está montada sobre un *procedimiento maestro*: la instrumentalización de la escritura automática (en sus palabras: “el mecanismo de la combinatoria”), acompañado por “la invención del contenido” y por la “dislocación del sujeto”.

---

<sup>148</sup> En estos textos posteriores a 1968, dice Depetris, “Pizarnik ... no hace sino extremar los modos de significación que la semántica estructural entiende funcionan en el lenguaje poético”(2004, 116). Depetris entiende la operación de la “transgresión del signo lingüístico” (la significación indirecta y la elusión de la referencialidad mimética) a través de Derrida (diseminación y difere/ancia) (2004, 119).

<sup>149</sup> Beatriz Viterbo, Rosario, 1998.

<sup>150</sup> “Alejandra Pizarnik vivió y leyó y escribió en la estela del surrealismo” (1998, 11). Sin embargo, para Depetris (2004), aunque AP entró en contacto inicialmente con el surrealismo de Pellegrini y de Aguirre, la poética invencionista tiene igual o mayor gravitación en su obra: a los principios estéticos de este movimiento AP los “aplica” en *La tierra más ajena*, y muchos de estos principios poéticos los arrastrará hasta el resto de sus libros; y publicó *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas* en la editorial Poesía Buenos Aires.

Su ensayo aborda además los ejes críticos de la brevedad y el tiempo de relato, la exigencia de pureza y calidad, el combate poesía-vida; el dominio semántico: el limitado catálogo de palabras y temas nobles junto con la temática de la negatividad y lo nocturno y la metáfora descendente; el desdoblamiento y la dislocación del personaje-sujeto; la relación con la obra de Antonio Porchia y de Lewis Carroll<sup>151</sup>. Debemos destacar entre todos estos temas su hipótesis de un *procedimiento* combinatorio (montaje) en el trabajo con las palabras (la “mecánica pura” de la escritura automática). Es decir, Aira reconoce, aunque condicionado por su lectura surrealista, un proceso experimental en la poética de AP, aunque sin proponer referencias concretas a los poemas. En definitiva, Aira propone (y por ello delimita) la obra de Pizarnik como heredera del surrealismo. Su trazo crítico – siempre particular– marca una forma de leer a AP; esculpe el objeto estético: la última surrealista.

Susana Haydu<sup>152</sup> establece básicamente dos ejes de lectura en *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*: la lírica y la parodia, la influencia romántica y la surrealista, respectivamente. Ambas formas de leer bordean el plano semántico<sup>153</sup>. La lectura de la “evolución” del lenguaje poético de AP es fuertemente temática<sup>154</sup>, y el rastreo de tópicos e imágenes es muy rico en su extensión cronológica y nivel de detalle. Uno de los aspectos más fructíferos para nuestra lectura es la claridad con que ordena el trabajo sobre dos planos que llama “funciones”: el lírico y el metalingüístico (su interés está centrado en el lírico). Este plano metalingüístico queda sin embargo como un tema pendiente: el poema “Ajedrez” sería para Haydu una suerte de *aleph* de su poesía ulterior ya que “muestra el inicio de su posterior obsesión con la palabra en una línea clave: quisiera ser ‘masa lingüística’; la idea de trasmutarse en lenguaje, del poema como cuerpo,

---

<sup>151</sup> Aira entiende que la obra de Pizarnik es una “reescritura” (glosa, en realidad) de la obra de Lewis Carroll (de sus temas: la inversión, el desamparo, la soledad de la heroína, el mundo al revés, entre otros). No detecta el vínculo con el procedimiento de la jitanjáfora, por caso, Humpty Dumpty ante La bucanera/Hilda la polígrafa.

<sup>152</sup> *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, Washington, DC: Organization of American States, 1996.

<sup>153</sup> Ya en su repaso y comentario del estado de la cuestión, Haydu no releva ni comenta críticos que hayan trabajado sobre la forma ni sobre la experimentación de Alejandra Pizarnik.

<sup>154</sup> En “Peregrinaje” nuevamente aparece la imagen de la soledad con alas, la imagen de la prisionera, y se retoman los sustantivos anteriores. Hay una notable recurrencia de los mismos signos: “viento”, “alba”, “muerte”, “sombra”, “sol”, “cenizas”, “pájaro”, “música”, “flores”, “ángel”. Veremos cómo retoma estos semas en libros posteriores. Y como existe, también a nivel paradigmático, una serie de ideas básicas que retomará más tarde. En su poema “Desde esta orilla”, tenemos por primera vez una relación que repetirá: la de la lluvia y la muerte.

de un verdadero cruce de la función emotiva con la función metalingüística ya está privilegiada aquí. Es un verso indicial, trampolín hacia la poesía posterior” (1996, 26). Señalaremos por nuestra parte otros poemas también marcados por el plano meta– en TA.

A este respecto podemos aquí adelantar que la búsqueda incansable de AP de una lengua precisa “evoluciona” en textos en prosa inéditos y tardíos como *La bucanera...* o *Los perturbados...* (‘69–‘70), en los que el humor y las contaminaciones y desplazamientos fonéticos se apoderan de su escritura, la transforman y la *desatan* por completo. Lo que eran poemas breves, concentrados temática y retóricamente, se convierte en una prosa intensamente lírica con una sucesión libertaria de recursos *menores* de proliferación si no automática (cfr. la hipótesis de Aira), al menos autónoma. Como está declarado por AP en sus *Diarios*, tenemos que tener presente que también hay una necesidad de que el poema se *escriba a sí mismo*, que la lengua se independice, se automaticice de alguna manera.

Bien señala Susana Haydu que es en *Las aventuras perdidas* (1958) que se concreta el interés por un lenguaje que abandone el mundo (lo que hemos llamado *lo real*) como referente, dibujándose “el concepto de una realidad puramente verbal” (1996, 31). Consideramos este proceso como un factor en el vuelco de su poesía hacia el plano meta– y que incide en la interpretación temática, cuando recurre a la retórica es para explicar un tema. Aunque coincidimos en que en *El Infierno musical* la “inquisición del lenguaje y sus funciones” es el tema central del libro, Haydu sostiene que la experimentación y las zozobras experimentales son más bien una resta para la poesía de AP: “Los poemas (de IM) son diferentes en su forma, si bien se mantiene siempre la misma calidad poética”.

Un vector importante para la valorización de la dimensión metapoética, a la que no se le ha prestado suficiente atención por su fecha reciente de publicación [2003]<sup>155</sup>, son los *Diarios* (2007, Barcelona, Lumen)<sup>156</sup>. Diario expurgado (cfr. Piña 2007a y 2007b) y por ende de desarrollo dispar, sumario en algunos años, lejano la mayoría de las veces de lo cotidiano, enfocado en la conciencia de sí de una escritora en ciernes... de su lectura asalta lo siguiente: casi no hay referencias a la

---

<sup>155</sup> Además, los manuscritos de AP se hicieron públicos recién en 1999, cuando ingresaron al archivo de la Universidad de Princeton.

<sup>156</sup> Si bien los hemos utilizado como una fuente de lectura, no hemos abordado el género epistolar – muy intensamente trabajados por la crítica– ya que consideramos que nuestro aporte iba a estar en el análisis de los poemas en relación con los diarios.



publicación de sus libros de poesía entre 1955 y 1958. Y del año 1958 ocho entradas solamente se refieren a la literatura. De ellas, sólo una refiere la publicación: la del 29 de julio: “Vuelvo a escribir. Horrible confusión. Todo da vueltas. Me he propuesto finalizar este año logrando tres cosas: un libro publicado; un empleo y haber rendido las materias de segundo año de la facultad” (2007, 128). Es más fuerte el deseo de exhibir una novela que la obra poética publicada. No hay felicitaciones, no hay reflexiones sobre la escritura de los poemas, no hay comentarios sobre el proceso de la edición. Hay más interés en las lecturas que en la escritura, y el deseo acuciante es el de la escritura novelística.

Otro trabajo extenso –también publicación de una tesis doctoral– es el de Ana María Rodríguez Francia<sup>157</sup> (RF), según la cual la obra de AP constituye, por un lado, un caso solitario, un caso ejemplar de quiebre, disolución, fractura, y que se puede insertar en una serie temática: la de “lo oculto”, en la cual desfilan Olga Orozco o Jacobo Fijman, y en una serie “escolar”, la del surrealismo argentino (cfr. 2003, 8 y 9).

RF se propone una “escucha atenta” de los textos para distanciarse de las lecturas biográficas de AP, y cuando se refiere a una “expresividad disgregada” se trata más bien de la busca de un sujeto escindido que lo fundamenta. Su marco teórico lo constituyen la filosofía, la hermenéutica y el psicoanálisis lacaniano.

Es muy fuerte el interés de RF en las *prosas escriborroteadas* y en *La condesa sangrienta*. Su análisis aplica conceptos de teoría literaria, lógica y semiótica; se interesa por la puntuación, por el juego de mayúsculas y minúsculas y por el poema en prosa como matriz poética. Aunque frecuenta poemas de distintas obras de distintas etapas, no aborda los textos de mayor desarreglo o violencia experimental.

## Artículos y ensayos

Ensayo de una crítica insoslayable es “Testimoniar sin lengua”<sup>158</sup>, de Tamara Kamenszain. La hipótesis que domina el trabajo es que “la obra maestra de AP es la

---

<sup>157</sup> *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Corregidor, Buenos Aires, 2003.

<sup>158</sup> Kamenszain, Tamara: “Testimoniar sin lengua (el caso Alejandra Pizarnik)”, Norma, Bs As, 2007

de escribir sin lengua” (2007, 65), “una lengua que hay que poseer en su completud con el fin de escribir rápido, sin miedo y mucho” (2007, 66).

El trabajo de Kamenszain respira con aliento barthesiano y por momentos argumenta con la hermeticidad del pensamiento de un Nicolás Rosa, y su lectura es una exploración semántica de la poética de AP: la identidad, la otredad, lo biográfico, el trauma de la lengua, el judaísmo y la poligrafía, y recorren su escrito los nombres de Lacan, Deleuze, Miller, Agamben.

Según Kamenszain, la economía poética impacta en la experimentación sobre la forma ya que los poemas son riesgos contenidos<sup>159</sup> por un temor y una execración de la lengua (puede comprobarse en la lectura de los *Diarios*). Kamenszain abre una línea de reflexión importante hacia la prosa al dar estatuto conceptual al “escriborroteo” pizarnikiano (2007, 82–83). En definitiva, su aporte es el de la consideración de la experimentación sobre la forma en la prosa polígrafa o escriborroteada (los ya nombrados *Los perturbados...*, *La bucanera...*).

El ensayo vincula filosofía, psicoanálisis y poética sin caer en el reduccionismo patologizante. Kamenszain lee y relea los poemas con sus condensaciones semánticas y restaura y abre puentes hacia otros temas y autores afines: Osvaldo Lamborghini, lo judío, el *nonsense*, la obscenidad y lo escatológico, entre otros, y propone que el conflicto con la lengua –la execración, el temor, la condensación– es condición determinante de la economía de sus poemas. Conclusión que comparte con Depetris y con Miguel Dalmaroni<sup>160</sup>, quien ante los textos póstumos en prosa de AP señala que su escritura poética, fuertemente dominada y contenida, sujeta a un “Yo absoluto”, se transformó en “una voz desbocada que despurifica todos sus enunciados” (2004, 80).

Víctor Zonana (1997)<sup>161</sup>, por otra parte, determina en “Itinerario del exilio” que la obra de Pizarnik puede leerse desde la poética órfica (neorromanticismo + segundo surrealismo). Aunque su artículo propone un análisis de la poética de AP, su lectura es más bien temática: la caída, la culpa, la infancia, la búsqueda de lo absoluto, Dios, el viaje, el paraíso perdido, la noche.

Zonana se propone dos objetivos: identificar las filiaciones estéticas de AP con la lírica argentina y las matrices y núcleos simbólicos de su poética: la

---

<sup>159</sup> Similar conclusión alcanza Depetris: poemas del jardín y poemas del bosque.

<sup>160</sup> En “Alejandra Pizarnik: El último fondo del desenfreno” (2004).

<sup>161</sup> “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik”, en Rev. signos v.30 n.41-42 Valparaíso 1997 / Revista Signos versión On-line ISSN 0718-0934, Rev. signos v.30 n.41-42 Valparaíso 1997.

representación del yo y del acto creador. La poética de AP es reconstruida a partir de principios “órficos”: el poeta y la aventura creadora. Respecto de lo primero: el poeta como ser escindido, como cantor nocturno; de lo segundo: el rito de la recuperación de la palabra perdida—edénica y del ser a través de la poesía, la construcción del espacio literario como refugio de la existencia; los límites del decir; poesía y silencio. Enfoque que comparte hipótesis con el trabajo de Rodríguez Francia. El apartado “Los límites del decir poético” se aboca a la pregunta “por la esencia de la poesía”, “en la capacidad conjuradora del verbo poético”, para cuya argumentación reproduce lo que AP expresa en sus poemas, reseñas y cartas. Es decir que lo metatextual es abordado también por Zonana.

Cristina Piña revela en “Poder, escritura y edición” (2007) y “Las perplejidades de un objeto en mutación” (2007b) las políticas editoriales —de editores y albaceas— que han moldeado la Obra Completa de AP. En el caso de los *Diarios*, la supresión de entradas y fragmentos “íntimos” y narrativos y la omisión de información dan cuenta de la inestabilidad en el que se ve sumido todo acercamiento crítico que busque trabajar sobre la textualidad pizarnikiana. Por ejemplo, en la edición de Lumen, se suprimieron valiosos aportes para el estudio poetológico de su obra: “En las (entradas) del 23 de mayo, el 6 de julio y el 25 de julio se refiere a sus lecturas de autores como Kafka, Cernuda, Nerval, Quevedo e Isak Dinesen, registrando sus opiniones, y reflexiona sobre el lenguaje y la poesía.” (2007, 71).

Para Francisco Lasarte (1983), AP asaltó el lenguaje literario con fuertes dudas sobre su legitimidad, su valor estético, su precisión, su poder. “Esta terrible duda la acompaña desde sus primeros poemas y, con creciente influjo, va apoderándose de ella hasta imponerse como el tema central de su poesía” (1983, 867), como puede comprobarse con la lectura *El infierno musical*. Poesía, para AP y a diferencia de los surrealistas, es precisión, exactitud y control del lenguaje, hipótesis reñida con las de Aira pero cercana a Kamenszain y a Depetris, entre otros. Lasarte analiza poemas de AP para trabajar el cruce cuestionamiento del lenguaje vs. exactitud del poema. Este crítico no se ocupa, sin embargo, de las figuras y de la forma de los poemas, sino de su sentido de disolución y de la paradoja de contar con el lenguaje para cuestionar el lenguaje de la poesía (cfr. Depetris 2004). Lasarte comenta poemas de nuestro corpus, pero trabaja sobre una *filosofía del lenguaje pizarnikiana*, sus contradicciones y paradojas: “El deseo de escribir ‘poemas terriblemente exactos’ y la atracción de dejar que el poema ‘se

escriba como quiera escribirse' coexisten en fundamental oposición por toda la poesía de Pizarnik" (1983, 876).

El análisis metapoético de la obra pizarnikiana es fundamental, uno de los fundamentos su poética experimental, ya que la reflexión sobre la escritura excede los problemas de la escritura del poema y de la estética para remontarse a cuestiones que la exceden: la realidad, la existencia, el yo. Por ello es que se distinguen, de acuerdo con Lasarte (1983), los comentarios metapoéticos de superficie –*de la corriente del lenguaje*– de los profundos –*de la fuente del ser*.

En definitiva, la abundante masa crítica sobre la obra de AP coincide en su generalidad en lo siguiente:

- La obra de AP sufre un cambio alrededor del año '68: de la confianza adquirida en el quehacer poético a la pérdida de esta confianza; del jardín al bosque; del trabajo medido en el poema a la escritura liberada de la prosa;
- La crítica no ha integrado (por problemas de política editorial y de acceso a fuentes que ya hemos comentado) la obra completa de AP: Diarios, Poemas, Prosa.
- Hay un marcado interés reciente por los textos híbridos tardíos de AP – prosa “escriborroteada”, prosa poética, piezas teatrales– más que por sus poemarios.
- Aunque hay atención de la crítica puesta en la *desconfianza* de AP respecto de su material de trabajo –la lengua<sup>162</sup>–, no integran sus intervenciones metapoéticas (en diferentes géneros) con sus experimentaciones retóricas.

### 6.3. El artefacto

#### Preliminares

En los capítulos sobre Lamborghini y Fijman desplegamos un trabajo detallado y progresivo de los distintos niveles de análisis –de acuerdo con el modelo establecido en nuestro apartado metodológico<sup>163</sup>– en distintos poemas marcados por

---

<sup>162</sup> “El problema es el de siempre: ¿cómo podría yo atreverme a escribir en una lengua que no conozco?”, AP, *Diarios*, 18/VI/1968.

<sup>163</sup> I. Rima, métrica, construcción estrófica; II. Fonología, morfología, sintaxis; III. Semántica.

sobrecargas experimentales; podemos decir, por ello, que allí está establecido el orden y la estructura del modelo, y el funcionamiento del mismo. En este capítulo, abocados a la reconstrucción de la poética de Alejandra Pizarnik daremos cuenta de una lectura igualmente detallada y minuciosa integrando materiales que expanden nuestro corpus inicial, en una exposición atenta a los recursos del plano poético y a las reflexiones metapoéticas, dada la potencia experimental de este cruce de niveles y sus procedimientos.

### **Sobre los originales**

Luego de más de dos décadas de trajines, expurgos y sustracciones, lo que se rescató del legado inédito de AP fue depositado en la biblioteca de la universidad de Princeton (EEUU). Actualmente, la obra de AP está organizada según el criterio de las *Obras Completas* de la edición Becció–Lumen<sup>164</sup>: 1) Poemas, éditos e inéditos. 2) Un diario, expurgado de anotaciones personales, sexuales e íntimas. 3) Prosa edita (de diferentes géneros) e inédita dispersa<sup>165</sup>. Basta ver los índices: el criterio de lectura de su poesía es *en vida* (éditos) y *postmortem* (inéditos), lo que genera una serie de condicionamientos críticos más editoriales y necrológicos que poetológicos. Leemos por nuestra parte la obra en función de otros conjuntos y series. Podría ordenarse lo “No reunido en libro” por género, en vez de por su carácter de in/édito (carácter cronológico), máxime si tenemos en cuenta la frontera permeable y sinuosa que AP establecía entre poesía y prosa. O también: poemas en verso, poemas en prosa, poemas dramáticos, poemas del absurdo...<sup>166</sup> Como señala Cristina Piña (2007), el poder editorial condiciona el cuerpo de la obra y la extensión y complejidad de su poética (y por ende moldea a la crítica).

\*\*\*

Los poemas de *La tierra más ajena* (TA) y *Las aventuras perdidas* (LAP) de Alejandra Pizarnik están contruidos punttilosamente (los que Depetris denomina

---

<sup>164</sup> Ver referencias en la Bibliografía de este capítulo.

<sup>165</sup> No consideramos la correspondencia ya que es el volumen recopilatorio más incompleto y cuestionado por los especialistas (cfr. Venti, 2007)

<sup>166</sup> La “novela” de los manuscritos de Alejandra Pizarnik está relatada por Ana Becció, no sin remordimientos, en el diario *Clarín* del 14/9/2002 (disponible on-line).

“poemas del jardín”) buscando cada texto el dominio de una forma y de un procedimiento<sup>167</sup>. Sin embargo, sus poemarios van abandonando la dominante semántica –imágenes, metáforas– propios del romanticismo alemán<sup>168</sup>, del segundo surrealismo y del invencionismo<sup>169</sup>, para abordar recursos lógicos y sintácticos. Hay también una creciente saturación sobre la dimensión metapoética, en especial en el tramo final de su obra editada.

Proponemos provisoriamente el siguiente orden de los recursos que saturan los tres poemarios del corpus<sup>170</sup>:

### **1. Plano metapoético:**

1.1. Reflexiones sobre la lengua (la creación de los poemas) y sobre el lenguaje<sup>171</sup>.

### **2. Plano poético:**

2.1. Primer nivel (forma):

- estrofas de pie quebrado
- poema–frase
- simetría, recursos visuales, signos matemáticos
- poemas de pneuma descendente–ascendente
- alternancia de prosa y verso
- diálogo

2.2. Segundo Nivel (figuras):

- aposiopesis, reticencia, precesión, elipsis de formas verbales y de signos de puntuación
- yuxtaposición semántica de versos
- polisíndeton
- preguntas retóricas –uso humorístico–

#### **6.3.1. La tierra más ajena (TA, 1955)**

Ya en este primer poemario se anuncia y se hace patente, se inscribe y se escribe, el interés por el lenguaje, por la escritura poética y por la propia obra como

---

<sup>167</sup> La lucha de AP con la lengua poética es proverbial (cfr. los primeros años de sus *Diarios*). Esto ha sido notado por críticos como Kamenszain, Haydu y Depetris.

<sup>168</sup> En “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik” (Orbis Tertius, 1996, I, 1), Miguel Dalmaroni analiza el problema del hiato arte–vida en el caso Pizarnik ante la tradición de poetas suicidas y sufrientes (Nerval, Holderlin, Novalis.).

<sup>169</sup> Nótese los epígrafes de Trakl y Nerval. Cfr. Dalmaroni 1996, Zonana 1997.

<sup>170</sup> Configuramos este inventario desatendiendo el orden de análisis propuesto en nuestra metodología en función de la poética de los poemas.

<sup>171</sup> Comentarios metapoéticos de superficie –de la corriente del lenguaje (Cfr. Lasarte, 1983).

proceso perfectible y falible. La poesía pizarnikiana deslizará, desde sus primeros textos éditos hasta los finales, reflexiones estéticas sobre la escritura (*sobre el lenguaje*) y sobre sus poemas (*sobre la lengua*). Poco a poco irá abandonando la lírica (que tematiza el mundo, lo real, la subjetividad) en pos de una metapoesía. Correlativamente, pasará del verso a la prosa. El proceso de abstracción irá desdibujando la herencia surrealista y romántica. El imperio de la imagen y la metáfora será sustituido por la reflexión, por una poesía filosófica sobre la literatura y la escritura. Esquemáticamente:

verso → prosa  
lírica → poética  
poesía → metapoesía

En primera instancia, los poemas tempranos de TA evidencian una serie de recursos retóricos de cortes e interrupciones semántico-sintácticas: el borramiento deliberado de nexos –de palabra a palabra, de verso a verso– y de signos de puntuación. Esto les da a los poemas un tono extraño semejante a los experimentos con la automatización de la escritura.

La aposiopesis, reticencia, precesión, yuxtaposición semántica de versos, elipsis de formas verbales, elisión de signos de puntuación son los recursos más utilizados. Sin embargo, a pesar de estos procedimientos persiste el cuidado por la coherencia semántica, el tono grave y sombrío dominante y el alojarse en la metáfora y la imagen. Predomina el carácter moderno de la lírica en los poemas de TA.

El poema “Vagar en lo opaco”, por ejemplo, muestra una serie limitada de recursos regulares, bajo estricto control: los 11 versos de la única estrofa son dominados por la anáfora “mis pupilas”, y los sintagmas están contruidos sin verbo alguno (es decir, 11 elipsis de la misma clase y función de palabra) y sin signos de puntuación. Más allá de la *originalidad* de la construcción del poema, hay que tener en cuenta la regularidad del metro y el control de la materia verbal, la austeridad y la insistencia de recursos: 11 elipsis verbales, 11 anáforas, 4 versos de 12 sílabas, 6 versos de 13, un verso de 17.

mis pupilas negras sin ineluctables chispitas

mis pupilas grandes polen lleno de abejas  
mis pupilas redondas disco rayado  
mis pupilas graves sin quiebro absoluto  
mis pupilas rectas sin gesto innato  
mis pupilas llenas pozo bien oliente  
mis pupilas coloreadas agua definida  
mis pupilas sensibles rigidez de lo desconocido  
mis pupilas salientes callejón preciso  
mis pupilas terrestres remedos cielinos  
mis pupilas oscuras piedras caídas

Estamos, pues, ante una construcción elaborada, precisa, y un control sobre la forma que sin llegar a ser poesía clasicista habilita una lectura de la poética pizarnikiana diferente al canon de lectura “serial” autorrepetitiva (dominada por la semántica y la tópica biográfica neorromántica).

“Reminiscencias quirománticas”, breve poema de una tirada única de 9 versos, también está construido bajo el imperio de un procedimiento formal: el encabalgamiento, ininterrumpido del primero al último verso. Este juego de experimentación sintáctica también está cercado por un cuidado relativo de la métrica, alternando alejandrinos (dos pareados y uno suelto) y endecasílabos, y por la ausencia de signos de puntuación. El poema completo es un período sintáctico complejo en su estructura y en su semántica: el concepto, la construcción de la imaginería, se va acumulando capa sobre capa (verso tras verso). Hay sin embargo una cesura en el cuarto verso, cuando se interrumpe el encabalgamiento sintáctico al finalizar el verso en el sustantivo “muerte”, que sin embargo está enlazado semánticamente con el verso subsiguiente.

augusto signo de vida por muerte

(↕)

leyendo en las líneas las miles de

nuevamente, entonces, control de la forma y dominio de una figura retórica.

El poema “Un boleto objetivo” muestra otra manera de experimentar con la forma. Este poema consta de tres estrofas numeradas con inscripción arábiga, las



cuales replican su estructura, casi en simetría perfecta (la excepción es que la estrofa “3” cuenta con un verso más, para romper la perfección, el reflejo).

La métrica: 1: 11–11–4–7–3 / 2: 11–11–4–11–7–3 / 3: 11–11–11–4–11–6(7)–3 (un pareado de endecasílabos, un pie quebrado de 4 sílabas tabulado al centro, un endecasílabo, un pie quebrado de 7 tabulado al centro, un pie quebrado de 3 tabulado al centro).

entre los soplos de tantas arterias  
hurgo agazapada en los bolsillos de  
mi campera  
tratando de hallar algo que haga  
flotar mi destripada  
aurora

En este poema Pizarnik ha adaptado la sextilla de pie quebrado, figura cuyo apogeo se remonta al siglo XV. Entonacionalmente, el poema dibuja un doble descenso y una caída del pneuma. La primera serie más sostenida que la segunda, que se articula como una caída escalonada (11–11–4 / 11–7–3). Como en los demás poemas comentados, no hay signos de puntuación.

La búsqueda formal de una estrofa modelo lleva a la espacialización del poema. Y esa estrofa modelo, una vez lograda (1 y 2), es sabotada, agregándole un endecasílabo a la serie.

Los poemas “Voy cayendo” y “Lejanía”, al final del poemario, también trabajan con la alternancia de versos extensos –endecasílabos y alejandrinos– con versos breves o pies quebrados, tabulados al margen derecho.

El juego entonacional marca subidas y caídas del pneuma (léase en este sentido el título “Voy cayendo”), pero a la vez permite la continuidad por encabalgamiento, armándose un verso extenso, cerca ya de la prosa y que espacializa:

humedece mi juventud frente a tus besos que  
otra deglute

La última estrofa del poema “Cielo” presenta algunas experimentaciones formales que atender: utiliza signos matemáticos –en un poemario que ha prescindido de los signos de puntuación– y ha acentuado el plano fonológico con la reiteración –iteración o proceso anafórico– de la partícula “bi–“ y el lexema “lejanas”.

los dos tú + cielo = mis galopantes sensaciones  
*biformes bicoloreadas bitremendas bīlejanas*  
**lejanas lejanas**

Es decir que podemos considerar un proceso de anaforización (metafigura de repetición) en dos planos: el del prefijo y el del lexema, que luego se transforma en una reduplicación o geminación.

El poema final, “Lejanía”, recupera, como una anunciación, el uso correcto de los signos de puntuación y de mayúsculas.

En definitiva, en *La tierra más ajena* vemos un trabajo esmerado con la forma estrófica en el abandono y recuperación de los signos de puntuación, un trabajo clasicista con la métrica – búsqueda de regularidad (endecasílabos y alejandrinos), juego con versos de pie quebrado; recursos fónicos; control del armado del poema mediante figuras de lenguaje.

¿Cuál es el sentido de este trabajo sobre la forma? Dominio del lenguaje poético, la musicalidad, la regularidad en la dicción y el control de la gramática. Estas operaciones de control son variantes de experimentación, de *control experimental* si se quiere. Como mostraremos sobre Lamborghini, el trabajo *artesanal, manual* de un operario del lenguaje que busca dominar un lenguaje es una forma de preciosismo, de orfebrería y un regreso a la tecné poética clásica para representar la alienación moderna.

### **Contextos de producción: Diarios**

Ya en los *Diarios* (2007), en la primera página de Junio del ‘55 resaltamos dos síntomas que van a ser determinantes de su obra poética: la puesta en escena del acto de escribir y los conflictos con el lenguaje, que en estos primeros años de formación serán relativos a la corrección y la norma del castellano. Posteriormente (*circa* 1968), estas inquietudes trascenderán lo normativo para instalarse en un

plano menos instrumental<sup>172</sup>. “En este momento, estoy escribiendo en la mesita de un café ... ¿Y si no serían (sic) más que prejuicios que nos obsequiaron al nacer?” (23). Más adelante: “Disciplina. Orden. Aprendizaje. / Estudio gramática.” (28). El control sobre la lengua se irá trasladando al control sobre la escritura poética, hasta 1969, cuando encuentra otra voz, un “infierno musical”.

“¡Mi problema esencial es escribir escribir y escribir!” (28), “¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra!” (54). Pero conforme sus declaraciones, el objetivo último es la escritura de la novela, y los poemas, entonces, se transforman en ensayo, o complemento, o preparatorios para la misma. Dice resignada: “(Seguiremos haciendo poemas.)” (30), “Planes para 40 días” del 19 de julio: “1) Comenzar la novela ... 6) Estudiar gramática y francés” (32).

Es notable que el año de 1954 cuenta con un puñado de hojas, mientras que el del año de su lanzamiento literario, 1955<sup>173</sup>, alcanza las 40 páginas aproximadamente. Nuevamente, el año 56 es apenas un puñado de notas de tono doliente, de angustioso patetismo; poemas; aforismos “playeros”; fechadas entre “Verano”, y “Mar del Plata, 2 de febrero”.

En 1957 retoma la reflexión sobre la escritura poética. Hace una reivindicación del surrealismo, lee y es influida por los alemanes Holderlin y Trakl; por Vallejo, por Neruda. En este mismo año, anota la necesidad no ya de aprender la gramática, sino de hacerse de los instrumentos de la creación poética: “Descubro que mis poemas son balbuceos. Necesito leer más poesías, averiguar la forma, la construcción” (82); “Dificultades con adjetivos y adverbios” (87). Y sin embargo, todavía mantiene la concepción de la creación poética como Inspiración o Dictado: “No soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas...” (80).

AP terminara dándose cuenta de que tiene que fabricarse un lenguaje para su poesía, ya que la tecné poética es un mundo ajeno y una muralla infranqueable: “no olvido lo correspondiente al lenguaje, expresión, etc., materias en las que soy una completa intrusa” (91). Y una semana después, agobiada por su falta de educación formal en la materia, o por un sentimiento de falta que es en realidad una falta de

---

<sup>172</sup> “Sábado 9 de agosto (1968). Lectura del art. de Blanchot sobre Freud. Los avatares de la palabra errante, de la palabra inútilmente profunda. Describe mi conflicto esencial con el lenguaje.” (455).

<sup>173</sup> Los Diarios están marcados por un silencio político frente al contexto.

libertad, de autoafirmación<sup>174</sup>, AP emprende la formación escolar: lee las poéticas de Horacio y de Boileau. “H. me corrobora la necesidad de adquirir una técnica sólida” (92). (Falta que también siente respecto de la escritura de la novela, cfr. 93–94). Es decir: entre su primero y su segundo libro, se ve enfrentada con la necesidad de construir una poética propia y sustantiva. Lo que lleva a lo que llamamos la “escritura controlada” de *Las aventuras perdidas*.

Llama la atención un fragmento del año ‘58: AP dice que quiere “*aprender a escribir*” (cfr. 105), considerando sobre su obra anterior TA y LAP, de ese mismo 1958, la obra editada adquiere el matiz de *work in progress*, de poética en constitución. Y, paradójicamente, las operaciones de control, de dominio de la escritura son un paso en el camino al “escriborroteo”. Para una poética del desarreglo, el escriborroteo y la prosa (1969–1971), la obra previa en verso es una preparación, un aprendizaje. Camino contradictorio: como reclama en su diario en 1958: “Lo único importante en mí es perfeccionarme”. *Perfeccionarse* implicará abandonar el verso y la norma: “Ahora miro lo pasado y veo destrucción y tiempo perdido” (*Diarios*, 17/11/1958).

### 6.3.2. Las aventuras perdidas (LAP, 1958)

Con excepción de unos pocos poemas, este volumen recupera el uso “correcto”, las reglas de los signos de puntuación y la correspondencia de mayúsculas. La excepción la constituyen los textos “Azul”, “La luz caída de la noche”, “El despertar” (sin puntuación pero con uso apropiado de mayúsculas), que recuperan el despojamiento de signos de *La tierra más ajena*.

mis manos crecían con música  
detrás de las flores

pero ahora  
por qué te busco, noche,  
por qué duermo con tus muertos (“Azul”)

---

<sup>174</sup> Dice en 1958: “Aunque yo quisiera tener algunas pequeñas verdades literarias, me sentiría más segura de mí si las tuviera”. (101)

Hay que tener en cuenta que de un poemario a otro distan solamente 3 años, es decir que el cambio estilístico lleva su texto en dirección a la norma y a la corrección lingüística. La recuperación de estos signos implica a su vez el regreso a la norma sintáctica, a la claridad expositiva. Esto implica dos cuestiones importantes: por un lado, el automatismo psíquico (vertiente surrealista) es abandonado. Es una *escritura controlada*. Lo que nos lleva a lo segundo: la necesidad de AP de dominar el lenguaje –cfr. sus declaraciones y anotaciones en cartas y diarios: “No sé escribir ... siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma” (28). Entonces: el cauce surrealista quedaría relegado a la imaginería, y desviado de la sintaxis y de la forma poética en general. Sin embargo la relación con la tradición surrealista pareciera relajarse, y aparece una orientación hacia una veta romántico-expresionista, tocando temas caros a los románticos alemanes, en especial a Georg Trakl (la noche, la muerte, el suicidio, la angustia...), cuyo epígrafe domina al volumen. Es decir que la preocupación por el lenguaje está en el dominio del mismo para la transmisión de una idea, de un concepto, para la construcción de la metáfora o la imagen. En las entradas al *Diario* del año 1958 domina la construcción de un imaginario propio, marcado por el autoanálisis, por la recurrencia a figuras del léxico romántico, como el mar, la muerte, la sangre, la soledad, el deseo...

LAP es un poemario de transición, en el que AP ha logrado cierto dominio de la lengua y en el que unos pocos textos presentan procedimientos experimentales. “La única herida” y “Azul” son poemas breves que muestran una estructura gráfica casi idéntica –espacio de la página– lo mismo que la métrica y la organización de las estrofas. El primer poema consta de dos estrofas de tres versos cada una, con métrica descendente la primera y ascendente la segunda: 9–7–6 / 6(7)–7–11. Gráficamente, el poema sugiere el perfil de unas fauces abiertas, amenazantes: dice justamente el primer verso: “¿Qué bestia caída del pasmo (...)”. El segundo poema presenta la misma estructura pero la primera estrofa consta de solo 2 versos (10–6 / 5–7–8).

¿Qué bestia caída del pasmo  
se arrastra por mi sangre  
y quiere salvarse?

He aquí lo difícil:

caminar por las calles  
y señalar el cielo o la tierra. (“La única herida”)

Estos dos breves poemas son una anunciación de la forma o la estructura que dominará el libro subsiguiente, *Árbol de Diana* (AdD, 1962), en el que los poemas alternan y escalan versos de métrica creciente y decreciente (también llegará esta forma a *Los trabajos y las noches*, 1965). En AdD la prosodia mantiene la claridad sintáctica y conceptual. Atrás, muy atrás, han quedado los juegos semánticos generados por elipsis de nexos, verbos, puntuación. Es en *Extracción de la piedra de la locura* (1968) que esta forma contenida se rompe, se desborda; Pizarnik pasa del *jardín al bosque* (cfr. Depetris, 2004).

### 6.3.3. *El infierno musical* (IM, 1971) y *Diarios* (1968–1971)

#### Contexto de producción: *Diarios*

Para contextualizar la aparición de esta obra nos parece importante recurrir a la lectura y consideración de los *Diarios*. Comentamos en este apartado del año 68 al 71, período en el que su poética adquiere su cima experimental.

En *El infierno musical* del año '71<sup>175</sup> AP transita otra zona poética. Abandona la constricción escrituraria, el tono serio, severo, gnómico, paradójal o aporético<sup>176</sup> – tan cercano a su admirado Porchia–; deja atrás la forma contenida y controlada que hemos comentado para dar lugar a polimetrías, a cruces de registros, géneros y tonos. Por esta fecha ha escrito sus prosas “escriborroteadas” más revulsivas, en las que ha hallado una nueva forma de decir: un habla poética propia (*Los perturbados*, 1969; *La bucanera...*, 1970). Las fechas de estas dos obras, que no están consignadas en la edición de la *Prosa Completa* de Lumen, las tomamos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, Departamento de libros raros y colecciones espaciales, División manuscritos<sup>177</sup>. En sus *Diarios* (2007), que de acuerdo con Piña (2007a y 2007b) han sido expurgados, del año '68 al '71, la reflexión sobre la escritura no cesa.

<sup>175</sup> Terminado entre fines del 69 y principio del 70 (cfr. *Diarios*, 486, 492).

<sup>176</sup> Notado también por Depetris, Aira, Kamenszain, entre otros.

<sup>177</sup> Cfr. <http://findingaids.princeton.edu/pdf?id=ark:/88435/cv43nw83b>.

En el año '68, por ejemplo, sus quejas nos llevan a repensar el sentido de su obra: la poesía como un ejercicio de estilo ("Mi libro (*Extracción de la piedra de la locura*), pronto a aparecer, me resulta muerto", *Diarios*, 461); y la novela nunca escrita como su utopía, como la *Obra Imposible*.

La distancia entre poesía y prosa se angosta en su escritura édita, especialmente en IM, pero se aleja en sus *Diarios*. La escritura novelística es como un Graal que nunca se deja alcanzar, ni llevar a cabo. En la primera entrada de los *Diarios*, año 1970, escribe: "Nada de lo que publiqué hasta ahora me expone. He suprimido mis temas centrales". (Domingo, 4/I, 489). La insatisfacción es permanente e incesante. Y esto se transfiere a la distancia entre lo édito (poesía) y lo inédito (prosa), entre el control y la contención y la potencia y el desborde. "Ninguno de los poemas por rescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua" (495, 1970).

Por estos años de transición sigue pensando en el imposible *dominio* del idioma: "debo leerlo (a Cortázar) por un asunto verbal (aprendizaje del idioma...)", (445); "¿nunca hablaré naturalmente (un) lenguaje (punzante y acerado)" (448), y se refiere a la posibilidad de una escritura que no sea "hierática", "literaria", "calculada" (445–446). Una forma de escribir "como cuando se conversa". Evalúa el alcance de Adolfo Bioy Casares, de Macedonio Fernández, de Julio Cortázar.

El 20/V de 1968 AP considera el humor como mediación para esa nueva escritura, esa escritura *propia*. Justamente, en *La bucanera de Pernambuco...*, una miscelánea catalogada como texto "de Humor" en su *Prosa completa*, su lenguaje alcanza la mayor elasticidad, condensación e individuación. AP habla de "argentinar" rescribiendo. "Quiero descubrir los juegos del idioma argentino" (446), y se impone releer, para lograr tal fin, los dos libros de cuentos de Bustos Domecq (Borges–Bioy Casares)<sup>178</sup>. Abunda el 17 de agosto del mismo año: "Hay algo que llamaré acento y que me fascina. Creo que mi sufrimiento por escribir como escribo se debe a mi acento" (455). Paulatinamente, el deseo por el idioma correcto se desvía hacia el acento argentino.

1/VII/68: AP se encuentra con una aporía: si el inconsciente conoce el orden del lenguaje, ¿cuál es su función como escritora? Esta revelación es la que la lleva al *escriborroteo*, una poética de contagios sintagmáticos/paradigmáticos

---

<sup>178</sup> A los que les dedica un ensayo publicado por *Sur* en 1971. Cfr. *Prosa completa*, 279.

desarrollada principalmente en sus textos en prosa inéditos del período 1969–71. Poética que, sin embargo, no llevó a cabo, que no dio a conocer, en su último libro de poemas, de claridad y limpidez formal y sintáctica (aunque sí, minado por la metapoética y alterado por búsquedas de convivencia entre prosa y verso). En este dilema tiene peso el concepto de *escritura* de Roland Barthes (cfr. *Diarios*, 15/VI, 1969).

La función de esta poética es la aporía de tensar el lenguaje entre dos polos tal vez irreconciliables: “Acento y palabra justa en mí están escindidos. Si aspiro a la justeza de un texto debo matar su acento” (456).

En las entradas de los años 69-70 se destacan una serie de problemas que marcan el cierre de su búsqueda estética:

1. El cierre de *El infierno musical*. Ya ha cesado de corregirlo, lo presenta a un concurso, lo entrega a un editor. Es decir que ha sostenido la división entre poesía y prosa escribroteada.

2. Desarrollo de textos de humor: “El periplo de Pericles...”, *La bucanera...*, sin éxito. Los lee ante amigos, pero “nadie rio”. “La gente no quiere saber nada de mis textos de humor” (496).

3. Poco interés por la teoría de la *escritura* de Barthes. “Lectura: sigo, un poco empantanada, con Barthes ... Terminé Barthes y no sé qué quiero leer.” (477)

4. Interés por la escritura de textos dramáticos en la tradición del teatro del absurdo (*Los triciclos*, título primitivo de *Los perturbados...*).

Debería haber sido el más extenso, rico, significativo, pero el año de 1971 es en los *Diarios* apenas un puñado de apuntes. Siete entradas solamente. ¿A qué se debe esta cesura en la obra? “Abandono de todo plan literario, de todo proyecto. Desempleo” (8/1/1971, p. 501). “Imposible leer y escribir” (Febrero, p. 502). “9 de octubre: Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. / Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. / Hace un mes, quise envenenarme con gas”. (502) Tomando en cuenta su crisis escritural y lo que se ha dicho y está escrito en sus diarios y epistolario sobre su derrumbe psíquico, debemos atender la angustia ante el lenguaje como parte del desmoronamiento subjetivo.



## ***El infierno musical***

No es sencillo denominarlo “libro de poemas”. En rigor, cuenta con un solo poema en verso, “Cold in hand blues”, que es el que abre el volumen. Este poema anticipa un proyecto estilístico largamente acariciado en los *Diarios*.

y qué es lo que vas a decir  
voy a decir solamente algo  
y qué es lo que vas a hacer  
voy a ocultarme en el lenguaje

Decir “algo”: acercarse a la prosa. Ocultarse en el lenguaje: buscar un estilo menos artificial, menos cargado, menos trabajado, y a la vez: escribir sobre la poesía, sobre el lenguaje. Esto estaba anunciado en los *Diarios* (Lunes (diciembre), 1968, p. 465):

Mis cambios de formas, que yo llamaría cambios espaciales, tienen por objeto hallar un espacio literario como una patria o ... como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos.

Esta prosa de mi diario se parece a lo que llaman una prosa normal. ¿Por qué, cuando escribo, no trato de apelar a ella? Pienso que mi correspondencia con C.C. me hacía bien pues me obligaba a escribirle con claridad.

El texto subsiguiente, “Piedra fundamental”, un eco temático de su libro anterior *Extracción de la piedra de la locura*, es un claro texto de transición entre poesía en verso y prosa poética:

*Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos,  
drenan y barrenan,*

*y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que  
me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, los  
fundamentos,*

*aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno  
baldío,  
no,  
he de hacer algo,  
no,  
no he de hacer nada,*

En este fragmento el poema juega con las convenciones del verso y la prosa, combinando la puntuación, las sangrías, el uso frases y versos conviviendo y formando estrofas. Este trabajo de experimentación es una apuesta que se abandona en el resto del libro. El juego de indefinición entre prosa y verso se insinúa nuevamente en el poema “El infierno musical”, en que el texto presenta una acumulación de “versos” extensos y versos breves, marcados por el recurso de la yuxtaposición y desconexión semántica y temática, volviendo a los recursos surrealistas de su primer libro *La tierra más ajena*.

Golpean con soles  
Nada se acopla con nada aquí  
Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi  
memoria  
Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre  
mis piernas  
La cantidad de fragmentos me desgarran  
Impuro diálogo  
Un proyectarse desesperado de la materia verbal  
Liberada a sí misma  
Naufragando en sí misma (“El infierno musical”)

El resto del libro se distingue justamente por un recurso naturalizado: el de considerarlo un libro de poemas, cuando en realidad son prosas, fragmentos, una miscelánea –como bien está comentado y pensado en sus Diarios. El abandono del concepto de Obra por la reescritura de fragmentos y citas. Este conjunto dispar de textualidades se distingue por el agregado de “IV. Los poseídos entre lilas”, una breve de pieza dramática.

En *Extracción...* (1968) conviven en un mismo volumen textos en prosa con poemas breves, mínimos. IM abre, como hemos visto, con una micro-poética (“Cold in hand blues”), continúa con “Piedra fundamental”, en la que se juega con la alternancia y pregnancia de versos incrustados en la prosa, y luego se abandona el verso por completo<sup>179</sup>. Finalmente, AP desembarca en la prosa.

El plano experimental de este poemario también está sustentado por su intensidad metapoética, desde su mismo título, que hace referencia al plano fonológico (su desorden, su disonancia<sup>180</sup>) y en la organización de sus partes: I. Figuras del presentimiento, III. Figuras de la ausencia.

En el poema “Piedra fundamental”, su título bien sugiere la referencia a la inauguración simbólica de un edificio u obra de infraestructura como al texto inaugural de una construcción en ciernes, de un proyecto. Las reiteradas indicaciones al acto de la escritura bien remiten a un proceso onírico y simbólico como a la constitución de una poética, la que se manifiesta no sólo en el paso a la prosa<sup>181</sup>, sino también en la aceptación del mundo como tema –un problema que AP ha devanado e hilvanado en sus notas del Diario.

*(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas.)*

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

Transfigurados, los textos de IM no llegan a volcarse a la narrativa –anhelo supremo de AP– pero sí adoptan los rasgos estilísticos de la prosa de los Diarios. En los textos en que transfigura la vida, todavía está cerca de la lírica, por ejemplo el poema “Signos” (276):

*Todo hace el amor con el silencio.*

*Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.*

*De pronto el templo es un circo y la luz un tambor. (“Signos”, IM)*

---

<sup>179</sup> Hay un puñado de textos como “Del otro lado” que gráficamente simulan versos y estrofas, la organización espacial clásica de la lírica. Pero, sin embargo, son frases aisladas (versificación irregular amétrica, cfr. Belic) en “posición–de” versos y estrofas.

<sup>180</sup> “...esta melodía rota de mis frases” (“La palabra del deseo”, 271).

<sup>181</sup> “Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un pequeño libro” (1/V/1966), “Deseo de aprender el poema en prosa” (19/II/1968)

*3/III, domingo /1968*

*Regreso a los horarios nefastos que suprimen las diferencias entre las noches y los días. Hoy desperté a las 4 de la tarde. ... los descubrimientos siniestros de la nueva morada (mis vecinos, por ejemplo, son tan vulgares y ruidosos...)*

*21 de noviembre de 1970:*

*Insomnio y extenuación. Todo por el vecino. No poder hacer nada. Nada hacer. Todo, por el vecino. Y era él quien empleaba ese código de los golpes.*

“El infierno musical” también puede entenderse como una Poética. Referida ésta a los escritos en prosa contemporáneos “escriborroteados”, como *La bucanera...:*

*Impuro diálogo*

*Un proyectarse desesperado de la materia verbal*

*Liberada de sí misma*

*Nafragando en sí misma*

La parte “IV. Los poseídos entre lilas” es un diálogo seccionado a su vez en 4 apartados en números romanos. Este apartado es un fragmento reescrito, levemente modificado de la “Pieza de teatro en un acto” *Los perturbados entre lilas* (inédito y fechado julio–agosto de 1969).

El primer apartado es un diálogo entre dos voces sin denominación, marcadas con raya, mientras que en *Los perturbados* están anotados como Segismunda y Carol. El segundo apartado consta de dos párrafos, sin raya, por lo tanto se abandona la tipología dramática, aunque se recurre al apóstrofe lírico (“Te hablo de la soledad mortal”, IV, 295), dominada por la primera persona –lo que apuntaría al monólogo. El tercer apartado está dominado por la metapoética (hablar, nombrar). Dos párrafos lo constituyen. El apartado final está compuesto en tres párrafos.

El “poema” está cruzado o marcado por una serie de recursos: comentarios metapoéticos (III, IV), polisíndeton (II, 2) y acumulación de preguntas retóricas (IV, 3).

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. ... Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto. (III). Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar. / Las palabras hubieran podido salvarme... (IV)

...hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo... (II,2)

¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto?  
¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?  
(IV, 3)

Entre uno y otro texto (poema y drama) señalamos una serie de diferencias:

- La notación genérica en el inédito (“Pieza de teatro en un acto”)
- Los nombres de los personajes, ausentes en IM.
- El título: “Los poseídos entre lilas” y *Los perturbados entre lilas*
- La ausencia de lista de personajes y de acotaciones de espacio y de acción en escena, presentes en *Los perturbados* (“Una habitación con muebles infantiles de vivos colores”).
  - La extensión: “Los poseídos...” es un breve fragmento con leves modificaciones de “Los perturbados”.

Y modificaciones:

- en *Los poseídos...* se ha agregado la línea de diálogo “–Proseguí.” (293) para quebrar la extensión del parlamento que en *Los perturbados* también cuenta con el adverbio “repentinamente” en la acotación escénica: “Repentinamente, en tono vengativo” vs. “En tono vengativo”.
- “Poseídos”: “de modo que” por “y” (*Perturbados, Prosa, 193*): “tiene pelos por todas partes y es de color gris y /de modo que / con sus cabellos rojos parece la chimenea de la escenografía de un teatro para

locos.”, lo que propone un registro más libre, más coloquial en *Perturbados* (y) contra el lógico-argumentativo “de modo que”.

- En “Poseídos”, ha suprimido la preposición “de”: “Un gnomo desdentado la persigue mascando las lentejuelas...” vs. “...mascando las lentejuelas de...”. El corte en “Poseídos” supone un corte en la cadena sintagmática y en la continuidad del sentido. Las lentejuelas de... *quién, de qué*. A continuación de este corte, en “Poseídos” cambia la voz que parlamenta, aparece la segunda voz que dice “–Basta, por favor.” Y luego en lenguaje acotacional –(En tono fatigado)”, contra un párrafo continuo de *Perturbados*, con la acotación (*Pausa. Con voz fatigada*).

Otro fragmento de *Perturbados* aparece en “Poseídos” (II, 2): una pieza del parlamento de Segismunda, desde “Restos. Para nosotros...” hasta “con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma” (*Prosa*, 185). Y II, 1 también es pieza de un parlamento, esta vez de Segismunda: “Si viera un perro muerto...” hasta “...de plata.” (*Prosa*, 186).

Puntualmente, el “poema” está construido con piezas del drama sin orden consecutivo. Es decir, AP no ha hecho un traslado en el orden de lectura original, sino que lo ha hecho saltando y salteando: el fragmento I está tomado de la página 192 (*Prosa*), el II de la 186 y 185, el III de la 188, como puede verse en la tabla *ad infra*.

I: 192

II, 1: 186

II, 2: 185

III, 1: 188

III, 2: 191

IV, 1: 180

IV, 2: 180

IV, 3: 180

Lo que nos lleva al problema sobre la originariedad o fecha de escritura de los textos. ¿El poema “Los poseídos...” fue compuesto con fragmentos salteados

tomados del texto dramático *Los perturbados...* (“julio-agosto 1969”, cfr. *Prosa*) o el drama tomó fragmentos del poema? El 17 de marzo de 1969 (New York) anota: “No veo el libro. Corregí cuatro poemas. Presiento que necesito crearme un nuevo método o (sistema) de reparación o corrección o recreación del poema...” (*Diarios*, 470). Lo que indica que ya en marzo está trabajando sobre autorreescrituras – correcciones, recreaciones– de sus poemas, no de su prosa. En junio del mismo año reescribe y corrige sus carpetas. El 14 de junio decide publicar poemas nuevos en lugar de una antología. El 15 de junio reúne 19 poemas para “publicarlos en Barcelona”, *El deseo de la palabra* (antología), Ocnos, 1972, que incluye un recorte de *Los perturbados*, “un fragmento –el último–” (nota de la ed., *Prosa*, 166); en el año 71 termina publicando IM por la editorial Siglo XXI, en Buenos Aires, que incluye un texto titulado “El deseo de la palabra”. Justamente, IM cuenta con 19 poemas más el apartado “IV: Los poseídos...”. O sea que “Los poseídos...”, el apartado IV, es posterior y exterior a la unidad compositiva del poema. Lo que nos conduce a la conclusión de que es un agregado extemporáneo de IM. El 3 de julio del ‘69 declara haber finalizado IM: “Pero ahora que terminé penosamente *El infierno musical* quiero decir adiós a los poemas herméticos...” (*Diarios*, 479). Sigue trabajando en el texto y el 10 de agosto declara llevar 10 días trabajando en *Los triciclos* (ur-Los perturbados), “debo corregirla entera aunque no fundamentalmente”. La última entrada del ‘69, el 25 de diciembre, dice: “Con suerte podré entregar el lunes el libro” (486). El 20 de abril del año siguiente, envía IM a un concurso (*Imágenes*). Es decir que el volumen ha sido sujeto a revisiones al menos hasta esta fecha. Lo más sensato sería pensar que a los 19 poemas “originales” se agregan piezas de *Los triciclos*<sup>182</sup>, a más tardar, con el índice del poemario enviado a concurso<sup>183</sup>.

¿Qué hay que tener en cuenta ante textos titulados casi homónimamente, pero de una naturaleza formal tan dispar? Primero que nada, que el fragmento extraído de la obra de teatro, se transforma en un diálogo lírico, más que seguir adscrito al género dramático. El fragmento de IM está drenado de marcas escénicas, el diálogo es forzado, artificial. El tono está diluido, es serio, grave, contra el revulsivo y escatológico de *Perturbados*.

---

<sup>182</sup> Cf *Diarios*, 10/8/1969

<sup>183</sup> Es claro que para componer esta suerte de anexo al poemario IM, AP tomó pasajes de su obra de teatro inédita y en proceso. Tomó una serie de pasajes de personajes estáticos, de lenguaje lírico, de fuerte imaginería, con declaraciones metapoéticas. De ninguna manera podría decirse que el poema “Los poseídos” es un *Ur-Perturbados*.

Macho: ¿Me querés?

Futerina: Mal, gracias. ¿Y vos?

Macho: ¿Yo qué?

Futerina: ¿Me querés?

Macho: Como el culverston.

Futerina: no me evoques buenos recuerdos.  
(se apartan más)

Macho: ¿Me deseás?

Futerina: Sí, ¿y vos?

Macho: También. A pesar de todo, se para bien.

Futerina: ¿Qué?

Macho: El triciclo.  
(...)

Macho: ¡Mal pensada! (Se ríe también él). "...la postura conveniente, aconsejada por la higiene escolar. La necesidad de esa manera de sentarse se ha impuesto, puede decirse, el culo normal...  
(Futerina ríe hasta las lágrimas)

Macho (fingiendo asombro): ¿Por azar dije algo gracioso para que te estés riendo como el chorro del bidet? (*Los perturbados...*, *Prosa*, 172, 174)

Es, decíamos más arriba, una escritura controlada por la poética de la escritura de poesía, muy diferente de la *escritura de la prosa*<sup>184</sup>.

Hemos señalado que los poemas de TA y LAP son dominados por un recurso a la vez, como pequeños ensayos retóricos, pequeños *experimentos*. Sin embargo, notamos que en IM hay una serie de recursos que no saturan los poemas –a la manera de un Gironde o Lamborghini– pero que lo cruzan, lo marcan, le dan una *identidad retórica*. Básicamente, se trata de figuras musicales<sup>185</sup> (metafigura de

<sup>184</sup> Hay una distancia en la escritura de la poesía y la escritura de la prosa, más allá de que en sus libros de poemas, especialmente IM, publique textos en prosa. La *escritura de la prosa* es algo cercano al concepto de escritura de Barthes en *El grado cero*.... Hay una distancia similar a la diferencia entre estilo y escritura que hay en este Barthes. Entre lo necesario y lo urgente. Lo édito y lo inédito. La libertad y el control.

<sup>185</sup> No sólo respecto del significante del título referido en sus diarios como libertinaje sintáctico, sino también vinculado al homónimo tríptico de El Bosco. También nominó con una pintura de El Bosco su



repetición) (1) y de construcción (metafigura de interrupción) (2)<sup>186</sup> que van marcando y cercando la estilística del conjunto. Sin embargo, lo que domina *El infierno musical* es la dimensión metapoética como experiencia estética. Dentro de la constelación de poesía de experimentación argentina que estamos estudiando, la metapoética de IM es un recurso que somete e incluso destierra a los recursos clásicos y experimentales de la lírica. Si *En la masmédula* Gironde había desterrado la inteligibilidad y había conquistado el territorio del sonido –la fonética– para alojar su poesía, si en *Paritas* Lamborghini trituró el lenguaje poético y reinventó las formas de relación con los precursores y con los discursos sociales, *El infierno musical* abandona por momentos la poesía, la lírica, para ensayar una reflexión estética, con un lenguaje en prosa muy diferente al habla en verso de sus poemarios previos. IM es, en ciertos pasajes (I. Figuras del presentimiento (“Cold in hand blues”, “Piedra fundamental”, entre otros; III. Figuras de la ausencia; IV Los poseídos entre las lilas (III, IV)), casi un diario, un cuaderno de apuntes sobre la escritura.

En cuanto a la experimentación sobre la dimensión formal, no podemos descuidar algo que de tan presente se ha pasado por alto: IM es un libro de poemas en prosa. Un espacio de creación que es camino, o pasaje, a la tan añorada narración como ejercicio fundamental y excluyente para la Novela, herida que acosa a AP todo a lo largo de su diario (como hemos señalado, puede considerarse la influencia teórica, con reservas, del ensayo de Roland Barthes sobre la *escritura*.) En sus *Diarios*, Pizarnik declara un interés especial por la prosa poética, desarrollada en IM. Pero no es sólo un libro de prosa poética, ya que AP dice (cfr. *Diarios*) haberlo compuesto con “poemas”, no con textos en prosa. Una interpretación: hay un *germen* poético, pequeños trazos en verso o sintagmas en función versal que han quedado abandonados en la escritura en prosa (rémoras de pasaje hacia la prosa).

El acceso, el salto de nivel de lo poético a la Metapoética merece una consideración. Qué relaciones se establecen con la autonomía y la heteronomía, con la función metalingüística, con el carácter indicial; se trata de qué variante metapoética: histórica, cultural, técnica, estético-filosófica<sup>187</sup> De acuerdo con la

---

libro de poemas anterior, (La) Extracción de la piedra de la locura (1968), 1475 – 1480, óleo sobre tabla, 48 x 35 cm, Museo del Prado, Madrid. La obra de El Bosco ya está presente en el imaginario poético de Alejandra Pizarnik desde –al menos– 1963 (“Escrito en España”, Prosa, 16).

<sup>186</sup> 1: rimas internas, epímone, homofonía, epizeuxis, asonancia; 2: aposiopesis, anacoluto, apódosis

<sup>187</sup> Cfr. Romano Sued, 2011: “Metapoéticas”.

tipología desarrollada por Romano Sued (cfr. 2011), los (meta)textos de AP pertenecerían a la metapoética histórica: “En la metapoética histórica el creador y su texto se ubican en una situación social económica, política, o psicológica. También las condiciones subjetivas (fisiología, intelecto y emoción) de la escritura y de la recepción pertenecen a esta variante”. Las condiciones subjetivas de la escritura son importantes, especialmente en este poemario de 1971: dudas intelectuales y emocionales se amalgaman y buscan resolverse en este conjunto de prosas. El conflicto con la prosa y más específicamente con la novela que atraviesa sus diarios encuentra un espacio de resolución en IM, ya sea por la adopción de *la prosa para la poesía*, por la sublimación de conflictos personales (“Signos” vs. 3/III, domingo /1968; 21 de noviembre de 1970, en Diarios) o bien por **la aceptación de que la matriz de su escritura es la escritura misma y sus conflictos:**

*Voy a ocultarme en el lenguaje* (“Cold in hand blues”)

*No puedo hablar con mi voz sino con mis voces ... ¿A dónde la conduce esta escritura?* (“Piedra fundamental”)

*Escribo contra el miedo.* (“Ojos primitivos”)

*Un proyectarse desesperado de la materia verbal* (“El infierno musical”)<sup>188</sup>

## **Bibliografía citada**

**Obras de Alejandra Pizarnik** (ediciones al cuidado de Ana Becció)

Pizarnik, A., *Poesía Completa* [2000]. Barcelona: Lumen, 2007

Pizarnik, A., *Prosa completa* [2002]. Barcelona: Lumen, 2010

Pizarnik, A., *Diarios* [2003]. Barcelona: Lumen, 2007

## **Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik**

**Aira, César:** *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1998

---

<sup>188</sup> Hemos transcrita esta selección de fragmentos de poemas consecutivos de IM, tedioso sería relevar la totalidad de fragmentos. Como hemos comentado más arriba, IM está plagado de fragmentaciones metapoéticas, inclusive el mismo diálogo “Los poseídos...”: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales” (295).

**Aronne-Amestoy**, Lida: "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso", *Inti: Revista de literatura hispánica* Num. 18 Otoño-Primavera 1983. Disponible on line: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1231&context=inti>

**Bassnett**, Susan. "Speaking with many voices: The poems of Alejandra Pizarnik." *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnett. London Zed Books Ltd., 1990

**Becció**, Ana: "Los avatares de su legado", *Clarín*, Suplemento Cultura, 14/9/2002, <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00303.htm>

**Buenaventura**, Sandra: "*Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik ella misma. Reescritura y autoreescritura por anticipación". Réécritures VI, Crimic, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2010. Disponible on line: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/buenaventura.pdf>

**Dalmaroni**, Miguel: "Alejandra Pizarnik: El último fondo del desenfreno" en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960–2002)*, Melusina / RIL editores, Santiago de Chile, 2004

**Dalmaroni**, Miguel: "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik" en revista *Orbis Tertius*, año 1, número 1, p. 93–116, 1996. Disponible on line: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2470/pr.2470.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2470/pr.2470.pdf)

**Depetris**, Carolina: *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, España, 2004

**Haydu**, Susana H. "Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético". Washington, DC: Organization of American States, 1996

**Kamenszain**, Tamara: "Testimoniar sin lengua" en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Norma, Buenos Aires, 2007

**Lasarte**, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista iberoamericana* 125 (1983): 867-77.

**Mallol**, Anahí: *El poema y su doble*, Simurg, Buenos Aires, 2003

**Mallol**, Anahí: "Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik", en *Orbis Tertius*, I (2-3), 1996. Disponible on line: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-2-3/articulos/08-mallol>

**Navarrete González**, Carolina: "Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: abrir el silencio para entrar en el deseo" en *Revista Espéculo* N° 31, UCMadrid, 2005

**Piña**, Cristina "Las perplejidades de un objeto en mutación" en *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. (Fiona J. Mackintosh Ed.) Woodbridge, Tamesis Edt., 2007b.

**Piña**, Cristina "Poder, escritura y edición" en revista *Páginas de guarda* 3, pp. 61-77, 2007

**Polizzi**, Assunta. "La palabra y el silencio: La poesía de Alejandra Pizarnik." *Cincinnati Romance Review* 13, p. 106-12, 1994

**Rodríguez Francia**, Ana María: *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Corregidor, Buenos Aires, 2003

**Romano Sued**, Susana, "Ética y estética: críticos seriales" en revista *El Hilo de la Fábula* - Año 07/08 - Nro 08/09, 2010

**Romano Sued**, Susana, "Metapoéticas" en *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina*, Epoké—el emporio, 2011

**Venti**, Patricia: "La correspondencia de Alejandra Pizarnik", 20/9/2007, <http://patriciaventi.blogspot.com.ar/2007/09/la-correspondencia-de-alejandra.html>

**Zonana**, Víctor Gustavo "Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik", en *Revista Signos*, v. 30, n. 41-42, Valparaíso, 1997 / *Revista Signos* versión On-line ISSN 0718-0934, *Revista Signos*, v. 30, n. 41-42, Valparaíso, 1997. Disponible: 10.4067/S0718-09341997000100008

## Partitas y “Las patas en las fuentes” de Leónidas Lamborghini

---

### 7.1. Preliminares

Leónidas Lamborghini es un actor con una nueva manera de *hacer* en un campo disciplinar específico, cuyas competencias lo convierten en un legítimo innovador. ¿En qué y cómo “experimenta” Leónidas Lamborghini?

Una primera respuesta: al utilizar recursos poco frecuentes (algunos inéditos) en la tradición literaria argentina, tales la parodia, la reescritura, el diálogo. ¿Cómo experimenta? Utilizando figuras “menores”, desatendidas por el canon poético de cuño romántico–simbolista; operando sobre la lengua negativamente: restando, borrando, cortando, haciendo significar lo ausente; desactivando los cimientos de “lo poético”: el yo lírico, la tradición europea, la gravedad, lo sentimental.

Este estudio se pregunta por la forma y la retórica, por la materia significativa de las obras como individualidades y como sistema (como conjunto). Ana Porrúa, autora del trabajo más amplio y extenso sobre Leónidas Lamborghini hasta la fecha<sup>189</sup>, afirma que el poeta utiliza recursos comunes de las Vanguardias históricas (variación, multiplicación, contaminación fónica, combinación sintáctica, funcionamiento mecánico). En principio, esta afirmación es correcta. Lamborghini echa mano de estos recursos retóricos. Sin embargo, cabe preguntarle a esta premisa si considera de qué manera una poética periférica desafía y desatiende las normativas de las vanguardias centrales (tanto las europeas como las argentinas canónicas). Por otra parte, no obstante la genealogía erudita de esta inscripción, Lamborghini ha declarado que en las obras que incluimos en nuestro corpus han sido determinantes el jazz, la estructura de la *jam sesión*<sup>190</sup> y de la partita, las obras de Frantz Fanon<sup>191</sup> y la poesía gauchesca.

---

<sup>189</sup> Nos referimos a *Variaciones vanguardistas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001.

<sup>190</sup> Jam session: reunión informal de músicos de jazz, aunque luego se aplicó a otros estilos musicales, que tocan con fines lúdicos música no escrita ni ensayada (improvisada) a partir de temas o estructuras armónicas ya conocidos (*standars*) por los participantes. (Cfr. Clayton & Gammond: *Jazz A-Z*, Taurus, 1989). La espontaneidad, la vitalidad y la improvisación son conceptos que forman parte de la definición canónica del género (Cfr. Berendt, J: *El jazz*, FCE, 1993)

<sup>191</sup> Pensador revolucionario sobre la descolonización y la cuestión negra. Su obra, especialmente *Piel negra, máscaras blancas* [1952] y *Los condenados de la tierra* [1961], tuvo una amplia recepción en el campo intelectual argentino en los ‘60 y ‘70.

Pero entonces, ¿cuál es la especificidad y el valor diferencial de su obra?

De acuerdo con Jean Baudrillard (1997), el mundo contemporáneo (el mundo trans-) es un ámbito ubicuo de reproducción y simulación indefinida y de dispersión (transparencia) del valor. El concepto de simulación es muy interesante para pensar la obra de Lamborghini y de las escrituras de la post-experiencia en general. Nos preguntamos: ¿la obra de Lamborghini es una simulación de la poesía?, ¿la simulación de una tradición<sup>192</sup>? El Arte como relato utópico, como libertad, ha desaparecido. Como ha perdido sus leyes y sus códigos, y por ende el valor y el juicio, es indiferenciable de la pura cultura como proliferación de signos. Ruptura, entonces, del código genético de la estética (cfr. Baudrillard, 1997, 20-21) literaria moderna y vanguardista es lo que atenta Lamborghini a través de una serie de procedimientos que podemos adjetivar como “propios”: la partida, la reescritura, el diálogo (estos procedimientos dominan los textos de nuestro corpus: “Las patas en las fuentes”<sup>193</sup> y *Partitas*).

La métrica y los recursos dominantes son atípicos, infrecuentes y destructivos: la glosolalia, la sínquisis, la epífora, entre otros, distinguen a la poesía de *Partitas* no sólo en la tradición poética y en el idioma, sino también respecto de la poesía como género discursivo. El recurso al diálogo (“Payada”, “Las patas...”), paradójicamente, atenta contra la poesía coloquial de la época: *Violín y otras cuestiones* (1956) de Juan Gelman, estandarte del coloquialismo, supuso una renovación de la poesía de la década del 50 y una renovación radical de las poéticas del momento, tanto de las epigonales y crepusculares como de las más impetuosas, las más *actuales*<sup>194</sup>. Sin embargo, los textos de Lamborghini como “Las patas en las fuentes” y *Partitas*, a través del corte, la interrupción, el anacoluto se desvían y aumentan el voltaje experimental de las apuestas poéticas de sus contemporáneos más cercanos (la Generación del ‘60), cuyas estéticas coloquialistas están construidas, paradójicamente, respetando la norma sintáctica<sup>195</sup> de la lengua

---

<sup>192</sup> La obra de Lamborghini “nace como una ruptura radical o más bien como una radical falta de pertenencia al cuerpo de la poesía argentina existente” (Freidemberg, 1999, 202).

<sup>193</sup> El extenso poema “Las patas en las fuentes” [1965] actualmente forma parte de la compilación *El solicitante descolocado*, del año 2008 (agrega “Ese mismo”, “La estatua de la libertad” y “Diez escenas del paciente”). El poema “Las patas...” es una suerte de edición ampliada y definitiva de la ya mitológica plaqueta “El saboteador arrepentido”.

<sup>194</sup> Cfr. Freidemberg (1999).

<sup>195</sup> El mismo *Violín y otras cuestiones* [1956] de Juan Gelman está construido con un fraseo sintácticamente impecable: “Un pájaro vivía en mí. / Una flor viajaba en mi sangre. / Mi corazón era un violín.” (“Epitafio”)...

española (salvo *En la masmédula*, por supuesto, una de las obras experimentales de nuestra constelación), cuyas imaginerías están conformadas por los paisajes urbanos y a cuyas temáticas las marca la vida cotidiana<sup>196</sup>. “Borrar los límites o establecer una continuidad entre la vida concreta y la poesía es una suerte de gran utopía que alimenta el coloquialismo de los 60” (Freidemberg, 1999: 191).

Sus procedimientos no sólo violan las poéticas contemporáneas<sup>197</sup> (invencionismo, madí, neorromanticismo, coloquialismo) y la identidad de la poesía<sup>198</sup>, sino que también se transforman en ley del género. La prosodia (plano fonológico), la sintaxis (plano morfosintáctico), el plano semántico son arrebatados del dominio exclusivo de la estética para servir a la ética<sup>199</sup>. Al punto de asumir el riesgo de correrse de los imperativos de la lírica moderna: originalidad, identidad, belleza de recursos, expresión sentimental.

Más allá de los recursos específicos, los poemas trabajan con la dislocación de las relaciones sintácticas “por defecto” (las relaciones de la lengua del eje sintagmático). Esto produce polivalencias semánticas e impurezas morfosintácticas de gran potencia expresiva. El habla interrumpida, el discurrir lógico cesanteado, las palabras sajudas establecen sin dudas una relación metonímica de las censuras y las prohibiciones –de la proscripción del peronismo<sup>200</sup> al menos–, del descentramiento del sujeto, de la enajenación de identidades.

## 7.2. El objeto estético

La revisión, lectura y análisis de la bibliografía crítica pre-existente durante el recorrido de nuestra investigación se fue encontrando con textos menores que programamos incorporar a la masa crítica del Estado de la Cuestión. Por cuestiones

---

<sup>196</sup> Cfr. Freidemberg en Jitrik 1999, García Helder en Jitrik 1999, Calbi en Jitrik 1999

<sup>197</sup> “...una suerte de ‘grado cero’, inaceptable por monstruoso desde el punto de vista de todas las poéticas entonces vigentes, que se conforma al margen de todas...” (Freidemberg, 1999); “casi toda la poesía a su lado adolece de una debilidad por envejecimiento de los supuestos a partir de los cuales se la escribe y/o lee” (Freidemberg, 1996, 13)

<sup>198</sup> “Está bien, Lamborghini, pero esto, en todo caso, es para una novela”, Nalé Roxlo citado por Porrúa, p. 19; “Lamborghini, por ejemplo, es un ser original que produce palabras encolumnadas y hacia abajo, pero, de ninguna manera, es un poeta. Salvo, claro está, para las argumentaciones de ciertos críticos rebuscados y aplaudidores...” (Jorge Asís, *El escarabajo de Oro*, Núm. 46, 1973).

<sup>199</sup> En este sentido se manifestó Juan José Sebrelí: “La buena voluntad de ser la expresión objetiva de una clase totalmente consciente de sí, ha hecho fracasar a muchos en el intento de crear una poesía argentina revolucionaria. ... Lamborghini, en cambio, lo ha conseguido hablando con la voz del ‘cabecita negra’, convirtiéndose en la expresión subjetiva del resentimiento histórico de una clase alienada...” Juan José Sebrelí, Prólogo a *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Perspectivas, 1965.

<sup>200</sup> Cfr. Decreto 3855/55 (6).

logísticas y de inventario, fuimos trabajando con ellos (dando con ellos) *sobre la marcha*. Gratamente nos dimos con que esos textos casi inhallables, oscuros, ocultos o no catalogados no significaban un aporte sustantivo como investigaciones parciales y/o informales sobre nuestro problema. Por ejemplo, el caso de Ana Porrúa (2001): desde una primera instancia trabajamos como pionero su estudio *Variaciones vanguardistas* (parte de su tesis doctoral sobre la obra de Lamborghini y Gelman). Éste aporta una serie de conceptos y líneas de análisis insoslayables. Y teníamos como pendiente el relevamiento de textos breves –artículos, reseñas, textos de divulgación- para el enriquecimiento del estado actual de conocimiento del problema, que pudieran aportar algún “matiz” al proceso de observación de los datos. Nos dimos con que los textos breves de la autora desarrollaban microhipótesis e hipótesis preliminares y parciales que alcanzaron su acabado en el volumen *Variaciones vanguardistas*.

Leónidas Lamborghini es un autor que ha publicado desde 1957 más de veinticinco títulos de distintos géneros en diferentes sellos editoriales y ha recibido poca atención del público lector, del mercado y del campo intelectual –irregular atención de la crítica académica, salvo los juicios de Ricardo Piglia, Nicolás Rosa o Noé Jitrik, el ensayo *Los Lamborghini* (2001) de Carlos Belvedere y el volumen monográfico ya mencionado *Variaciones Vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* de Ana Porrúa (2001).

“Payada” fue prologada por John William Cooke; “Las patas en las fuentes” recibió el saludo y beneplácito de Leopoldo Marechal, de *Poesía Buenos Aires*, tuvo prólogo de Juan José Sebrelli; “Eva Perón en la hoguera” derivó en un álbum: el texto fue recitado por Norma Bacaicoa con música de Dino Saluzzi; *Partitas* recibió el elogio de Juan Sasturain (diario *Crítica*); y la obra en general fue reseñada y comentada, por ejemplo, por las revistas culturales *Diario de Poesía*, *Unicornio* y *La danza del ratón*.

Su obra ha gozado de una serie irreprochable de elogios, que han circulado en contratapas y vulgatas de reseñistas:

Todos admiramos a Leónidas Lamborghini y todos lo hemos copiado. Los narradores copiamos a los poetas y no leemos a nuestros contemporáneos. Leónidas definió una exigencia en relación con la lengua que es única en nuestra literatura (...). 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 (...) (Ricardo Piglia, Revista *Unicornio*)

la brutalidad me importó mucho menos que la 'fuerza' y un imaginario desbordante, irresistible, un fenómeno casi equivalente a lo que pudo ser la irrupción de un Sade en la tranquila literatura francesa. (Noé Jitrik, Revista *La Rana*)

Las reescrituras de Leónidas Lamborghini no son 'glosas' sino 'reescrituras', o sea operaciones mayores del discurso poético y, como tales, están atravesadas por mecanismos de destrucción verbal que resultan impresionantes. (Noé Jitrik, Revista *Unicornio*<sup>201</sup>)

La obra de Leónidas Lamborghini, ya extensa en los territorios argentinos, ya desmadrada de los cauces naturales de la retórica argentina ... se caracteriza por un hecho externo, libresco, extensional y numérico: escribe poemas larguísimos (...) [En Leónidas Lamborghini] todo acaba en nuevas formas de potencia textual (...) Lamborghini hace de la copia su arte poética. (Nicolás Rosa, *Relatos críticos*).

Es casi un lugar común alabar la obra de Leónidas Lamborghini y destacar su posición en el campo literario. Sin embargo, como bien señala Daniel Freidemberg, la obra irregular (desigual a sí misma) y desconcertante de Lamborghini constituye "un elemento extraño injertado en un cuerpo que lo contiene (la poesía argentina) sin poder y tal vez sin querer asimilarlo, no necesariamente con hostilidad pero sin tomar nota, como no sea protocolar o administrativamente, de esa presencia..." (1996, 14). Fiel a esta extrañeza o extranjería de Lamborghini, las instituciones culturales y académicas nacionales y extranjeras no galardonaron su obra con

---

<sup>201</sup> En la Revista *Unicornio* (Año 2, número 4, abril–mayo de 1993, Mar del Plata) se han publicado algunos de los comentarios más célebres y citados sobre su obra: los de Luis Guzmán, Ricardo Piglia, Juan Jacobo Bajarlía.

distinciones de importancia: Premio Cervantes, Beca Guggenheim, Premio Nacional de Poesía.

Casi exclusivamente, la crítica académica o especializada que se ha ocupado de la obra poética de Leónidas Lamborghini se desplegó en la revista *Diario de Poesía*: Osvaldo Aguirre (núm. 13, 1989 y n 33, 1995); Daniel Freidemberg, Susana Cella, Ana Porrúa, Alejandro Rubio (en núm. 38, 1996: “Dossier Leónidas Lamborghini”<sup>202</sup>); Daniel Freidemberg (núm. 27, 1993); Horacio González (núm. 50, 1999). Estos artículos apenas remiten al análisis poetológico para justificar sus hipótesis y reflexiones estéticas.

La atención crítica en medios culturales de difusión amplia y escaso desarrollo (*Radar* del periódico *Página 12*, *Cultura* del diario *Perfil*, *Revistas Ñ* y *ADM*) varía de la desconfianza (Ainbinder, 2007) a la celebración mitificante (Ríos, 2009).

Ana Porrúa ha aportado el trabajo de análisis más exhaustivo y las hipótesis más interesantes sobre la obra de Lamborghini hasta la fecha. En ella, cruce de discursos artísticos, política, ideología e identidades de la historia de la Argentina, sumado a una exhaustiva investigación de fuentes de difícil acceso y a entrevistas con el autor, le permiten dar cuenta de los problemas fundamentales de la poética lamborghiniiana. Porrúa lee la poesía de Lamborghini con recursos del lenguaje de la música: la variación, la voz, la partita, la escucha, entre otros. La focalización en el abandono del yo lírico por el uso del diálogo y por el uso de fuentes ajenas, la lectura disonante de los clásicos y de lo humorístico de la gauchesca, la voz propia como contrapunto y la escritura como una forma de escucha, son algunas de sus conclusiones y propuestas más productivas para la lectura de Lamborghini.

En el plano de los contenidos y sus cruces en la superficie discursiva de la obra lamborghiniiana, peronismo y tango, gauchesca y marxismo le permiten iluminar las voces enrevesadas que se conforman inarmónicamente en polifonía y parodia, grotesco y balbuceo. Respecto de los procedimientos experimentales que constituyen el eje de nuestro trabajo, Porrúa opta por utilizar conceptos como la *variación*, que desagrega en variaciones ornamentales, contrapuntísticas, amplificativas y libres; el de grados: comentario y distorsión; el de técnicas: corte y repetición. Sin perjuicio de que las conclusiones obtenidas sean más que

---

<sup>202</sup> Este Dossier es fundamental, ya que reúne una serie de artículos de fondo, una cronología muy detallada, entrevista con el autor y compilación de las críticas y juicios que han sostenido la legitimidad de su obra: Jorge Asís, Ricardo Piglia, Nicolás Rosa, Noé Jitrik, entre otros.

interesantes y verdaderamente enriquecedoras de la lectura de la obra lamborghiniana, consideramos que el trabajo de Porrúa se detiene antes de formular una poética de experimentación de Leónidas Lamborghini como parte de una poética mayor de experimentación de la poesía argentina del siglo XX. Porrúa ha reconstruido la *poética de la variación* atenta a los temas, los géneros, los discursos dominantes que cruzan la obra lamborghiniana, pero no construye la poética (las poéticas) de experimentación soportada en el trabajo sobre la materia lingüística, la forma del poema, el juego con los recursos de estilo, entre otros. Se funda más bien en la construcción metodológica que “permite pensar toda su producción bajo una misma lógica, la de la variación” (2001, 40); “la variación, como operación central de la poética de Lamborghini, presentará distintos grados...” (2001, 42). Ese minucioso ordenamiento desde una lógica de la variación nos habilita el camino hacia un trabajo de análisis poetológico que consideramos aún vacante en el aporte de los comentaristas (vgr., Porrúa, Belvedere y Dalmaroni sobre “Eva Perón en la hoguera”, Porrúa, Belvedere y Rosa sobre “Las patas en las fuentes”).

Los comentarios y ensayos más importantes sobre Lamborghini han producido una síntesis de los procedimientos generales de su poética, atentos a las generalidades de sobrecargas puntuales (generalmente del plano semántico) vinculadas a los textos-fuente como *La razón de mi vida* o al contexto histórico-ideológico (peronismo e izquierda). También han sido comentados sus procedimientos de apropiación, especialmente el de la reescritura.

El abordaje de Miguel Dalmaroni, si bien se detiene en la materialidad del poema, permanece ajeno a la distinción de la reescritura, dado que se concentrado en el análisis de “Eva Perón...”. Vale tener en cuenta su aporte de los factores de fuga (sintaxis), de retorno (léxico) y de sobrecodificación (contextos) (cfr. Dalmaroni, 2004).

Las hipótesis-metáforas de Nicolás Rosa enfocan otros aspectos, ajenos a la lectura poetológica y a la formas de experimentación en particular: “Leónidas Lamborghini es un bellaco, un malandrín, en versión gauchesca, un malandra, alevoso y sotreta que practica una lectura delincuente de los textos argentinos ... es un lector por ‘raptos’, por intermedios, por trozos, por pedazos robados aquí y acullá ... todo acaba en nuevas formas de potencia textual” (2006, 110).

Carlos Belvedere, por su parte, lee en la misma tesitura que Nicolás Rosa a Leónidas: en tándem con su hermano Osvaldo, pero desde ejes temáticos

dominantes, desatendiendo el análisis poetológico, con lo cual eclipsa todo lo que los textos dicen, gritan o murmuran al encuadrar la obra del poeta en el campo del neobarroco y la desconstrucción, con las categorías del continuo, la variación, la fragmentación y la distorsión.

Entre las vacancias que señalamos en los ensayos comentados es común la reducción de la enorme amplitud de la obra lamborghiniana, constituyendo una suerte de sinécdoque, muy parcializada, hecha de lecturas incompletas, saboteadas por la misma monstruosa complejidad estilística de Lamborghini.

Por nuestra parte proponemos clasificaciones provisorias –por más inestables que sean– de sus obras a partir de sus propios procedimientos textuales: reescrituras, parodias, grotescos, autorreescrituras, entre otros, además de un inventario de los procedimientos retóricos: el muñón, el balbuceo, según expusimos en “La urdimbre de la inexpresividad. Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini” (2008–2009).

De Daniel Freidemberg, un crítico con gran conocimiento de la poesía argentina del siglo XX, especialmente de la década del 50 y 60, destacamos algunos textos importantes sobre la obra de Leónidas Lamborghini. “Una vieja respuesta nunca enviada y después notas, y notas de las notas”<sup>203</sup>, un largo ensayo sobre la parodia, el cambio de siglo y la “nueva poesía”. En él expone dos tesis que avalan la necesidad, propuesta por nosotros, de reconstruir la poética lamborghiniana sin atender demasiado a los escombros críticos del Estado de la Cuestión. Por un lado, *Carroña última forma* (2001), su Summa Poética, la parodia de las parodias, la reescritura de las reescrituras, “no abrió ni cerró nada ... ni mucho menos marcó algún punto de no retorno en el resto de la poesía argentina actual ni parece haber tenido efecto en ella. ... No tiene lectores ni críticos a los que debe responder”<sup>204</sup>. Por otra parte, en “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”<sup>205</sup> marca con claridad la dimensión metapoética de la obra de Lamborghini (soslayada por el común de la crítica), que debe tenerse presente especialmente en la marginal *Partitas*: “la escritura poética como una consciente elaboración crítica de los lenguajes y de la lengua, entre ellos los discursos identificados como ‘poéticos’, y como producción de textos cuyo hacerse incluye una visión crítica de eso mismo que

---

<sup>203</sup> Revista *Plebella, poesía actual*, núm. 5, agosto de 2005.

<sup>204</sup> <http://plebella.com.ar/numero5/Una%20vieja%20respuesta%20D%20Freidemberg.htm>

<sup>205</sup> En Jitrik, 1999.

se está haciendo” (1999, 193), “una extensa y arrojada tentativa de mantener la lengua en vilo a partir de una conciencia de su propia incompletud, aunque en una dirección muy distinta, y más aún que, en tanto escritura poética, implica una crítica de la poesía misma” (1999, 201).

Los textos de Freidemberg, agudos y rigurosos, son descripciones de la poética lamborghiniiana, que sin pretender ser exhaustivas, gozan de pertinencia y consistencia: *des-subjetivación, autodestrucción del lenguaje, falta de solemnidad y gravedad dramática, ruptura con la tradición romántico-simbolista, evitación de la elocuencia y la belleza, des-idealización y materialización de la poesía*. Estos rasgos, comentados en “Herencias y cortes”, hacen de este ensayo un texto introductorio insoslayable para la toma de contacto con la obra de Lamborghini.

Sus críticas, sin embargo, apenas establecen vínculos constelares con Gelman (en Jitrik comp. 1999), y carecen de análisis poetológico. Sin mostrar un análisis pormenorizado su lectura crítica es no obstante muy avezada y conoce ampliamente los textos de nuestro corpus: “Las patas...” y *Partitas*: Freidemberg es quien mejor ha entendido el “peronismo” de Lamborghini: más que el discurso sentimental, grandilocuente, valorizador de la pureza y la inocencia, se trata de una reivindicación del trabajo, de lo material y de la toma de la palabra como disputa con y por el poder. Así, el tema de la infancia se desplaza de su zona de confort en “Villas”, la grandilocuencia de *La razón de mi vida* se fractura en una confesión en “Eva Perón en la hoguera” y el obrero y el manifestante se imponen al poeta en “Las patas...”.<sup>206</sup>

### **Del artefacto al objeto**

Aunque deje vacante la reconstrucción de la poética lamborghiniiana como una *de experimentación* con trayectoria propia<sup>207</sup> desde la poetología, los análisis de Ana Porrúa son los juicios más acabados y mejor fundados que sintetizan la constitución de los artefactos de Lamborghini en objetos estéticos<sup>208</sup>: su artículo sobre “Eva Perón en la hoguera” (“Los incendios revolucionarios” en el *Diario de Poesía* N° 38

---

<sup>206</sup> Cfr. Freidemberg 1996.

<sup>207</sup> Porrúa adscribe la poética lamborghiniiana a una tradición (inmarcesible y canonizada) de las vanguardias.

<sup>208</sup> No está dada por defecto esta transformación: téngase en cuenta el sabotaje de Jorge Asís (cit. en Dossier Lamborghini, *Diario de Poesía* 38, 1996), una intervención crítica que justamente le niega el estatuto artístico al proyecto lamborghiniiano.

de 1996) funciona como muestra acabada. Porrúa afirma que la modalidad de construcción de la voz lírica de EPELH es “propio de las vanguardias históricas que postulan una configuración del lenguaje poético como contra–gramática ... una sintaxis minimalista, hecha de pequeñas células de sentido” (1996, 18) a partir del corte, la repetición y la alteración de la frase. Este texto es una “transformación ideológica del texto previo, porque el balbuceo posibilitado por el corte sistemático genera presupuestos que no están presentes en el libro de Eva”. La transformación sería una distorsión, porque “el original pierde prácticamente todos sus rasgos identificatorios y la variación escamotea sentidos o hace aparecer hipótesis de sentido”. Es decir, para Porrúa hay una adscripción a una tradición estética –las vanguardias– y el reconocimiento de operaciones ideológicas que transforman un texto canónico previo, una operación de parodia en el sentido bajtiniano y de intertextualidad.

Por nuestra parte, tenemos en cuenta los procesos y discursos que fueron constituyendo los artefactos y objetos estéticos porque uno de nuestros objetivos es reelaborar un campo que aloje a la constelación de nuestro corpus (y *a partir de éste*): el de la poesía de experimentación. En el caso de Lamborghini, por ejemplo, sus relaciones funcionales no terminaron de ubicar su obra adecuadamente en su poética; es decir, no han reconstruido su poética con precisión ni han determinado sus procedimientos directos diacrónicamente (su evolución y las condiciones contextuales). Coincidimos con Freidemberg en que las lecturas derrideanas, lacanianas o bajtinianas de Lamborghini son una reducción y una simplificación de la potencia estética de su proyecto poético. Sus experimentos poéticos –desde sus primeros poemarios– se adelantaron a los conceptos que más tarde officiarían como claves de lectura de su obra: desconstrucción, carnavalización, muerte del autor, que en los años 70 garantizaron la posibilidad de su recepción en el campo intelectual.

En el pasaje del artefacto al objeto estético, por cuestiones de método, se juegan formas de leer, filtros críticos, condicionamientos estéticos. Por ejemplo, carecemos de la reflexión sobre las obras de Lamborghini de los ‘50 a los ‘70 de la incidencia o la correspondencia con las poéticas del arte destructivo y de la nueva figuración, ya comentados en el Capítulo 2 de este estudio: sintéticamente, la superación del gesto formalista de las neovanguardias por la incorporación de la

realidad y la política y la destrucción de los lenguaje artísticos por la descomposición de la materia (los materiales) y mediante el uso de desechos.

Son críticas defectuosas: pensar en *Partitas* como una poética de tradición vanguardista sin considerar la incidencia del peronismo como factor constructivo más que temático (el trabajo, la construcción, los materiales). Considerar “Las patas...” sin poner en la ecuación la tradición gauchesca revivificada. Analizar “Villas”, un poema marcado por la pobreza de recursos, por la degradación, semantizado por la basura, sin tener en cuenta el Arte Destructivo. Estos son algunos de los hiatos críticos a suturar. El análisis de Porrúa es un verdadero hito, una plataforma a partir de la cual trabajar la obra lamborghiniiana, pero que requiere la expansión potenciada de su enfoque crítico (no debe ser único y exclusivo para una obra tan heterogénea, cambiante e inestable).

### 7.3. *Partitas*

Hemos seleccionado para el análisis modelar los poemas “Eva Perón en la hoguera” (Reescritos), “Villas” (*Partitas*) y “Payada” (Diálogos)<sup>209</sup> como casos representativos de las poéticas de las respectivas Secciones de *Partitas* consignadas entre paréntesis. Estos textos seleccionados presentan, además, sobrecargas experimentales ejemplares.

#### **Procedimientos ejemplares: escrituras y reescrituras (Lamborghini, Eva Perón y Frantz Fanon)**

Hay un procedimiento de entrada o puesta en presencia de un enunciado *correcto* –según las normas morfosintácticas–, tomado de fuentes de diversa índole, algunas indetectables, otras no. Esas frases funcionan como resumen y condensación de juegos de lenguaje que les preceden o como “tema” que el procedimiento de la partita va a variar y repetir. Como si se tratara de “motivos” que el poema, como una partita musical, variará. Es como un juego de tema–rema, motivo–variación.

Hay una cuestión que dejamos planteada inicialmente y que será desarrollada más abajo: la de una retórica y una temática peronistas, cuya fuente más importante, para *Partitas* y “Las patas...”, es la producción discursiva de Eva Duarte de Perón

---

<sup>209</sup> Transcribimos estos tres poemas completos en el Anexo II.

(Evita): *La razón de mi vida* y la colección de artículos *Porque soy peronista* (CS ediciones, Buenos Aires, 2006). En el segundo podemos destacar los recursos de la parastasis<sup>210</sup> y la anáfora (“Soy peronista”..., 184). Otro es la voluntad de escribir desde un sociolecto particular: el lenguaje *del pueblo* (de “los descamisados”) para Eva Perón, el balbuceo *del subalterno* en Lamborghini<sup>211</sup>:

Este peronismo mío se ha forjado y se afirma en este mismo lenguaje, que uso para definirlo, que es el lenguaje de pueblo y que choca y desagrada a los que usan el lenguaje de la mentira coaligada. En este mismo lenguaje, como lo hago ahora, seguiré hablando a los Descamisados de mi patria desde las columnas de Democracia (Perón, 2006, 184).

En Perón (2006, 189 y ss.), “Significación social del descamisado” funciona como hipotexto del duelo que es “Las patas...” respecto del derrumbe de la utopía proletaria peronista. “Olvidar a los niños es renunciar al porvenir” (2006, 192 y ss.) es un hipotexto de “Villas”: con un enfoque similar al de Frantz Fanon y con algunas fórmulas retóricas familiares, se plantea la centralidad del problema del niño (“El negro y la psicopatología”, 1973), y la esperanza puesta en el porvenir de los menores, incumplida en el año 72, año de la publicación de *Partitas*.

### **Sobre lenguajes, géneros y procedimientos**

Hay una diferencia de género que ha sido desatendida por la crítica<sup>212</sup>: la distinción entre una *partita* y una *reescritura*. Lamborghini refiere lo siguiente en la edición princeps de *Partitas*:

PARTITA. Diccionario: “Partita equivale a variaciones. Una partita o partida musical es el juego completo que se hace sobre un tema, variándolo y transformándolo, melódica, contrapuntística y

---

<sup>210</sup> Es decir, la acumulación de proposiciones que refieren una idea análoga. Puede estar asociado a la anáfora.

<sup>211</sup> Tema tratado también por Fanon en “El negro y el lenguaje” (*Piel negra, máscaras blancas*, Abraxas, Buenos Aires, 1973).

<sup>212</sup> Ana Porrúa ha trabajado con la música como matriz de lectura, pero especialmente con la variación, voz y la escucha.



rítmicamente, lo que se verifica disponiendo una serie de diversas jugadas o variaciones que el compositor hace sobre el tema propuesto”.

Por otra parte, en diferentes entrevistas dice haber estado “sumergido en una jam session” en el período de redacción de los textos reunidos y publicados en 1972.

La música, entonces, es el modelo para enmarcar o entender la sección homónima “Partitas” (“Villas”, “Urbano”, “Plegarias”, “En la subasta”). La lengua ante un tratamiento estético musical –no temático, no lírico, no lógico-sentimental. Hay un tema (en el sentido específico del lenguaje musical: idea formada por motivos), un tono y un tratamiento rítmico particular en cada poema y en cada parte de cada poema.

La suite y la partita comparten elementos comunes. La partita es una forma de variación propia de los siglos XVI y XVII definida como “aria de danza” (en 4 movimientos) variada rítmica y melódicamente. (Cfr. Rubertis, 1951) Para Scholes (1964), partita en la mayoría de los casos significa “suite”, aunque también puede significar “aria con variaciones”. El número de variaciones corresponde al número de estrofas de los himnos–fuente variados.

“Cada variación parece imaginada para re–expresar el pensamiento de la estrofa correspondiente. Hay quienes sostienen ... que se destinaban a tocarse en forma continuada, como un conjunto, ante una congregación ciertamente familiarizada con las palabras [de un] himno ..., y capaz por lo tanto de interpretar el ‘programa’ de cada variación que se tocaba”. La suite, por su parte, presenta elementos que son interesantes a la hora de comprender la influencia del concepto de partita en la poética de Lamborghini. La suite es una serie de danzas “de diferente carácter, pero escritas en la misma tonalidad. Las danzas de una suite típica son 4: alemanda, corriente, zarabanda y giga” (De Rubertis, 1951). Scholes (1964), por otro lado, aporta conceptos que nos llevan a proponer la partita como orden interior de cada uno de los cuatro poemas de la primera sección de *Partitas* (lo mismo podemos tomar de la definición que LL presenta a modo de “Introito”), y el modelo de la suite para la sección homónima. En la suite “No se buscaba variar el material dentro de cada movimiento. Ciertas figuras o motivos aparecidos en los compases iniciales se mantenían hasta el final” (1964). En otras palabras, la Sección es una suite con 4 partitas/movimientos.

Este cruce de géneros y tipos de lenguajes posibilita explicar la transgresión que hace Lamborghini del lenguaje específico de la poesía. El autor sutura el hiato de estos dos lenguajes artísticos para producir nuevas formas poéticas y nuevas maneras de tratar la materia verbal en poesía. Su interés por cruzar música y poesía está atestiguado también en la edición de los discos *Tango–blues* (Show record, 1968) y *Eva Perón en la hoguera* (Picón, 1973).

\*\*\*

Lamborghini toma materia lingüística del prefacio de Francis Jeanson (reproducido en la edición *Piel negra, máscaras blancas* de la editorial Nova Terra, Barcelona<sup>213</sup>, 1966<sup>214</sup>); sintagmas de Fanon; retazos periodísticos o de informes<sup>215</sup>; y conceptos de *La razón de mi vida*, entre otros retazos discursivos, para **variarlos** en distintos **movimientos** hacia dentro del poema y a la vez dentro de la sección “Partitas” (que consta de 4 partes, como las 4 danzas de la suite). Es decir, figuras o motivos que se mantienen hasta el final. La partita, señalan los musicólogos, trata temas, melodías o motivos de himnos (“Marcha peronista” (“Payada”), Fanon, Eva Perón) previamente conocidos por la “audiencia”.

Mientras que la **reescritura** –uno de los procedimientos fundamentales de la poética de Lamborghini, si no el más importante y distintivo– supone que reescribir es un acto de intrusión, mutación y permutación de los elementos constitutivos de un texto, con las mismas palabras del original o en otra selección léxica y/u otra sintaxis. En la primera modalidad –el “reensamblaje”– “Eva Perón en la hoguera” es caso y modelo de reescritura “de segundo grado” (de *La razón de mi vida* de Eva Perón), tardíamente llamada por el autor “reescritura intratextual” (cfr. Lamborghini en Zapata, s/f). En el segundo modo –como ejemplo sirva “Las patas en la fuentes”–, se trata de reescrituras “de primer grado”, o “reelaboraciones”. En palabras del propio Lamborghini: “en mis reescrituras hay una intrusión violenta en el interior del texto del modelo, de su materia verbal. El modelo es reescrito con sus propias

---

<sup>213</sup> *Piel negra...* (editado en Buenos Aires, Abraxas, 1973) es el mismo libro que *¡Escucha blanco!* (adaptación caprichosa del título original del francés *Peau noir, masques blancs*). La diferencia es que la edición española (Nova Terra, Barcelona, 1966) tiene un “Prefacio” y un “Reconocimiento de Fanon” del filósofo francés Francis Jeanson. Dice el Prefacio: “Nacido en 1925, Fort–de–France, doctor en medicina, Frantz Fanon se especializó más tarde en psiquiatría...” (p.7).

<sup>214</sup> Que constituye uno de los motivos de Villas”: “Nacido en 1925, Fort de France, doctor en medicina, Frantz Fanon se especializó más tarde en psiquiatría...” (7).

<sup>215</sup> “muere el 65 por mil”...

palabras o en otra combinatoria y otra sintaxis” (Lamborghini en Zapata, s/f).  
Transcribimos un caso de reescritura de segundo grado (“reensamblaje”) de un soneto de Quevedo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera	de esotra parte en la ribera:
Sombra que me llevare el blanco día,	alma desatada. venas que han. médulas: lo
Y podrá desatar esta alma mía	ardido: gloriosamente
Hora, a su afán ansioso lisonjera;	desatadas.

Mas no de esotra parte en la ribera	la Llama que nada en agua fría
Dejará la memoria, en donde ardía:	de esotra parte. la Llama: un
Nadar sabe mi llama el agua fría,	todo dios
Y perder el respeto a ley severa.	de esotra: el alma desatada
	que fue prisión de
Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,	un Dios todo.
Venas, que humor a tanto fuego han dado,	
Médulas, que han gloriosamente ardido,	de esotra parte: el humor (...)
	(“Las dos orillas”, <i>El jugador, el juego</i> , 2007)

Su cuerpo dejará, no su cuidado;  
Serán ceniza, mas tendrá sentido;  
Polvo serán, mas polvo enamorado.

(“Amor constante más allá de la muerte”, Francisco de Quevedo)

La demolición<sup>216</sup> de los modelos, de la tradición, de los estilos, de *lo lírico*, de la subjetividad adquieren gracias a la operación de la reescritura dimensiones revolucionarias: la poesía como la conocemos se transforma en *otra cosa* cuando se

---

<sup>216</sup> No desconocemos que toda demolición supone un diálogo, un reconocimiento, una filiación.

desbaratan los referentes y los marcos tradicionales (mundo, realidad, historia, sujeto, lengua...). En este sentido, las reflexiones estéticas más recientes de Lamborghini evidencian un plan de trabajo de fuerte incidencia y pertinencia en la poesía contemporánea:

La necesidad de tal ejercicio de destrucción y re-construcción del modelo para darle una nueva forma, tiene relación con la idea de darle una nueva vida; la idea de que liberado de su corset escritural conocido, vuelva a su caos original revelando lo que detrás de ese corset (sobre todo el de la sintaxis) pudiera todavía ocultar; la revelación de su otro yo o yoes y, con ello, sus nuevas posibilidades de seguir siendo y no quedar reducido a un arquetipo-estereotipo. A esto he llamado *reescritura intratextual*, que tiene todo el aspecto de un confín de la literatura cuya Tierra Prometida apenas si atisbo: la poesía 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 realidad. (Lamborghini en Zapata, s/f)

#### 7.4. “Villas” (partita)

##### **Palimpsestos: *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon**

El poema “Villas” es el primero de la serie que trabaja con una técnica cercana al collage, que toma retazos, recortes de textos ajenos que forman el material, la materia prima de cada texto (reemsamblaje o reescritura de segundo grado). Podemos identificar una serie de fragmentos de la Introducción de *Piel negra, máscaras blancas* de Fanon:

“Estas cosas voy a decirlas, no a gritarlas. Porque hace tiempo, bastante tiempo que el grito salió de mi vida” (Fanon, 1973, 7)

“El pronóstico está en manos de los que quieran sacudir sin miramientos las carcomidas raíces del edificio” (1973, 11).

“Hay una zona de no-ser, una región extraordinariamente estéril y árida, una cuesta esencialmente calva, a cuyo término puede nacer un auténtico surgimiento.” (1973, 8).

“una interpretación psicoanalítica del problema negro puede revelar las anormalidades afectivas responsable del edificio de los complejos (...) es urgente desembarazarse de toda una serie de taras y secuelas del período infantil” (1973, 10).

Hay también una serie de significantes que operan como palimpsesto, ausentes en Fanon pero presentes en *La razón de mi vida* (cap. 28 y artículos de *Por qué soy peronista*), el texto reescrito en “Eva Perón en la hoguera”.<sup>217</sup>

Pero también hay un trasfondo ideológico que explica el extraño compromiso de Lamborghini con “lo social”. Dice Fanon: “No hay necesidad de arrojar estas verdades a la cara de los hombres. Su intención no es entusiasmar. Desconfiamos del entusiasmo” (1973, 9). El discurso de LL en “Villas” obedece a esta premisa de rodear el problema, de postergar la acción y el *llamado urgente* a la toma de conciencia. La presentación del problema o la exposición de la tesis quedan demoradas por la complejidad formal y por los múltiples “palimpsestos” que forman la urdimbre del poema. Dice Fanon: “Nos haría muy felices saber que existió una correspondencia entre tal filósofo negro y Platón. Pero no veo en absoluto en qué podría cambiar este hecho la situación de los chiquillos de ocho años que trabajan en los campos de caña en Martinica y en Guadalupe” (1973, 191). Lamborghini pareciera ser consciente de la inutilidad social de la poesía –como Fanon de la brecha entre la reivindicación cultural y la social–, del poco caudal de la voz poética a la hora de abordar y generar cambios en la realidad<sup>218</sup>.

El texto de Fanon provee al poema “Villas” una serie de imperativos categóricos de la hora (la subalternidad, el sujeto colonial, el *engagement* sartreano), además de materia lingüística para sus variaciones (“Villas” es una partida). Pero también aborda una serie de reflexiones sobre el lenguaje. Fanon dice que poseer

---

<sup>217</sup> El cap. 28 de *La razón de mi vida*, “El dolor de los humildes”, contiene algunas premisas de “Villas” (1972): la dependencia de los pobres, la escasez de alimentos, los bienes económicos como bienes ajenos (los peones que sembraban el trigo no tenían el pan para su prole, lo mismo para la leche, la carne, etc.). Parecen ejemplos del plan económico de Perón de la expropiación y nacionalización de bienes.

<sup>218</sup> “El status poético de aquel entonces se caracterizaba, en términos generales, por la insistencia en lo elegíaco-metafísico o en el lloriqueo social: eso daba réditos”. Lamborghini en Zapata, s/f.

un lenguaje implica la posesión de una cultura y una civilización (“Cap. 1: El negro y el lenguaje”). Cuando Lamborghini abandona el lenguaje de la poesía de su época (en sus términos, “lo elegíaco-metafísico” y el “lloriqueo social”), es decir, invencionismo, surrealismo, coloquialismo, ¿hay que tener en cuenta las tesis de Fanon? ¿Qué pasa si sustituimos “negro” por otro significante de la subalternidad, como “cabecita negra”, “obrero”, “gaucho”? Fanon argumenta sobre liberar al negro de sus arquetipos (“Al rico plátano!”). Lamborghini lo hace también respecto del arquetipo del gaucho. Recordemos que “Las patas...” es una “gauchesca urbana”; y los textos gauchescos paródicos son muecas del gaucho, caricaturas y negaciones del gaucho malo, cantor y del gaucho lastimoso y quejón (*Tragedias y parodias*). La posición de LL frente al proletariado posperonista (“Villas”, “Las patas...”) es similar a la de Fanon ante el negro: “Yo era responsable por igual de mi cuerpo, responsable de mi raza, de mis antepasados” (1973, 92). Este concepto de responsabilidad, sin embargo, no implica un discurso comprometido, social, de denuncia como “lloriqueo social”. Un epígrafe de Karl Marx (*El 18 Brumario*) que parece ilustrar el proyecto de LL: poesía del futuro y poesía de la expresión versus la poesía de contenidos: “La revolución social no puede alumbrar su poesía del pasado, sino solamente, del futuro. (...) ahora el contenido supera la expresión”. (cit. en Fanon, 1973, 185).

En las “Conclusiones” (página 191 y ss.) Fanon plantea su posición no-entusiasta frente a la relación literatura-sociedad (“...no vemos en absoluto en qué podría cambiar este hecho la situación de los chiquillos de ocho años que trabajan ...”); postura que en Lamborghini se puede ver adoptada en el desmontaje del “mensaje”: no hay efecto posible sobre lo real, sobre la historia material, desde la poesía (no hay utopía ni revolución desde el arte). Todo lo contrario a lo que señala Jeanson, para quien este libro de Fanon tiene “dimensión universal y eficiencia revolucionaria” (1973, 289).

En definitiva, esta obra de Frantz Fanon nos demuestra que: 1. los estudios sobre Lamborghini son imprecisos e incompletos en este aspecto (Porrúa, por ejemplo, referencia que es *¡Escucha blanco!* la fuente de “Villas”, pero no pone en contexto los fragmentos que actúan como palimpsesto); 2. *Piel negra...* es una cantera discursiva y un contrafuerte metodológico e ideológico (la desigualdad, la marginalidad, la infancia...) en el que Leónidas Lamborghini ha abrevado, aunque su interés no está en el negro, sino en el proletariado de la proscripción.

## El artefacto “Villas”

### Estructura

Respecto de la estructura externa, cabe señalar que se trata de 205 versos irregulares libres, en una tirada sin cortes, sin forma estrófica. La estructura interna obedece a la estructura tetrapartita de la partita musical, o las 4 partes de la suite (alemanda, corriente, zarabanda y giga, con un prelude opcional):

Versos 1–2: prelude: “los chicos mueren como moscas/ los chicos mueren como moscas”. Este “pareado” de 9 sílabas cada uno de acento yámbico funciona a su vez como estribillo –por marcar un corte a la dispersión métrica, semántica, prosódica, sintáctica, tónica... Son dos versos regulares que habilitan un nuevo comienzo.

los chicos mueren como moscas // u–u–u/–u–u<sup>219</sup>

los chicos mueren como moscas // u–u–u/–u–u

Estos dos versos se repiten en 1–2, 38–39, 137–138, y 201–202

Lo que nos deja como resultado el siguiente esquema:

I. prelude 1–2

II. desarrollo 3–37: alemanda

III. estribillo 38–39

IV. desarrollo 40–136: corriente

V. estribillo 137–138

VI. desarrollo 139–200: zarabana

VII. estribillo 201–202

VIII. “coda” 203–205: giga

En los diferentes movimientos, aparecen y se varían los siguientes temas y motivos:

II. la distrofia, el alimento, hipotexto Fanon (textuales), porcentaje, Fanon, dislexia, afasia, chicos, proteínas, grados de la enfermedad

---

<sup>219</sup> Por “u” nos referimos a las sílabas átonas; por “–” a las tónicas, límite entre grupos de intensidad (modelo castellano del verso silabotónico, Cfr. Belic, 2000).

IV. la laguna, Fanon, afasia, el buzo, el cadáver<sup>220</sup> del niño, el edificio y los cimientos, definición de distrofia y dislexia

VI. Parto de la mujer, el cordón umbilical, el descenso del buzo

VIII. embarazo, necesidad de denuncia

Estos temas y motivos, casi sin excepción, se encuentran dispersos, combinados, yuxtapuestos, fracturados y recombinados, de manera aleatoria a veces (dejando la construcción del sentido a la suerte de la lectura), en la búsqueda evidente de nuevos sentidos en otras:

dificultades hace tiempo podridas hace bastante 1000 es cosa (128)  
los cimientos del buzo Fort-de France 1925 rescatando moscas sin  
(110)

agarrarse la cabeza pero sin gritar estas cosas hay que decirlas (44)  
especializado en no gritar hace mucho tiempo que dejé (46)  
los niños juegan en el borde de basura de las aguas podridas/de la  
laguna sopa las proteínas escondidas (70–71)  
el buzo tuvo que descender hasta la afacia (sic) (94)

### **Nivel fono-morfo-sintáctico**

Gráfica y métricamente hay una oscilación, una curva relativamente constante:

12 a 16 sílabas como techo constante de la curva; 2 a 4 sílabas como piso. De subidas métricas de hasta 20 sílabas a caídas de hasta 2 y 1 sílabas. Esto lleva a una prosodia *in crescendo*, en escalada y descenso, que sube y baja de 2–4 sílabas a 12–16. Hay tiradas que no están dispuestas como escalas musicales, sino como patrones rítmicos regulares; otros, como contrapuntos rítmicos:

Contrapunto rítmico y contraste métrico:

dis

dis

---

<sup>220</sup> El cadáver infantil también está presente en Perón (2006): “Yo también los he visto volver a casa con el hijo muerto entre los brazos...”.



trofia  
dis  
dis  
lexia  
dificultades afacia aquí  
los niños juegan en el borde de basura de las aguas podridas  
de la laguna sopa las proteínas escondidas escondidas  
y mueren como moscas 65 mueren por mil  
un buzo tuvo que bajar al fondo para rescatar allí escondidas

Y también se da el recurso fónico de la tmesis<sup>221</sup>:

dis  
dis  
trofia  
dis  
dis  
lexia

Repeticiones en ritmo<sup>222</sup> y tono, logrado por la reiteración obsesiva de la cláusula del verso (epífora) y por el “ascenso” semántico del primer hemistiquio:

buzo Fort-de France  
doctor Fort-de France  
descender hasta el fondo de la la:  
primer grado  
segundo grado  
tercer grado  
cuarto grado

---

<sup>221</sup> Modalidad de hipérbaton que consiste en la división forzada de un sintagma cuyo elemento central se desplaza al final, o de dos partes de una palabra, en la prosa; en el verso, también se denomina así a la fragmentación en dos mitades de una palabra, bien por la interposición de otra bien mediante la división que efectúa una cesura o la pausa final de verso.

<sup>222</sup> En los análisis de los artefactos, es conveniente el análisis del ritmo en los poemas breves: en los textos líricos es conveniente analizar verso por verso para descubrir las relaciones rítmicas y el *cálculo de frecuencia probable* (cfr. Belic, 2000).

quinto grado  
sexto grado  
séptimo grado  
octavo grado  
noveno grado  
décimo grado

Lo que funciona no sólo en términos rítmicos, semánticos (descender hasta el fondo primer segundo tercer, etcétera, es decir, el recurso katábasis–anábasis) y tonales, sino también en relación al contexto conceptual de la fuente Fanon/tema: “la función del lenguaje se distribuye en estantes, como en grados” (1973, 20).

La epífora, además, sostiene –por repetición– el tono, el fraseo musical y por ende construye la melodía<sup>223</sup>. El encabalgamiento opera como dispositivo de continuidad prosódica, no melódica (rima). La aparición de la raya de diálogo de la trama conversacional de estilo directo<sup>224</sup>, un instrumento argumentativo en Fanon (1973, 10, 20, et al.), remite a la estructura dramática como también refiere a la polifonía, a la convivencia de fuentes, registros y motivos discursivos: discurso periodístico, fragmentos del ensayo de Fanon, discurso cotidiano (“los chicos mueren como moscas”, “Es cosa de agarrarse la cabeza”), pedagógico (“tienen problema de dislexia”), biográfico (“nacido en Fort–de–France...”), emotivo (Evita: “la leche no la ven”), médico (“Es un desorden de la nutrición sistematizado o localizado”).

## **Nivel semántico**

Hay al menos 3 grandes grupos/temas/motivos:

### **1. la distrofia**

Semánticamente, abundan los significantes “proteínas, distrofia, carne, leche, sopa, medicina”. También, el contrapunto rítmico de los versos más cortos –bisílabos,

---

<sup>223</sup> El tema principal o melodía se construye a partir de una serie de frases musicales; se repite de varias maneras en una pieza. No podemos dejar de considerar el modelo de la música a la hora de estudiar la composición de las “Partitas”.

<sup>224</sup> Un recurso que Lamborghini toma de la gauchesca y que utiliza en libros posteriores.

trisílabos y tetrasílabos, las “caídas” de las oscilaciones métricas— puede entenderse como una “distrofia” métrica del verso.

## 2. la afasia–dislexia

Tirada larga que se caracteriza por el anacoluto, la sínquisis y la yuxtaposición de sintagmas y lexemas de relación imprevista e insólita.

por mil se derrumban edificios construidos con proteínas  
en el borde la basura las proteínas escondidas jugando a

**3. la maternidad/el parto:** “–Mire señor esta mujer dio a luz aquí sola dificultades problemas”, en la que dominan los lexemas: cordón umbilical, grito, dio a luz, embarazo... Decimos *dominan* porque destellan entre lexemas y sintagmas que ya han sido variados, que ya eran parte del paisaje semántico.

Por otra parte, como ya hemos comentado y demostrado, son múltiples las voces enunciativas e hipotextos que se constituyen como palimpsesto de la partita “Villas”:

- Biografía de Fanon de Francis Jeanson
- Datos científicos y médicos
- Noticias o crónicas ("El buzo tuvo que bajar...")
- Introducción de *Piel negra, máscaras blancas/Escucha blanco*
- "El dolor de los humildes" de Eva Perón (cap. 28 de *La razón...*)

Las siguientes figuras retóricas y recursos marcan las sobrecargas del poema. Engarce circular (o composición anular): “los chicos mueren como moscas”, “las moscas mueren como chicos” (conmutación o retruécano), seguido de una *peroratio*, dominada por anacoluto, aposiopesis y suspensión: “estas cosas hay que decirlas/a cuyo término” (204–205). Otro elemento, explotado en otros poemarios, es el anacoluto, que aporta a la cadencia regular, a la melodía, especialmente cuando se trata de versos de construcción paralelísticas o levemente variados en el plano semántico. Elemento central es también la epífora, o repetición de palabras al final de los versos, y un recurso que dominará también otros poemas: la epímone (repetición enfática de una palabra o sintagma). Tiene mucha fuerza el recurso

musical de la variación: “estas cosas hay que decirlas estoy/dispuesto a decirlas no/a gritarlas”, también: “Nacido en Fort–de–France doctor en medicina se especializó/más tarde en psiquiatría”, verso calcado casi textualmente de la prosa del “Prefacio” de Jeanson, que será descompuesto y dispuesto en diferentes momentos.

“Las proteínas que están metidas en la carne no están metidas en/la sopa sopita las proteínas necesarias no las ven”. Estos fragmentos constituyen cadenas significantes de autonomía semántica y con un desarrollo sintáctico dentro de los parámetros de la norma. A lo largo del poema, los elementos que constituyen estos 3 fragmentos serán combinados y forzados en versos junto con piezas de otros hipotextos para terminar formando un poema asentado en las combinatorias pseudo–aleatorias de lexemas sin relación previa en los hipotextos, en versos como el siguiente: “los cimientos del buzo Fort–de–France 1925 rescatando moscas sin/proteínas”.

Hay otros versos en el poema que se presentan como cadenas sintagmáticas coherentes y correctamente desarrolladas (de acuerdo con la norma del castellano). Estos fragmentos funcionan como temas o motivos que serán variados musicalmente (partitas) y que a la vez aportan los parantes o vigas (descansos) a la estructura del poema. Los transcribimos remitiendo a su procedencia en todos los casos en que se han podido rastrear:

Nacido en 1925 en Fort–de France doctor en medicina se  
especializó  
más tarde en psiquiatría (9–10)

–Es cosa de agarrarse la cabeza pero  
estas cosas hay que decirlas estoy  
dispuesto a decirlas no  
a gritarlas (11–14)

–El 65 por 1000 mueren como moscas sin proteínas:  
la carne no la ven  
la leche no la ven:  
las proteínas de la leche son distintas pero tan necesarias (20–24)

- Estos chicos tienen problemas de dislexia: afasia para la lectura se sienten segregados rechazados (25–26)
- Un buzo tuvo que bajar a rescatar el cadáver del niño (55)
- En el primer año es como construir un edificio hay que ponerle los [cimientos (77)
- La dislexia es una afasia (dificultades para la lectura) estos niños se sienten segregados rechazados tienen problemas (122–123)
- Es un desorden de la nutrición sistematizado o localizado (135)
- Mire señor esta mujer dio a luz aquí sola dificultades problemas con el cordón umbilical para cortarlo no había nadie (142–143)

Merece la atención señalar la fuente de los sintagmas citados, transformados en versos. Los versos 9–10, 11– 14 proceden del texto de Frantz Fanon *Piel negra, máscaras blancas*. Los dos primeros, de la semblanza de la introducción de Jeanson. Los versos 12–14, están tomadas de la página 7 de la “Introducción” de *Piel negra...*

No es el único material tomado de Fanon: las expresiones aisladas, engarzadas en el poema “el grito salió de mi vida”, “los cimientos: es como construir un edificio”, “–Hay una zona de no–ser ... una región extraordinariamente estéril y árida”, “–Hay una zona del no–ser esencialmente calva a cuyo término...”, “–La distrofia puede ser de primer grado de segundo grado de tercer grado” también pertenecen a este libro (pág. 7, 11, 8, 8, 20<sup>225</sup> respectivamente), así como la concepción de la niñez desprotegida como clave de las desigualdades del porvenir y las estrategias argumentativas del uso de cifras (Fanon, 76 y ss.; Perón, “Olvidar a los niños es renunciar al porvenir”) y de la trama conversacional –la raya de diálogo–

---

<sup>225</sup> “La función del lenguaje se distribuye en estantes, como *en grados*” (Fanon, 20).

, como instrumento de ejemplificación o de construcción de caso o de entrada de la segunda persona, y los sintagmas conclusivos “Lo que afirmamos es que se debe expulsar la tara de una vez por todas” (51), que remiten al cierre del poema: “estas cosas hay que decirlas/a cuyo término”.

La reiterada mención a “Fort–de France” (Fanon, *Piel negra...*): no solamente es una pieza del sintagma tomado de Jeanson, sino también una referencia constante en *Piel negra*. Fort–de France, lugar de nacimiento de Fanon y de Aimeé Cesaire, el cual es referido como un lugar negativo, desagradable y subalterno, casi un espacio que espeja en otra realidad la negatividad del espacio de “Villas” (“la laguna ... con bordes de basura podrida”). Destacamos además dos series de versos que actúan con fuerza en el poema:

los chicos mueren como moscas  
los chicos mueren como moscas

Este para actúa como estribillo y contraparte del siguiente par, de importancia también en el poema:

la carne no la ven  
la leche no la ven

Si bien pueden interpretarse como expresiones del habla, de la lengua en su fase coloquial, no podemos dejar de remitirnos a Perón (2006), que en un pasaje ya referido, dice que se expresará con el lenguaje popular, con “el lenguaje del pueblo” (184). “Villas” justamente funciona como una traducción de la lengua estándar al popular (coloquial). La *traducción* “los chicos mueren como moscas” podría provenir de “Olvidar a los niños es renunciar al porvenir”: “Comprobé entonces con horror que hay provincias argentinas donde la mortalidad infantil llega a las cifras de 300 por mil ... agonizaban, subalimentados, enfermos, los hijos de los mismos que creaban la riqueza...” (193). Contrástese con “–El 65 por mil mueren como moscas sin proteínas” (20). Respecto de los versos “la carne no la ven/la leche no la ven”, los enfrentamos con fragmentos de “El dolor de los humildes” (Perón, 2006): “El trigo de nuestra tierra, por ejemplo, servía para saciar el hambre de muchos ‘privilegiados también’ en tierras extrañas; y los ‘peones’ que sembraban y cosechaban aquí ese

trigo no tenían pan para sus hijos. Lo mismo sucedía con todos los demás bienes: *la carne*, las frutas, *la leche*.” (88, énfasis agregado).

Los siguientes fragmentos tomados de Perón (2006) pueden entenderse ya sea como *traducciones* al lenguaje popular, ya como variaciones:

“el espectáculo de miseria que rodeaba a nuestra gran capital cuando me fue dado verla por primera vez.” (88) – “mire señor aquí los chicos la laguna de aguas podridas” (LL, v.40)

“...yo quiero describir un poco el paisaje, pero no por fuera como un pintor sino por dentro, tal como yo lo he visto. ¡Tal, como yo lo he sufrido, viéndolo! Para ver la pobreza y la miseria no basta con asomarse y mirarla.” (89) – “agarrarse la cabeza pero sin gritar estas cosas hay que decirlas/hace tiempo” (LL, v. 44–45) –

“el bullicio de los chicos jugando en los baldíos... y acaso se les ocurrirá pensar que todo eso es poético y tal vez romántico.” (Perón, 89) – “los niños juegan en el borde de basura de las aguas podridas” (LL, v.70)

“...colmenas de arquitectura baja que son los barrios pobres con que las grandes ciudades se derraman en el campo” (Perón, 89), que hace referencia directa al título del poema: “Villas”.

“Pero una cosa quiero repetir aquí, antes de seguir adelante.” (Perón, 90) – “Estas cosas hay que decirlas” (LL, v.12) – “Estoy dispuesto a decirlas...” (Fanon, 7) – “agarrarse la cabeza pero sin gritar estas cosas hay que decirlas” (LL, v.44).

Este pasaje de *La razón de mi vida* también aporta las claves de una serie de versos enigmáticos: “Cuando Perón tomó la bandera de la justicia social, los argentinos *sumergidos* eran infinitamente más que los pocos privilegiados que *emergían*” (88, énfasis agregados), vs. “–El buzo tuvo que descender hasta los cimientos de la laguna...” (91). “El buzo” aparece 6 veces en el poema, a partir del verso 90: el buzo

ayuda en el parto/rescate o en la exhumación del niño perdido (3er grupo): “–Un buzo tuvo que bajar a rescatar el cadáver del niño” (LL, v.55).

### **Análisis retórico (modelo)**

El poema de 205 versos titulado “Villas” presenta en los versos 1 y 2 su exordio-epímone<sup>226</sup>, que condensa sinecdóticamente el tema del poema en el plano literal: “los chicos mueren como moscas / los chicos mueren como moscas”.

En los versos 4–6 una braquilogía (expresión elíptica) también se erige como sinécdoque (“la leche no la ven la carne no la ven/sopa/sopita”) del programa incumplido del proyecto social peronista, manifestado en el discurso de Eva Perón que funciona como palimpsesto fundamental de *Partitas* (especialmente en “Olvidar a los niños es renunciar al provenir”, 2006, 192 y ss.). En el “primer movimiento” del poema encontramos luego un recurso que será utilizado algunas pocas veces más, el encabalgamiento (9–10, 15–16, entre otros), casi exclusivamente en los pseudo-hemistiquios tomados de los hipotextos, por ejemplo: “Nacido en 1925 en Fort-de France doctor en medicina se especializó / más tarde en psiquiatría” (9–10). Este recurso no es de los más presentes en la poética de LL, fuertemente asentada en la sínquisis<sup>227</sup>, los hipérbatos y la epímone, procedimiento afín este último a los recursos de la partita musical. La distinción entre el hipérbaton y la sínquisis obedece en principio a que el hipérbaton responde básicamente a necesidades rítmicas y eufónicas. El hipérbaton, a diferencia de la sínquisis, tiene una disposición identificable (cfr. Beristain, 1995, 469). De allí que sea más apropiado referirse al recurso de la sínquisis respecto de *Partitas*, especialmente en “Villas” y en “Eva Perón en la hoguera”.

En par 16–17 destacamos un recurso clave:

la sopa sopita las proteínas necesarias no las ven  
es cosa (**aposiopesis**). Nacido en 1925 para no gritar sino decir

---

<sup>226</sup> Epímone: repetición sin intervalo de una o varias palabras o intercalación repetitiva de un verso o expresión en una composición poética.

<sup>227</sup> Sínquisis: dislocación sintáctica y semántica, ordenamiento cuasi aleatorio de las palabras en la frase.



Si tomamos el paso del verso 16 al 17 como un encabalgamiento, tenemos que decir que el anacoluto (construcción *anómala* de la frase que rompe la norma gramatical) y el solecismo (*mal uso* del lenguaje) están combinados aquí con la aposiopesis (suspensión del sentido enunciado), que es un recurso ausente de los escasos (y reiterativos) análisis de la materia textual de la obra de LL (el mismo juego retórico se da más adelante, en los versos 134–135 y 141–142). Hay que apuntar esta combinatoria como una de las invenciones estilísticas de la poética de LL. Le llamamos **metafigura de dislocación**.

El mismo LL refiere en sus declaraciones que uno de sus recursos dominantes es el anacoluto, pero está comprendiendo a éste sin la distinción de la aposiopesis. Vale la distinción ya que el primero es una ruptura de la norma (el *buen decir* de la poesía lírica, el habla señorial del poeta, la elegancia de la dicción), mientras que la segunda es una interrupción de la cadena sintagmática (es decir, un gesto de duda, una suspensión del que balbucea).

Otra estilización de importancia es la acumulación de parastasis<sup>228</sup>, que en los versos 21–22 se manifiestan como tal pero duplicando –repetiendo– la braquilogía (expresión elíptica) del verso 4: “la leche no la ven la carne no la ven”, “la leche no la ven/ la carne no la ven” (21–22). Además de ser construcciones paralelísticas, decimos que se trata de una braquilogía en la medida en que los versos 33, 34, 57, 59, 60, 71, 81, 86–87, 90, 98, 106 y 151 insisten semánticamente sobre el fondo doctrinario (derecho a la salud, a la sana alimentación) de la salud y la mortalidad (desnutrición) infantil. La parastasis obedece, entonces, a la economía de la **variación**: cambios de forma sobre el mismo tema.

Los versos 25–26, encabalgados<sup>229</sup>, funcionan como una representación icónica por su asimilación de fondo y forma. El plano semántico (fondo) de estos versos –dislexia, afasia, lectura– se interrumpe, se trava, genera una recepción disléxica, por la falta de puntuación y el anacoluto:

---

<sup>228</sup> La parastasis es una figura de pensamiento que consiste en la acumulación de sintagmas referidas a un mismo concepto o idea.

<sup>229</sup> El encabalgamiento presenta una particularidad: hay retazos de expresiones –no llegan a sintagmas– que están vinculados por un encabalgamiento, pero que están interrumpidos en la cadena sintagmática –plano sintáctico–, poniendo al encabalgamiento en una función casual, arbitraria –no cumple su función clásica de guardián del metro, el ritmo y la rima y de sostén de la continuidad del sentido más allá del límite del verso.

-Estos chicos tienen problemas de dislexia: afasia para la  
lectura se sienten segregados rechazados: afasia

También se puede decir que el plano sintáctico está en un estado de afasia por los efectos de la sínquisis.

Los mínimos rítmicos –los pies dados por versos/sílabas–, el contrapeso métrico, la mínima oscilación están dados por el recurso de la tmesis<sup>230</sup> (vs. 27–30, 63–68; en los que oscila el metro entre 1 y 2 sílabas: “dis/lexis/dis...”) y por los pareados “sopa/sopita” (5–6, 41–42, 78–79, 144–145).

Otro recurso importante es la epífora (la anáfora al final del verso): funciona, en tanto retórica tradicional, como una forma de rima; por otro lado, en el espectro musical de esta poética, funciona como componente melódico y tímbrico: hay una reiteración de un elemento en el plano léxico (motivo o tema), tímbrico y tonal (“moscas”, “grado”, “no la ven”, etc.) y una variación en el plano sintáctico y semántico. La epífora se manifiesta en muchos momentos, de los que destacamos por su peso fonológico: 32–33, 34–35, el estribillo “...como moscas”, 87–89, 103–104, 116–118, 131–132, 164–165 (también en construcción paralelística), 167–176, 185–186 y 192–194.

Un recurso utilizado una única vez en “Villas”, y que se volverá a utilizar en otros poemas de *Partitas*, es el de la violación de las normas tipográficas y de puntuación:

el grito salió dicho hace bastante tiempo que salió de mi. vida (53)

El punto posterior al adjetivo posesivo “mi” interrumpe la cadena sintáctica y construye una errata: en ese espacio, condiciona al adjetivo posesivo a ser un pronombre personal (*salió de mí*). Pero también el punto, allí dispuesto, además de resaltar la función de los espacios en blanco de la sintaxis (herencia mallarmeana de toda la poesía contemporánea), también le da carácter de errata a la cláusula del verso: “mi. vida”, que según la norma, debería estar en grafía mayúscula: Vida. Otra

---

<sup>230</sup> Quiebre de una palabra o expresión; en ese hiato se incrusta un elemento lingüístico (palabra, sílaba, sintagma).

invención es la de una glosolalia invertida<sup>231</sup>: la multiplicación y proliferación semántica a partir de mínimos recursos. LL semantiza la puntuación y las elipsis. La destrucción de la lógica gramatical, de la norma, o su pasibilidad de ser violada, rota sin perder el flujo del sentido –es decir, sin destruir el plano semántico– ilumina rústicamente la ausencia de la puntuación en la cesura: el verso 53 tiene más de una “interpretación” o de corrección sintáctica:

el grito salió dicho hace bastante tiempo que salió de mi. vida (53)



el grito salió dicho hace bastante tiempo. /// [que salió de mi. vida]

el grito salió dicho[. /// H]ace bastante tiempo que salió de mi. vida

el grito salió[. /// D]icho hace bastante tiempo /// que salió de mi. vida

el grito salió dicho[. H]ace bastante tiempo que salió de m[í. V]ida

Es decir: una serie de variaciones morfosintácticas.

Otro recurso que nos interesa especialmente es un pase a la poesía visual (vs. 166 y ss.):

descender hasta el fondo de la la:

primer grado

segundo grado

tercer grado

cuarto grado

quinto grado

sexto grado

séptimo grado

octavo grado

noveno grado

décimo grado

---

<sup>231</sup> La glosolalia es el uso de palabras (o construcciones verbales) sin referente determinado. La significación de las mismas se apoya en el significante meramente acústico.

En esta tirada, el plano semántico indica el sema de la katábasis, cumplido en la sucesión de ordinales de la sucesión regular de versos, primer a décimo. Llamamos a este recurso **metafigura de visualización**.

El verso 116 con raya (como el verso 74 o el 91) de trama conversacional (“– La distrofia puede ser de primer grado...”) es una suerte de apóstrofe que a veces invoca la 2ª persona gramatical; otras es marca de hipotexto (Fanon, Eva Perón); otras exhibe una voz distinta al improbable Yo lírico del poema, sin ser la voz de un personaje a la manera del Saboteador y el Solicitante (“Las patas...”, vs. 3, 11, 20, 25, 55, 74, 77, 91, 94, 116, 121, 125, 134, 141, 183, 189, 198, 203). Lo que nos lleva al *problema de las voces*. ¿Cuál es la voz (el tradicional “Yo lírico”) del poema? ¿Hay una voz o *distintas voces*? ¿O se trata, como en otros textos de LL (“Payada”, “Las patas...”), de voces dramáticas? En realidad se trata de la voz metamorfoseada de la Eva Perón de LRDMV y de *Por qué soy peronista* conviviendo con otras voces textuales de distintos actores. ¿Quién profiere qué cosa? No se trata ya de un yo lírico de función expresiva en el plano semántico (una primera persona que cuenta/canta o que es garante de lo dicho y lo comunicado) sino situado en el plano fono–morfo–sintáctico; elaborando una economía de la repetición y la variación.

Las duplicaciones también son reflejos o iconizaciones verbales de la relación tema–forma: hablando sobre la dislexia<sup>232</sup>,

problemas para la la  
...  
problemas sopa sopita el el  
...  
para la la

el poema desarrolla el efecto de la disritmia.

En los versos 87–89 se da un juego de torsión y acumulación de las formas (metafigura de la variación): por un lado, una epífora recargada por duplicación; la reiteración en el plano fonológico del mismo término (adverbio “malamente”) se desmembra en dos términos de identidad sonora pero diferentes en el plano

---

<sup>232</sup> Sin pretenden un desarrollo científico de estos conceptos, hay considerar también, además de la **dislexia** mencionada en el mismo poema (dificultad de la lectura y la escritura), la **dislalia** (trastorno en la articulación de fonemas) y la **disritmia** (tartamudez).

semántico (atanaclasis<sup>233</sup>) y en el morfológico (mala mente = adjetivo + sustantivo). El lexema tiene que repetirse idénticamente 7 veces (epímone) hasta que el lenguaje lo libera para despuntar la paronimia de la homofonía, del modo a la subjetividad. Esa liberación de ese lexema en dos partes/lexemas se da por el recurso muchas veces utilizado de la tmesis.

Otro juego de recursos vemos en los versos 185–186, que combinan epífora, aposiopesis y anáfora, o simplemente construcción paralelística y aposiopesis:

la carne no es  
la leche no es

Y se rompe la repetición de todos los planos menos el lexical, justamente, con la variación:

las proteínas no-ser

En este verso se mantiene la construcción sintáctica paralela pero en el que destella la diferencia morfológica (número, se mantiene el género), semántica, tipográfica e hipotextual (ese “no-ser”, parónimo de los “no es” está tomado de Fanon). Estos juegos múltiples de duplicaciones se constituyen una **metafigura de variación**.

El estribillo, como entrada al “epílogo” o coda, *peroratio* o peroración, está violentado sintáctica y semánticamente por el recurso del retruécano o conmutación:

las moscas mueren como chicos  
las moscas mueren como chicos (201–202)

que invierte su sentido y tuerce la cinta de continuidad de composición anular que remite directamente a los versos de apertura 1 y 2.

los chicos mueren como moscas  
los chicos mueren como moscas

---

<sup>233</sup> Estrictamente, esta figura supone la repetición de la misma palabra con significados diferentes.

Los dos versos finales refuerzan la función apelativa que campea a lo largo del poema. Están tomados del texto en prosa de Fanon *Piel negra, máscaras blancas*, pero está violentada esa función conativa y hasta “social” por el recurso nada inocente de la aposiopesis. La suspensión de la cláusula del verso y la anulación semántica del remate recuerdan el estilo admonitorio del cierre del capítulo 2 y hacen que la reverberación de la página 7 (“...pienso que sería bueno decir unas cuantas cosas que vale la pena que sean dichas”; “estas cosas voy a decirlas” en nuestra traducción) justifique el “fin” o la función última del poema: informativa, apelativa y estética.

La **metafigura de variación**, uno de los recursos dominantes de “Villas” y de EPELH, a la manera de la variación musical, trabaja con las distintas formas de repetición de los signos tanto en lo fonológico y lexical como con variaciones en los planos semántico y sintáctico. Cómo decir, y para qué decir. En términos contextuales, qué se podía decir en la Proscripción del peronismo, cómo decirlo y para qué.

Queda prohibida en todo el territorio de la Nación a) La utilización, con fines de afirmación ideológica Peronista, efectuada públicamente, o propaganda Peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del Peronismo (Boletín Oficial, 9 de marzo de 1956)

El poema cierra con el motivo de apertura invertido en la figura de la composición anular:

las moscas mueren como chicos  
las moscas mueren como chicos

que es una conmutación de los dos primeros versos del poema:

los chicos mueren como moscas  
los chicos mueren como moscas

y con una conclusión retórica invalidada por la aposiopesis o la suspensión (diferimiento del remate):

estas cosas hay que decirlas  
a cuyo término

Si no se tuviera en consideración el peso del contexto político y no se tuviera acceso a los hipotextos, las metáforas de dislocación y de variación derivarían en una glosolalia –al despegarse la cadena significativa de los referentes del hipotexto y al extrañarse de tal manera la cadena sintagmática y paradigmática. Des-semantización a la que contribuye también la sínquisis<sup>234</sup> en diversos momentos, como por ejemplo: “el grito salió dicho hace bastante tiempo que salió de mi. vida” (53), “dificultades afacia aquí” (69), “no las ven con dis-trofia dis-lexia malamente malamente” (87), entre otros.

## Recapitulación

Los recursos dominantes (sobrecargas) se transforman en *ley* del poema y constituyen líneas de fuerza de la poética de Lamborghini desde “Las patas...” a *Partitas*; otros procedimientos “menores” (es decir, no constituyen sobrecargas) trabajan en el tejido verbal como engarces de experimentación hacia otros poemas posteriores.

Respecto de la estructura interna, está conformada como una partita musical, simulando también las 4 partes de la suite (alemanda, corriente, zarabanda y giga, más un preludeo/estribillo).

Lo que nos deja como resultado el siguiente esquema:

I. preludeo v. 1–2

II. desarrollo v. 3–37: **alemanda**

---

<sup>234</sup> O mixtura verborum: extrema dislocación sintáctica.

- III. estribillo v. 38–39
- IV. desarrollo v. 40–136: **corriente**
- V. estribillo v. 137–138
- VI. desarrollo v. 139–200: **zarabanda**
- VII. estribillo v. 201–202
- VIII. “coda” v. 203–205: **giga**

Temáticamente, en los diferentes “movimientos” se varían los siguientes motivos:

II. la distrofia, el alimento, hipotexto Fanon (textuales), porcentaje, Fanon, dislexia, afasia, chicos, proteínas, grados de la enfermedad; IV. la laguna, Fanon, afasia, el buzo, el cadáver del niño<sup>235</sup>, el edificio y los cimientos, definición de distrofia y dislexia; VI. Parto de la mujer, el cordón umbilical, el descenso del buzo; VIII. embarazo, necesidad de denuncia

Estos temas y motivos, casi sin excepción, se encuentran dispersos, combinados, yuxtapuestos, fracturados y recombinados, a veces de manera cuasi-aleatoria, otras en la búsqueda de nuevos sentidos:

dificultades hace tiempo podridas hace bastante 1000 es cosa (128)  
 los cimientos del buzo Fort–de France 1925 rescatando moscas sin (110)

agarrarse la cabeza pero sin gritar estas cosas hay que decirlas (44)  
 especializado en no gritar hace mucho tiempo que dejé (46)  
 los niños juegan en el borde de basura de las aguas podridas/de la laguna  
 sopa las proteínas escondidas (70–71)  
 el buzo tuvo que descender hasta la afacia (sic) (94)

Dislocación, combinación y variación de recursos menos frecuentados por la lírica contemporánea que por la música (jam sessions). Entre de los recursos centrales de este poema, destacamos la dominante de la composición musical (la

---

<sup>235</sup> El cadáver infantil también está presente en Perón 2006: “Yo también los he visto volver a casa con el hijo muerto entre los brazos...”.



partita o suite, la variación, la jam session), las 3 metáforas (de dislocación, de visualización, de variación) y el procedimiento inverso de la glosolalia.

### 7.5. “Eva Perón en la hoguera” (reescritura)

En “Eva Perón en la hoguera” (EPELH) (cuya fuente son las 8 primeras partes del hipotexto (palimpsesto) *La razón de mi vida*) hay que tener presentes una serie de procedimientos ya comentados en “Villas”: la metáfora de variación, la metáfora de visualización y la reescritura.

Este poema constituye la sección “Reescritos”, la que podría alojar el poema “Villas”, dado que este último también utiliza fragmentos y pasajes de textos ajenos. Sin embargo, a partir de *Partitas* deben considerarse como premisa excluyentes de la reescritura de segundo grado (reescritura intratextual, cfr. Lamborghini) la “ocupación” de un texto completo para explorar las posibilidades de sentido que la recombinación (metáfora de variación) de sus partes puede ofrecer.

La reescritura, además, supone una perspectiva de lectura sesgada y a contrapelo, y un recorte de tramas específicas de tejidos lingüísticos desatendidos.

El poema EPELH busca refundar la voz de Eva Duarte, subyugada consciente y voluntariamente a la figura de Juan Domingo Perón. Sin embargo, no se trata de una reconstrucción novelesca, de una reivindicación de la figura histórica, de una reconstrucción de lo humano o lo sentimental. Lo que busca la reescritura de Lamborghini es refundar una voz y un texto cristalizados por la doctrina y la obediencia, y reinventar una subjetividad (un yo lírico) desobediente (de la doctrina, de la ideología, del líder, de la poética). Para Ana Porrúa<sup>236</sup>, esta relación con el discurso peronista forma parte del proceso de traducción de los *textos peronistas* a *textos literarios*.

Dramáticamente, trágicamente, el poema muestra las costuras del Yo lírico, los nudos, lo no dicho y lo sobre-dicho:

Me pregunto si tal vez en lo más secreto de mi corazón, en mi subconciencia no tendría ya, al iniciar estos apuntes, el propósito de buscar otro pretexto más para hablar de ellos precisamente: de Perón y de su pueblo. ... ¡Quizás en eso consista mañana mi única

---

<sup>236</sup> “Leónidas Lamborghini: la máquina de traducir”, en Bradford comp., 1997.

gloria: en haber sabido decir toda la verdad acerca de los grandes amores de mi vida, tal como yo los vivo, los siento y los sirvo! (Perón, 2006, 83)

El obsesivo “a él. por él” de EPELH tiene su origen en frases como las recién transcriptas. Y en las declaraciones/confesiones siguientes, que delegan o enajenan la construcción de la identidad del Yo y cancelan el proyecto de Evita de la independencia o reivindicación del sujeto femenino.

Para mí, amar es servir.

Por eso toda mi vida tiene para mí una explicación tan fácil.

Todo el "secreto" consiste en que he decidido servir a mi pueblo, a mi Patria y a Perón.

Y sirvo porque amo. (Perón, 2006, 84)

Sobre este particular, la reescritura lamborghiniana diluye certezas, tanto políticas como doctrinarias. Lo mismo para el siguiente silogismo des-subjetivante<sup>237</sup>:

Y sirvo a la causa de Perón y a Perón mismo como puedo y donde puedo, aunque reconozco que servir a Perón es lo mismo que servir al pueblo. Y lo reconozco con alegría. ¿Acaso en eso no está la "clave", la explicación de mi propia vida? (84)

### ***La razón de mi vida [1951] y “Eva Perón en la hoguera” [1972]***

El poema de Lamborghini está construido a partir de una fuente exclusiva: la autobiografía política de Eva Duarte de Perón. Los versos con los que está escrito el

---

<sup>237</sup> Las transformaciones del Yo en LRDMV se evidencian claramente en el capítulo “Además de la justicia”: el sujeto enunciador muda de un Yo sin atributos a “la mujer del presidente” y luego a “Evita”.

poema están conformados con sintagmas y lexemas de marcado simbolismo (cóndor, gorrión, entre otros) de *La razón de mi vida*.

En cuanto a su estructura externa, el poema “Eva Perón en la hoguera” consta de 444 versos distribuidos irregularmente en 18 partes (no hay formas estróficas reconocibles) tituladas con números romanos. Cada parte consta de una tirada de versos de métrica y rima irregulares (verso irregular libre con patrones rítmicos y métricos). Aunque las 18 partes del poema se podrían asociar e identificar con los primeros 18 capítulos de LRDMV (“Las causas de mi misión”), en realidad el poema abreva en capítulos en orden creciente pero no consecutivo (ver cuadro 1). Constatamos a continuación su disposición ordinal.

Porrúa encuentra una innovación en el plano de la semiótica, no en el de la ideología literaria (por caso lo hecho por el revisionismo: unir peronismo con gauchesca). LL traslada el discurso peronista al literario con un “montaje de citas que tienden a la polifonía y no a una homogeneidad monológica” (1997, 84), en el que conviven consignas del peronismo tradicional, de la izquierda y del leninismo, entre otras yuxtaposiciones. La convivencia de distintos ideogramas y consignas son correlato de los cambios al interior del propio discurso peronista. La verdadera innovación, según Porrúa, sería la “hibridación de géneros” (85) y la contaminación de fuentes discursivas literarias y no-literarias (políticas), cultas y populares. Desde nuestra perspectiva la operación de LL consiste en desasirse de la literatura culta y de la llamada “popular” para traducir el peronismo, así como de la lírica y de la narrativa dado que habla, escribe, desde una **expoética de la post-experiencia**: desobedece las categorías de belleza, originalidad, identidad, autoría; deforma a la literatura y también al discurso peronista, interroga la supuesta identidad de ambos. En el discurso político genera transformaciones ideológicas –propias de la mutabilidad del discurso peronista propiamente dicho–, y en el literario, estéticas: desaparece la oralidad mimética<sup>238</sup> para pasar a la retórica o la prosodia (código) del balbuceo. Según Porrúa, éste es el código creado *para* el peronismo, el código para un sujeto alienado del mundo del trabajo a partir del ‘55 y alienado del mundo de la política en los ‘70.

---

<sup>238</sup> Primer ciclo del coloquialismo: Juan Gelman, César Fernández Moreno, Francisco Urondo, cfr. García Helder, “Poéticas de la voz”, en Jitrik, 1999.

Cuadro 1

“Eva Perón en la hoguera”	<i>La razón de mi vida</i>
Semas e isotopías	Ubicación
I. a. cóndor, b. gorrión, c. cumbres (sustantivos), d. todo el amor.	Prólogo (a, b, c, d).
II. a. fanática, azar, causa, b. domina, remontarme, clavase, desgarrándome	1. Un caso de azar; b. 2. Un gran sentimiento
III a. revelación, ricos–árboles–pobres–pasto; b. reyes magos, marca, maldición, tristeza	a. 3. La causa del “sacrificio incomprensible”; b. 4. Algún día todo cambiará
IV. maravilloso, momento, camino, encuentro, comienzo, fuego	6. Mi día maravilloso
V. pronto, eternos, bordes, enemigos, apedreada (apedrear)	7. ¡Sí, éste es el hombre de mi pueblo!
VI. soledad, puerta, puñetazos, bautismo, Pilatos, golpe, nacer, calvario; b. encárgate/encargarme, líder	8. La hora de mi soledad; b. 9. Una gran luz
VII. azar, Providencia, sol, fuerza, gobierna, perdóneseme.	10. Vocación y destino.
VIII. caritativa, lirismo, comedia, justicia, humillación	18. Pequeños detalles
IX. diagonales, ¡ellos son!, ahora, mañana, en/columnas/dos	21. Los obreros y yo
X. reparación, desagravios, niego, equilibrio, explote, nadie	22. Una sola clase de hombres.
XI. humildes, pobreza, ranchos, casillas, “los hijos de esta tierra”, ataúd, “hijo muerto”	28. El dolor de los humildes.
XII. cartas, “cuanto antes”, “cada mensaje”	30. Las cartas
XIII. “cuando advertí”, imposible, los	29. Los comienzos

comienzos	
XIV. “me dicen”, “cada tarde”, “las tardes”, “les han hecho”, “por eso”, “cada vez”, “caiga quien caiga”	31. Mis tardes de ayuda social
XV. mis obras	37. Nuestras obras, 39. Mis obras y la política
XV. monedas	37. Nuestras obras
XV. nacen	39. Mis obras y la política
XV. vajilla, dormitorios	41. La medida de mis obras
XV. gota, océano, cayendo	43. Una gota de amor
XVI. pájaro, libertad, nací, viví	44. Cómo me pagan mi pueblo y Perón
XVIII. “lo que quise decir”, “hasta el fin”, camino, horizonte	58. Como cualquier otra mujer

### Descripción de la estructura externa de ambas obras

*La razón de mi vida* es un volumen organizado en un “Prólogo” y tres partes: “Primera parte: Las causas de mi misión” (18 capítulos), “Segunda parte: Los obreros y mi misión” (28 cap.), “Tercera parte: Las mujeres y mi misión” (13 cap.). “Eva Perón en la hoguera” es un poema de 444 versos divididos en 18 partes.

I: 33 versos

II: 37

III: 34

IV: 27

V: 15

VI: 44

VII: 32

VIII: 15

IX: 20

X: 19

XI: 23

XII: 16  
XIII: 6<sup>239</sup>  
XIV: 32  
XV: 29  
XVI: 10  
XVII: 38  
XVIII: 14

Las 18 partes asaltan y se apropian progresivamente de distintos capítulos de LRDMV (a medida que crece la numeración romana, se van tomando como fuente capítulos sucesivos aunque salteados de la numeración arábica del texto fuente<sup>240</sup>). Cada parte de “Eva Perón...” reescribe uno o dos capítulos de LRDMV (como puede verse en cuadro 1). La construcción temática de LL, partiendo de los títulos se compone como sigue:

- la construcción del Yo–Evita (Prólogo y Primera parte)
- la clase obrera (Segunda parte)
- los humildes (Segunda parte)
- la obra social (Segunda parte)
- el yo femenino (Tercera parte)

De donde el resultado es una transformación de la temática, del estilo y de la orientación ideológica de la fuente LRDMV.

### **Lectura comparativa de la prosa de Evita y el poema de Leónidas Lamborghini**

El artefacto verbal EPELH se constituye como una reescritura-reensamblaje de distintos capítulos de LRDMV. Como informa el cuadro de más arriba, hay una co-relación casi de uno–a–uno entre parte-capítulo a la hora de reensamblar y desmontar la voz, el sentido y la intencionalidad del texto de Evita. Por ejemplo los capítulos “37. Nuestras obras” y “39. Mis obras y la política” son reescritos en XV:

contra todo privilegio: mis obras. allí yo pongo.

---

<sup>239</sup> Hay que prestarle atención a XIII, de 6 versos, un momento de quiebre y condensación.

<sup>240</sup> Salvo XII que se adelanta al 30 –cuando en orden le correspondería el 29, abordado por XIII.

contra toda oligarquía. allí. mis obras nacen. una gota. un océano:  
lo mejor es que vengan.  
lo mejor es que vean. mis obras:... (XV, 354-357)

Además, la materia verbal de EPELH es homóloga a la de LRDMV. Es decir, trascendiendo el procedimiento de la intertextualidad, Lamborghini crea una obra propia con las mismas palabras de una obra ajena<sup>241</sup>.

Ya en el “Prólogo” de LRDMV está anticipado el objetivo de Lamborghini: si Evita declara usar su voz, sentimientos y vida para hablar de Perón, LL utiliza la voz de “Evita” para hablar de Eva Duarte. La fidelidad y la deuda con Evita producen una impostura retórica en muchos pasajes –no puede dejar de hablar de sí misma y de su obra–, sin embargo, Lamborghini pone en el centro de su proyecto poético ese yo–lírico ajeno y enajenado para reivindicarlo a través de la reescritura, que curiosamente es también una suerte de enajenación, sacrificio, y entrega de su propio yo lírico en su poema. “Ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío ... [todo] es de Perón” (7). La reescritura obedece también a esta forma de exvoto: “*nada de lo escrito es mío*”.

“Yo misma quiero explicarme aquí” (11). Esta frase, en la que la flexión del pronombre diacrítico tiene sentido reflejo –explicarme a mí misma, explicar quién soy– tramita la escritura en tanto exploración del Yo, con la intención de delinear a lo largo de la escritura los contenidos y límites de la subjetividad. Lamborghini continúa con esa *explicación*, haciendo hablar a las imágenes, a la sintaxis, a los vocablos (con un sentido *contra–dictorio*, *paródico*) sobre ese Yo testimonial o autobiográfico transformándolo en Yo lírico, triturando el *ars tonal*, declamatorio de gravedad temática y emocional de Evita.

Hay dos frases clave en el texto de Evita que guían el propósito de Lamborghini de resubjetivar la figura de Eva, de un fanatismo doctrinario des-subjetivante, alimentado por posición enunciativa de entrega, sacrificio y adoración casi religiosa, anuladora del Yo:

---

<sup>241</sup> Una discusión muy interesante se ha suscitado con los experimentos autoriales de Agustín Fernández Mallo (*El hacedor (de Borges) remake*, Alfaguara) y Pablo Katchadjian (*El aleph engordado*, IAP), que tuvieron repercusiones judiciales de mano de la albacea de la obra de Borges, María Kodama.

-¡Tanto me hablabas de Perón [dice Perón a Eva] que voy a terminar por odiarle!

No se extrañe pues quien buscando en estas páginas mi retrato encuentre más bien la figura de Perón. (2006, 36).

Lamborghini reintegra en el espacio textual una contra-voz, una voz "no oficial" de Eva Duarte, que en un *off the record* ficcional generado por la **metafigura de variación** exhibe y condena la entrega y el desprendimiento ("por él. a él"): "yo he dejado de existir en mí misma y es él quien vive en mi alma, *dueño de todas mis palabras* y mis sentimientos..." (2006, 36, énfasis apegado)<sup>242</sup>. El destacado de la cita antecedente permite pensar en EPELH como una redención verbal, una liberación de la voz y la subjetividad de la Evita–efigie.

“él, la figura y yo la sombra” (2006, 38)

En el capítulo 20, “Una presencia superior”, Evita magnifica e hiperboliza la figura de Perón, lo que llama la atención por su semblante monstruoso de modestia (es "como la sombra del Líder", 65) y su des–subjetivación (política, individual). Esto sostiene la hipótesis de la re-subjetivación de EPELH. Lamborghini le devuelve a Evita su subjetividad individual, discursiva, humana, distinta de la subjetivación política.

En el mismo sentido opina Horacio González que “La subordinación peticionada, añorada como forma de amor, la voluntaria pequeñez proclamada por Eva, dejaba una duda en los lectores. Se trataba de imaginar qué pasaría si la maquinaria del libro *escrito y no escrito por Eva*, dejaba de verdad su propio nombre voluntariamente en servidumbre respecto a su fusión con el de Perón o si se trataba de un acto que toda lengua permite, anunciar la integración mística de un nombre en otro que lo protege, pero al mismo tiempo proponiendo implícitamente un desacople

---

<sup>242</sup> “Sin embargo ... la explicación de la ‘vida’, para Evita, descansa en la noción de *servicio*. Se trata del servicio del pueblo, la patria y Perón.” (González, 173)



de uno respecto al otro.” (González en Viñas, 2007, 172). Al respecto consideramos que si existía una “duda” en los lectores, ésta debería estar en las distintas posiciones y desacoples enunciativos: a veces Eva declara ser “nada”, otras veces manifiesta interés en delinear y fortalecer su figura. Cuando dice “estos apuntes destinados a explicar mi misión” (131) hay un deslizamiento o contradicción con su voluntad de hablar sólo sobre, para, hacia el Líder.

Para Ana Porrúa EPELH realiza una serie compacta de operaciones que se pueden resumir en la distorsión “del texto pedagógico por excelencia: el cuchillo [la técnica del corte] permite eliminar la pedagogía de Juan Perón y del orden sagrado [la Providencia, Dios] y pasar a la pedagogía de una nueva Eva y del pueblo” (1996, 18).

En términos de Ricardo Piglia<sup>243</sup>, EPELH es un poema de la duplicación o la duplicidad: el poeta simula un yo-diferente, un alter-ego tal vez, y el yo-*lírico* pasa a ser un yo-*dramático* (una máscara). LRDMV es también un texto conversacional –no sólo por sus condiciones materiales de creación (la entrevista), sino por la construcción textual misma de un interlocutor (cfr. 103, 107, 115).

El capítulo 59 “No me arrepiento” tiene el tono y la organización de un balance o despedida. El libro fue editado cuando su vida ya estaba marcada por el cáncer que la llevaría a la muerte en 1952. “Creo que ya he escrito demasiado ... seguir escribiendo sería inútil ... creo que ha llegado el momento de terminar.”; “está por llegar un día nuevo para la humanidad: el día del Justicialismo” (175). Encaramada la enunciativa en una fiebre anunciatoria que puede asociarse a la figura de Moisés y a la de la Virgen María: “Yo solamente he querido anunciarlo”, es decir, no vivirá para verlo. Claro: podemos reconstruir la voluntad profética cuando ponemos en la ecuación la muerte inminente y la enfermedad devastadora que la acosaba.

Así es como leyendo el palimpsesto LRDMV se alumbran los disparadores del poema de Lamborghini, más allá de la pura voluntad experimental: Eva Perón está en las inmediaciones de la muerte y anticipando la “caza de brujas” post-55 (...*en la hoguera*), y se toma la libertad de decir sus últimas palabras y preparar el porvenir del peronismo. El sentimentalismo y el tono elegíaco de la despedida logran trascenderse con el mesianismo profético moseico: la historia de vida –vida de santos– se transforma en manifiesto y novela de formación.

---

<sup>243</sup> “Poeta confinado en las palabras”, *Revista Unicornio*, Año 2, número 4, Abril–Mayo 1993, Mar del Plata

## El artefacto “Eva Perón en la hoguera”

### Métrica

Los versos de las partes I, III, IV, V, VII, X, XII presentan la cualidad métrica de armar escalas o curvas ascendentes–descendentes de irregularidad fluctuante (cfr. Belic, 2000). Los versos cortos de dos y tres sílabas son la base métrica para la subida más o menos escalonada hacia los “picos” de alejandrinos, escalando octosílabos en el camino. Podemos también recurrir al sistema tónico: hay versos de pies yambos y anapestos; en los pies dominan los yambos (“a él”, “por él”: 1, 2, 4, 24, 25, 27, 29, 31, 33, 35) y alternan con anfíbracos (“a volar”: epímone: 12, 14, 16). En cuanto a la eufonía, más que rima el poeta trabaja con la epífora.

El trabajo sobre el ritmo presenta una característica particular. Los períodos prosódicos están marcados por una cesura muchas veces artificial, mostrando el carácter de artificiosidad de este lenguaje poético. Veamos por caso:

una gota cayendo. sobre. contra. cien años de: la injusticia  
de un siglo. océano. un. la raza explotadora. contra. (358–359)

Véase cómo el extrañamiento no es sólo sintáctico, normativo y semántico, sino también prosódico. No hay curva entonacional ascendente en estos versos. Hay un comenzar, cortar, recomenzar que aliena el pneuma. Consecuentemente, en XV, de donde sacamos estos ejemplos, no hay comas. (La coma como recurso y signo deja de usarse en el verso 290)

Los versos no son “libres” ni amétricos (variaciones entre el endecasílabo y el alejandrino), sino fluctuantes entre límites de pivoteo entonacional, se dan escalas de crecimiento y decrecimiento progresivo y de contrapunto entre heptasílabos y pies bisilábicos, por ejemplo en I:

por él.  
a él. para él.  
al cóndor él si no fuese por él  
a él. (I)

revelación:

casi de golpe y que lo supe:  
los ricos como árboles los pobres como pasto.  
y hay más (III)

*(escala ascendente + caída brusca)*

si casi cerca de.  
si ando entre las altas. si veo.  
si casi toco casi:  
por él  
a él:  
todo lo que tengo: (I)

y hay más.  
los camellos no.  
los reyes magos no.  
los pobres no: como pasto,  
y lo declaro  
y lo sentí: (III)

*(ascendente—descendente)*

todo lo que siento:  
de él.  
todo el amor de mí:  
a él.  
mi todo a su todo:  
a él.

*(contrapunto)*

En otras partes, como II, la curva es más suave, el ascenso es menos pronunciado. Pero al llegar al pico del endecasílabo, el verso siguiente marca una caída métrica (pies de 3 y 4 sílabas).

Y hay partes de versos extensos, o versos yuxtapuestos (dos endecasílabos), de aparición (prosodia) sostenida (VI, IX, XI, XIV, VX, VXI):

arriba: los comunes. los eternos. los pilatos lavándose. los golpes.  
descendí: una gran luz que conservo. los corazones: el muestrario.  
los humildes que laten generosamente. descendí. sentí arder. una  
gran que  
conservo. una luz: de allí vino. los humildes que laten: el muestrario.  
(VI)

en primer lugar. para mí los que estuvieron. los que cruzaron  
viniendo. los que en columnas alegres. los que dispuestos. 240  
los que a todo. los que a morir. para mí los que en diagonales  
avanzaron. los que hicieron callar, para mí los que todo el día  
los que reclamaban. los que a gritos. los que encendieron:  
(IX)

Y formas mixtas, como XVII, en las que se alternan series de pies de 3 y 2 versos y series de 2 endecasílabos yuxtapuestos.

Y partes de reducida extensión, en las que no hay un desarrollo rítmico ni métrico (VIII, XII, XIII, XVI).

Entonacionalmente, este largo poema presenta 4 tendencias o regularidades:

- el flujo de versos ascendente–descendente /curva
- tiradas de versos extensos –prosodia sostenida y constante sin corte entonacional (en los que aparecen sintagmas sustantivos completos<sup>244</sup>)
- prosodia de métrica ascendente con corte y caída a pies cortos
- fragmentos de versos cortos

## Silencios

---

<sup>244</sup> “la hora de mi soledad. de puerta en puerta. los puñetazos bajo el cielo” (VI, 147).

Complementaria de las metáforas que hemos venido elaborando y analizando, la sobrecarga fundamental es la metáfora de elisión<sup>245</sup>, que domina la prosodia de I.

I  
por él.  
a él. para él.  
al cóndor él si no fuese por él  
a él.  
brotado ha de lo más íntimo. de mí a él: 5  
de mi razón. de mi vida.  
lo que es un cóndor él hasta mí:  
un, gorrión en una inmensa.  
hasta mí: la más. una humilde en la bandada.  
un gorrión y me enseñó: 10  
un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:  
a volar.  
si casi y cerca:  
a volar.  
si casi de: 15  
a volar  
en una inmensa. un gorrión.  
y me enseñó:  
si veo claramente. por eso:  
si a veces con mis alas. 20  
si casi cerca de.  
si ando entre las altas. si veo.

---

<sup>245</sup> Respecto de estas “figuras del silencio”, señalamos las hipótesis de Ana Porrúa: de manera casi exclusiva, ella lee *el corte* como procedimiento de producción de sentidos (distorsión): por ejemplo: “La figura de Perón existe en el texto de Lamborghini ... aunque pierde centralidad, se desplaza hacia el margen: su lugar lo ocuparán Eva y el pueblo ... las acciones o los atributos propios de Perón en LRMV ... sufren un proceso de indeterminación a partir de la eliminación de los posesivos” (DdPoesía, p. 19). Esta mirada tiene la limitación de ser una mirada parcial, ya que el “corte” no es un procedimiento que explique la economía de sentido del poema completo, ni el recurso dominante absoluto, ni explica el *procedimiento maestro* de la reescritura intratextual (reemsamblaje). Así, su análisis la conduce a concluir sobre las luchas discursivas de los años '70 dentro del peronismo y con otros discursos de la izquierda. Es decir, una lectura temática sociológica y contextual. Exclusivamente, una lectura partidista.

si casi toco casi:	
por él	
a él:	25
todo lo que tengo:	
de él.	
todo lo que siento:	
de él.	
todo el amor de mí:	30
a él.	
mi todo a su todo:	
a él.	

Cobra protagonismo la aposiopesis como suspensión de un enunciado por todos conocido y aprendido (consignas, máximas, lemas, slogans), como una forma de callar lo que no se puede/debe/quiere decir. Otro elemento complementario es la braquilogía<sup>246</sup>: las elipsis son el espacio ausente de un decir que se restringe, que se limita (“Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que siento es de Perón”, LRDMV, Prólogo). La epímone (figura de repetición) no sólo se da en la secuencia “a volar” (v. 12–17), sino también en los versos que abonan el motivo de “la entrega” (por él; a él; para él; de él...). Esta parte presenta el problema de la deuda: “*todo es de él. Sólo se hablará de él*”.

Un procedimiento destacable es la aposiopesis como interrupción de la isotopía metafórica *gorrión–cóndor* y *bandada–soledad de la cumbre* como “lema”. LRDMV utiliza en diversos momentos esta fórmula opositiva, como refuerzo ideológico y Lamborghini toma este dispositivo, lo usa literalmente, en las mismas coordenadas semánticas, pero inutiliza su intención a través de la **aposiopesis**, la **epímone** y la **braquilogía**: interrumpir el lugar común, desactivar la “consigna” es el mismo procedimiento utilizado en “Las patas...” con los lemas del peronismo, pero en el contexto de la Proscripción (1955–66).

---

<sup>246</sup> Forma de la elipsis mediante la cual se abrevia una expresión por la supresión de un término.

## Excursus: una retórica posible

Hablar de retórica o figuras de estilo en la obra de Lamborghini es trabajar sobre la incerteza y la provisoriedad, ya que su trabajo cáustico sobre el lenguaje poético y sobre la lengua general alcanza también a una reelaboración de las figuras. Por ello es que proponemos “metafiguras” como procedimientos que mixturán, fusionan la especificidad de una serie de figuras en un procedimiento mayor.

¿A qué nos referimos puntualmente? Las figuras clásicas (aunque no de las más remanidas) más referidas en este análisis, son como hemos dicho la aposiopesis y la braquilogía. Pero ocurre que la definición de las mismas confrontadas con el funcionamiento de la poética lamborghiniana resulta en una incertidumbre: ¿se aplica con salvedades la figura como categoría de análisis poético o se busca la construcción de una nueva figura? La braquilogía, por ejemplo, es una “expresión elíptica que sugiere una expresión diferente” o también “la suspensión de un elemento sobreentendido”; la aposiopesis es la suspensión “de una parte del enunciado por considerarse obvio lo que se añadirá a continuación”<sup>247</sup>. ¿Cómo se deberían analizar versos como los siguientes, en los que no hay lugar común sobreentendido ni contexto comunicativo que dé marco al discurso?:

el encuentro: en qué (“Eva Perón...”, IV)

ese fue: de mí. en todas las vidas / hay: / lo monótono sin. el paisaje sin. (“Eva Perón...”, IV)

esto: la traición / muchos. (“Eva Perón...”, VI)

a medida que: las puertas (“Eva Perón...”, VI)

No referir a la elipsis –una omisión de una parte de la frase que funciona necesariamente con el sobreentendido y que no se permite complicar la legibilidad, el sentido y la normativa– sin reservas y sin aclaraciones: “*la revolución por. ese fue. lo vi desde. fuego: un grito / un día hay.*” (IV, 128, 129).

Tampoco podemos remitir a la figura del hipérbaton sin incomodidad conceptual:

“un momento hay”: *hay un momento.*

“un maravilloso hay”: *hay un maravilloso.*

---

<sup>247</sup> Que sí funciona en pasajes de “El solicitante...”.

En esta segunda corrección (en cursivas), aparece indefectiblemente una cuasi-aposiopesis y que contribuye a la configuración de la metáfigura de interrupción.

Hay en EPELH procedimientos retóricos muy complejos y refinados, como el que se despliega innominado en XIV:

por eso: qué hacer.

por eso qué: cueste lo que cueste.

por eso qué: caiga quien caiga. (351 y ss)

Nótese cómo se traslada el signo de puntuación “:” detrás del pronombre interrogativo y cómo entonacionalmente los versos permiten una doble lectura: interrogativa y relativa. La virtualidad del sentido se actualiza visualmente, gráficamente con el movimiento del signo de puntuación y la existencia/prescindencia del acento enclítico.

## Figuras

Siguiendo el criterio del análisis modelar, consignamos y detallamos los recursos retóricos dominantes de las 18 partes (parte: recurso):

I: braquilogía-elipsis; hipérbaton; aposiopesis; epímone

II: Epímone, aposiopesis; braquilogía y elipsis; solecismo, anáfora.

III: anáfora, construcción paralela-duplicación; aposiopesis; braquilogía, epímone

IV: aposiopesis, epífora.

V: epímone; anáfora, epífora;

VI: epímone, epífora, duplicación

VII: anacoluto (en una serie de versos); aposiopesis; abundancia de sintagmas sustantivos

VIII: anáfora. No hay de los recursos dominantes del poema; abundancia de sintagmas-versos de 4 a 7 sílabas

IX: paralelismo, anáfora, epímone; períodos sintácticos más extensos y completos

X: braquilogía, aposiopesis

XI: aposiopesis, epímone, elipsis



XII: epímone, duplicación

XIII: períodos sintácticos constreñidos, elipsis general (braquilogía).

XIV: duplicación; hacia el v. 340 aparecen las combinaciones de elipsis-aposiopesis

XV: sínquisis; construcciones paralelas, epímone; aparición de la imagen y la metáfora; puntuación “dura”: sólo puntos –no hay comas-; y sobre-puntuación (v. 358).

XVI: elipsis, aposiopesis, braquilogía; fulgores de mayor legibilidad (396-37)

XVII: anáfora-epímone; símiles, aposiopesis, anacoluto

XVIII: braquilogía, aposiopesis, epímone<sup>248</sup>

Es decir que la sobrecarga está entre la elipsis, la braquilogía y la aposiopesis, una **metafigura de elisión**. Los términos elididos u obviados tienen en muchos casos una presencia destacada en el original/fuente. Pero el original/fuente están ausentes, por lo tanto, esta poesía funciona sobre lo incompleto, sobre el sentido de un discurso en ruinas, recortado, cercenado. Justamente, en poemas como EPELH, XI, se potencia la semántica de términos deícticos, preposiciones y pronombres relativos. Se semantiza una posición sintáctica dependiente, menor; y se carga de sentido la interrupción, el vacío producido por el corte.

## 7.8. “Payada” (diálogo)

### Análisis del artefacto

La recuperación del género del diálogo poético, instalado en la literatura argentina desde sus albores gauchescos, como Hidalgo, Ascasubi, Hernández, significa la recuperación de los roces sociales de la gauchesca, la traslación de la tradición europea hacia la americana y el desplazamiento del Yo lírico y de la subjetividad artística, entre otros, propios de la tradición romántico-simbolista. Nos hemos ocupado del recurso del diálogo en la obra de Lamborghini en otros escritos (cfr. Vera Barros, 2009a, b, c)<sup>249</sup>. En el presente caso nos ocupamos del análisis métrico y estrófico.

---

<sup>248</sup> XVIII redondea y reafirma el costado sacrificial de Evita en LRDMV, tocando el tema del tiempo: la urgencia, la inminencia de la muerte, el auto de fe (“ya” aparece en XVIII 8 veces en 14 versos; “dar/se”, 10 veces).

<sup>249</sup> Puede verse también Freidemberg, 1999, 203–204.

## Rima (análisis fonológico)

Las rimas internas se generan por reiteración de lexemas en los versos 2–3, 4–6, 34–35, 50–51, 55–57, 122–123, 294–295. La rima consonante se manifiesta de múltiples formas y variantes: rima grave consonante entrelazada: 138–142; rima grave consonante pareada: 301–302; rima grave consonante continua: 304–305–306; rima aguda (verso oxítono) consonante interestrófica: 189 / 193 (xxxa / xxxxa); cruzada grave: 198–201 y aguda cruzada: 279–281; aguda pareada: 294–295, con rima interna por duplicación y anáfora: “Poder, / poder mi no poder.”

Respecto de la rima asonante, el poema presenta rimas agudas (según axis rítmico) pareadas: 9–10, 19–20, 36–37, 82–83, 92–93, 96–97, 109–110, 119–120, 135–136, 254–255/256–257 y 273–274; rimas agudas cruzadas: 101–103, 206–208, aunque en rigor de verdad, las rimas abrazadas y cruzadas son pseudo–, ya que en las estofas no hay más de dos versos eufónicos. El modelo de la rima cruzada, por ejemplo, supone abab; en este caso, es a–a–. Rima aguda abrazadas: 111–114, 145–148; rima aguda alternada: 211–213–215 (xaxaxa), rima aguda asonante interestrófica: 248/249 (xxxa/a), rima grave (paroxítono) asonante interestrófica: 260/262 (aaxxbx/b) y, finalmente, rima grave pareada en 266–267.

Este trabajo eufónico, a su vez, implica una relación crítica con el tono epocal coloquialista de la generación del ‘60. En este largo poema domina una métrica “post–conversacional”: sobre esa matriz, sobre ese fraseo hay un trabajo culto y estilizante en la lengua, especialmente por el uso de los pies quebrados, los enlaces eufónicos, las sintonías acentuales, las rimas oxítonas pareadas. Es decir que hay una apropiación y superación de la poesía coloquial.

También podemos señalar en este plano el uso de un estribillo (propio de la tónica del tango):

Abrió la puerta (mueca)<sup>250</sup>  
me dijo chau  
"pobre cosa"  
me dijo que se iba (15 y ss.)

con variaciones en los versos 40 y ss., 87 y ss., 289 y ss.

---

<sup>250</sup> Este “(mueca)” es un elemento didascálico clásico (especialmente de la comedia) que colabora en la construcción del género “Diálogo”.

## Métrica y construcción estrófica

Se trata de estrofas heterométricas, que sin embargo, como adelantamos arriba, revelan un trabajo técnico preciosista que intenta pasar inadvertido.

En los “parlamentos” del Letrista Proscrito hay una dominancia de coplas (específicamente, seguidillas simples): 7/5/7/5; variaciones de la seguidilla tradicional: 7/4/3/7, 7/7/2/5 (vs. 9–12), 5+2 (encabalgamiento versal)/4/7/5 (vs. 24–28) y soledades (estrofas de tres versos de arte menor asonantados 8a8b8a).

En los parlamentos del Letrista Sesquicentenario: octavillas sin regularidad eufónica (sin rima); seguidillas compuestas; estrofas de extensión variable sin forma tradicional reconocible. También seguidillas compuestas (siete versos de arte menor 7–5–7–5–5–7–5).

En ambas voces hay tres tipos de cuartetos: asonantados de pie quebrado (182–185), cuartetos asonantados (186–189); y sin rima (190–194).

En la voz de ambos personajes hay invenciones estróficas de cierta armonía rítmica y métrica:

mujer, mujer querida,  
me dijo chau, me dijo  
que se iba

7a / xó xó xóx // u\_ u\_ u\_u (pie yámbico – pie yámbico – pie anfibráquico) o (ritmo yámbico)

7b / x óx ó xóx // u \_u \_u\_u (yámbico – yámbico – anfibráquico) o (ritmo yámbico)

4a / x x óx // (anapéstico)

qué grande eras  
cuánto valías  
mi general (61–63)

5a \_ uu \_u // dáctilo + troqueo

5b \_u u\_u // dáctilo + troqueo

4a u \_uu // libre + dáctilo

vacío sin su amor  
sumido en el dolor (96–97)

6a u\_u \_ \_u (anfíbraco + troque)

6a u\_u \_ \_u (anfíbraco + troque)

no claudiqués  
tu condición  
de varón, (106–108)

4a u uu\_ (anapesto + pie yambo)

4b u uu\_ (anapesto + pie yambo)

3b u u\_ (pie yámbico)

Nótese la uniformidad rítmica y métrica en las siguientes estrofas:

-Llegamos un día  
a la triste pieza,  
cuarto de agonía  
y desolación

encerrados juntos  
vivimos al borde,  
de una permanente  
desesperación. (186–193)

6a u\_u \_ \_u 186

6x uu \_u \_u 187

6a \_u u uu\_u 188

4b uuu\_ 189

/

6x uu\_u \_u 190

6x u\_uu \_u 191

6x u \_u uu\_u 192

Nótese la similitud rítmica de los finales de los versos correspondientes 186–190, 187–191, 188–192, 189–193 y la eufonía 189–193.

### Planos sintáctico y semántico

El poema está sembrado de marcas contextuales: la tónica del tango, retazos de la Marcha Peronista, y de consignas de la militancia peronista.

Las dos voces-personajes del poema-diálogo (El letrista proscrito y El letrista sesquicentenario) presentan clara diferencia de entonación y motivos: el Letrista Proscrito es víctima del abandono amoroso femenino, que en una interferencia, entropía o cortocircuito metafórico desliza o revela un revés político (la distancia de la política, de Perón). El Letrista Sesquicentenario, por su parte, adopta un tono apodíctico, muestra fortaleza de carácter y de convicciones. Es el consuelo y la racionalidad político-ideológica, que arenga a la resistencia:

señal y don  
de rebelión  
y aún en desigual  
luchar,  
luchar  
tu suerte  
hasta la muerte;  
y hacer luz  
en tu conciencia  
a este sentido: (120 y ss.)

en esto hay que entender  
y de esa comprensión  
hacer una conciencia,  
una virtud. (182 y ss.)

Se utiliza el recurso de los encabalgamientos como impulso fónico, entonacional: “Entrando por un /lugar,/buscándote” [24–26]; “Amigo, por qué somos/así:/somos de una mujer[55–57]”. También recurre a la aposiopesi y la braquilogía, aunque en menor medida que en otros poemas analizados más arriba.

Respecto del tono epocal, hay que destacar aquí que el poema muestra una homología entre la política y el amor, es decir, la ausencia del líder (Perón) y el abandono/desengaño amoroso; en otros términos, entre el discurso político y el poético.

La técnica del poema se basa en la alternancia de estrofas (tangos–marcha peronista, amor–política/proscripción), mezclando versos y sintagmas en una misma estrofa y (con)fundiendo los dos temas<sup>251</sup>; es decir, se realiza la puesta en escena de procedimientos de metaforización y metonimia de la proscripción del peronismo. Se trata de un metapoema (un poema que exhibe la composición poética), cruzado a su vez con la misma producción lamborghiniiana (el verso inicial “Me detengo un momento” es una réplica del inicio de “Las patas...”) y con la gauchesca (el diálogo poético, la payada, la forma poética popular, la queja). A saber:

Ella se fue  
solo quedé  
Patria en remate  
llorando. (19 y ss.)

Por una calle  
entrando por la otra  
buscándote  
buscándote.

Nos burlan compañero, nos engañan,  
nos desocupan, nos maniobran. (30 y ss.)

Amigo, por qué somos  
así:

---

<sup>251</sup> “Ella se fue / solo quedé / Patria en fraude / llorando” (36 y ss.).

somos de una mujer  
y su abandono  
nos requebranta  
nos derrota

qué grande eras  
cuánto valías  
mi general

quedamos sin su amor  
que nos juró  
temblequeando y sin  
fe  
la vida rota

Gran Conductor  
eras primer

y el corazón. (55 y ss.)

La ausencia de la mujer también se podría homologar a la ausencia física, real, de Evita; sin embargo, entendemos que la alternación es dicotómica tango-peronismo, mujer-Perón (distinción que se confunde, concilia, funde en el amor al líder):

quedamos sin su amor  
que nos juró  
temblequeando y sin  
fe  
la vida rota

Gran Conductor  
eras el primer (64–70)

El uso del tiempo verbal pasado en el verso 70 estriba en una variación del texto de la marcha peronista (“sos el primer trabajador”), asentando el poema en el tono melancólico–amoroso, el desengaño<sup>252</sup>.

Este diálogo de forma y título gauchescos –dedicó al diálogo de inspiración gauchesca más de un volumen a partir de los años 90, como *Tragedias y parodias*, *El riseñor*– nos muestra como procedimiento de experimentación el trabajo sobre las formas estróficas y sobre regularidades rítmicas y eufónicas: es una opción estilística superadora de las poéticas de su época el abreviar en una forma *refuncionalizada* de las tradiciones de la poesía popular. También su condición metapoética y el carácter de innovación en el subgénero –es poco frecuente en la poesía lírica de la época el *revival* de la gauchesca y menos frecuente aún el uso del diálogo.

También en el terreno de la experimentación, el tono melancólico, los equívocos y el uso instrumental de las consignas políticas inauguran una línea inédita en la poesía política y en la disciplina del compromiso de inspiración sartreano (la responsabilidad estética).

## 7.9. “Las patas en las fuentes”<sup>253</sup>

### Preliminares

Nos ocupamos ahora del análisis y comentario de un texto ya clásico (uno de los más comentados, junto con “Eva Perón en la hoguera”): “Las patas en las fuentes”. En el trabajo de análisis estructural del artefacto avanzamos en las secuencias del nivel retórico (rima, métrica, figuras, formas estróficas), al fono-morfosintáctico y al semántico.

Sobre el objeto estético, sobre su *constitución* en tal, repasamos y comentamos juicios críticos y su catalogación historiográfica.

---

<sup>252</sup> Sobre la homología Perón–mujer, cfr. Porrúa, 2001.

<sup>253</sup> El poema conocido como “Las patas en las fuentes” tiene su versión originaria en 1955 como plaqueta con el título “El saboteador arrepentido”. Fue reeditado y aumentado como *Al público* en 1957 y 1960. En 1965 fue editado como *Las patas...*, reeditado en el 66 y en el 68 con ampliaciones del aparato paratextual (prólogo y cartas). En la edición definitiva en vida del autor, “Las patas...” es parte del “poema en cuatro tiempos” *El solicitante descolocado* (“Las patas...”, “Ese mismo”, “La estatua de la libertad”, “Diez escenas del paciente”, Paradiso, 2008).



## **Análisis del artefacto “Las patas en las fuentes”**

“Las patas...” es un extenso poema (2282 versos) de largas series de versos de arte menor y tiradas reducidas de versos de arte mayor organizados en estrofas cortas (3–4–5 versos). Este poema incorpora y exhibe múltiples voces y textos de referencia, y despliega, además, una serie de comentarios metapoéticos. Se trata de uno de los poemas–modelo de la reescritura reelaborante (de *Martín Fierro*, de la *Commedia*, de “Significación social del descamisado” de Eva Perón, en el plano de los textos, de la tradición gauchesca en el plano de los géneros y las tradiciones).

Se destaca especialmente lo experimental en:

1. La reescritura re–elaborante del género gauchesco.
2. La inclusión de textos ajenos (de Rodolfo Walsh, otros), como un pastiche o collage de voces más que citas y referencias.
3. La presencia de tópicos y de discursos político-ideológicos
4. La construcción de una alternativa poética asentada sobre un contexto histórico y discutiendo –a veces desde la seriedad, a veces paródicamente– el imperativo epocal del *engagement*.
5. La búsqueda de una nueva poética de la forma; una poética de la sintaxis.
6. La persistencia temática sobre los tópicos del peronismo, entre ellos, marginación socio-económica –ya vista en “Villas”.

## **Rima**

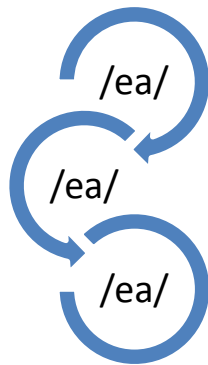
En el poema hay una alternancia entre rima libre, asonante y consonante (por epífora). Encontramos trazos eufónicos por rima asonante en los siguientes pares de versos:

20/23–26, 42–44, 46/53, 54–55, 186–191, 215–216, 299/300, 385–386, 500–502, 615–617, 630–635, 648–653, 656–658, 729/730, 850–851/1006–1007, 1018–1019, 1090–1091, 1103–1104, 1128–1129, 1130–1133, 1134–1135, 1221–1223, 1296–1298, 1340–1343, 1368/1369, 1595/97, 883–884, 1568–1569, 1809–10, 1815–19, 1840–41, 1851–52, 2071–73, 2084–86, 1743–1745, 2188–89.

También en series más complejas, como 150–151–152, 555–56–57–58–60, 669–670–672,

1390–91–93–94, 1577–80–83, 1644–1647/1653, 1797–99 – 1800–01, por ejemplo la rima enlazada /ea/ en 543–544–546–548–550–552:

golpe <u>a</u>	543
golpe <u>a</u>	
en la llaga	
libre de la 'belle <u>za</u> '	546
libre de 'lo poético'	
y golpe <u>a</u>	
gritó asomando detrás de	
desde <u>la</u>	550
y que ése sea tu gesto	
y que la palabra <u>sea</u>	
tu gesto.	553



El poema también está compuesto con rima interna (84, 2094), rima interna asonante (113, 1882), y cruzada (1598–1601): “estoy fumando / como un loco / estoy / vagando como un loco”. Y eufonía generada por la reiteración pareada de palabras al final del verso –epíforas. Señalamos este recurso sólo en el último tramo del poema:

1907–08, 1911–14, 1917–20, 1928–30, 1931–32, 1935–39, 1969–73, 1974–76, 2011–12, 2051–53, 2110–11, 2135–36, 2139–40, 2162–65, 2211–12, etcétera.

La eufonía más clara, más definida, se da por el recurso de la epífora (no hay rima consonante que se construya sin este recurso). Hay también recursos fónicos que no responden a la rima, como las duplicaciones, las reiteraciones, los paralelismos, la epímone, la anáfora. Lo que muestra una búsqueda lúdica, paródica, iterativa recargando y saturando la dimensión fónica del extenso poema con momentos armónicos, con asonancias y con aliteraciones.

### Estrofas y métrica

El poema consta de versos de 2 a 11 y 14 sílabas (por ejemplo, 1556-1562) – e incluso alguno de 16 (414) y 17 (519). Por supuesto que en tan extenso poema de formas no tradicionales, sin una normativa evidente, se encuentran versos de toda extensión. Sin embargo, se puede observar una dominante de octosílabos y hexasílabos en estrofas de 4 y 3 versos –una forma cercana a cuartetos asonantados de pie quebrado, cuartetos asonantados; cuartetos sin rima; y “soledades”<sup>254</sup>.

En términos de métrica, el largo poema muestra grandes variaciones y amplitud de metros. En cuanto al ritmo acentual, vano sería establecer una dominante, ya que el poema nos presenta consignas, frases hechas, prosaísmos, citas de textos ajenos en prosa versificados, consignas políticas... la dominante es la pluralidad. Por ejemplo, nótese la variedad del exordio:

Me detengo un momento / - u-u – u-u / 8

Por averiguación de antecedentes / - uu-u- - uuu-u / 12

Trato de solucionar importantísimos / -u – u-uu uuu-uu / 13

Problemas de estado; / u-u – u-u / 7

Vena mía poética susúrrame contrato / -u –u u-uu u-uu u-u / 15

Planteo, combinación / u-u uuu- / 7

y remate. / – u-u / 4

(1-7)

---

<sup>254</sup> Estructuras de 3 versos de arte menor con (y sin) rima asonante, cfr. análisis de “Payada”.

Sin embargo este otro fragmento, exordio o intermezzo, nos muestra una regularidad (lógica) métrica y cierta armonía rítmica:

Me detengo un momento / - u-u – u-u / 8  
En el país de los países / - - u- - - u-u / 9  
De las maravillas / - - uu-u / 6  
La izquierda es la derecha / - u-u - - u-u / 9  
Lo blanco es negro. / - -u - -u / 6  
(422-426)

Puede verse claramente la alternancia entre octosílabos y hexasílabos y la regularidad del ritmo de los pies anfibracos (momento, países, derecha).

## Figuras

En *Partitas*, las metáforas generales de dislocación, de variación, de interrupción, de elisión, de visualización albergan a las figuras sintácticas dominantes: aposiopesis, anáfora y epífora; tmesis, anacoluto y solecismo; epímone, sínquisis y braquilogía.

En “Las patas...” podemos destacar:

- El uso de la metáfora y la imagen: dos figuras tradicionales, “por defecto”, de la poesía lírica;
- El uso del símbolo y la alegoría: el Juglar, la patas en las fuentes, la Pordiosera.
- La deriva tópica y temática –en los poemas de *Partitas* se trata más bien de poemas monotemáticos o “monográficos”, con una fuente de referencia dominante en el caso de la reescritura “Eva Perón en la hoguera”, con un nudo temático en “Villas”...
- El trabajo sobre la sintaxis, y específicamente sobre los ejes sintagmático y paradigmático con la aposiopesis, el quiasmo y las reduplicaciones, la epímone y epífora –recurso muy trabajado en *Partitas*.

## 1. Formas estróficas

Los versos se organizan en conjuntos semi-regulares, a la manera de las tiradas de *El gaucho Martín Fierro*, que alterna sextinas con otras formas estróficas. Hay tiradas de cierta continuidad de estrofas de 3 versos, en algunos pasajes hay progresiones descendentes de 7 a 3 versos, hay estrofas de un solo verso también. Lo principal es remarcar que hay un canto pausado, con respiraciones prosódicas, en conjuntos medianamente regulares, de arte menor, con invenciones eufónicas (comentaremos esto en el apartado siguiente) que pueden entenderse como distorsiones de formas tradicionales tales como la copla (8- 8a 8- 8a), el terceto, cuartetas, seguidillas (7- 5a 7- 5a), redondillas, soledades, entre otras. Citamos algunos casos ejemplares:

Cómo se pianta la vida  
cómo rezongan los años  
cómo se viene la muerte  
tan callando (157–160)

Esta copla de pie quebrado<sup>255</sup> es evidente reescritura y cita del poema de Jorge Manrique (*cómo se pasa la vida,/cómo se viene la muerte/tan callando*). Mientras que

Volviendo un día al barrio  
a la estructura simple  
de casitas baratas  
y la Villa del Parque (156–156)

es una cuarteta de rima libre. También encontramos: cuarteta asonantada de pie quebrado:

Oh Máquina de los Recuerdos  
y esta música traqueteante

---

<sup>255</sup> Copla de pie quebrado es una estrofa de octosílabos combinados con tetrasílabos. Si la rima anterior es aguda, pueden ser pentasílabos, pues se establece una compensación y cuentan como tetrasílabos, y sus muchas variantes.

renace, que aún vive, que aún persiste  
de los batanes (169–172)

Soledades:

y también hay  
una vieja escoba  
que ya no barre nada (915)

y dísticos:

Oh Ilusión Ilusión  
nada de esto es lo mío  
...  
y tú me has hecho esto  
y tú lo has querido (948–949)

Resulta notable el efecto de: a) recreación libre de formas tradicionales, y el uso de prosaísmos dentro de estas formas (157–160). Véase también una voluntad de estilo en la alternación estrófica, métrica y rítmica:

—¿No se ha  
hablado  
bastante

en el culo infectado  
de la puta de América?

Al paso  
al paso  
me dictó  
la cabeza... (1068 y ss.)

Podemos ver el paso del terceto de versos de 3 sílabas, pausa, un dístico octosílabo, pausa, una cuarteta de versos de 3 sílabas. Hay una gradación rítmica, melódica y tonal por variación pero también por regularidad.

Hay también invenciones asentadas en regularidades (5–1–10–6/6–2–6–5): no son cuartetas ni coplas ni redondillas porque no hay rima, ni consonante ni asonante; son versos de arte menor; y el segundo verso es un pie breve.

En definitiva: estamos ante la recreación o reelaboración de formas tradicionales, además de invención de formas regulares.

## 2. Renovación de la “rima”

Respecto de la rima, Lamborghini ha prescindido, en esta reelaboración de la gauchesca, de la eufonía por coincidencia u homofonía y construye las armonías por la duplicación de lexemas (epíforas), generando efectos de extrañamiento y literalidad –fidelidad– fónica. Transcribimos pasajes de muestra:

y yo acerco mi oído tenso a su boca  
“la redención por la lucha”  
me dice  
“la insurrección es un *arte*  
es un *arte*”  
y así  
expiró entre mis brazos

¡Y hagamos *antorchas*  
compañeros!  
gritó la mujer que iba al frente

y lo que esas *antorchas*  
alumbran alzándose en su luz  
“es la toma  
del *poder*”  
balbuceó el Buen Idiota  
“y también

cuando metimos la patas el *poder*  
en las fuentes de la Gran Plaza”  
dijo mirando a los adictos

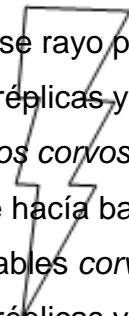
babeándole  
la boca

cuando dentro de un *rayo*  
vi ese rayo pentágono  
en réplicas y *réplicas*  
*rayos corvos*  
que hacía bailar  
a sables *corvos*  
en réplicas y  
*réplicas*

(1904 y ss.)

Esta última estrofa enrarece aún más la eufonía generada por la epífora, por una suerte de quiasmo ilógico. Nótese además el recurso de mimesis gráfica (iconización) y semántica (metafigura de visualización):

cuando dentro de un *rayo*  
vi ese rayo pentágono  
en réplicas y *réplicas*  
*rayos corvos*  
que hacía bailar  
a sables *corvos*  
en réplicas y  
*réplicas*



su mente  
una suma de *chispas*



radio  
activas  
de reacción en reacción  
una *chispa*  
saltando sobre la *otra*  
una partícula brincando  
sobre la *otra*  
(1968 y ss.: xaxxabxb)

entonces  
la cabeza me dictó  
bien adentro  
donde duele *madurá*  
*madurá*  
maldito imbécil (1616 y ss.)

## Reelaboraciones

El trabajo de cita y transformación de la poesía gauchesca es un procedimiento que denominamos reescrituras “de primer grado”, o reelaboraciones transtextuales. El acto de filiación más evidente con la gauchesca es la producción de poemas narrativos con trama conversacional. Otro aspecto es la estilización de la lengua (del castellano de la norma y de la sintagmática)<sup>256</sup> y la representación de los sujetos marginalizados, quienes comentan los procesos de alienación (conscientes e inconscientes) y los procesos de violencia política (también trabajado en los fragmentos injertados de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh).

El poema de Lamborghini comienza con una Invocación, al estilo clásico, que reelabora a su vez la del poema de José Hernández:

vena mía poética susúrrame contracto

---

<sup>256</sup> Recursos de la gauchesca: supresión de consonantes en la sílaba final, apócope, cierre de vocales: pior; diptongación: nuembres; doble acentuación; sustitución: hielo x yelo.

planteo, combinación  
y remate (5–7)

*Pido a los Santos del Cielo  
Que ayuden mi pensamiento;  
Les pido en este momento  
Que voy a cantar mi historia  
Me refresquen la memoria  
Y aclaren mi entendimiento.* (Hernández, 7 y ss.)

Este primer fragmento muestra con claridad los alcances y objetivos de estos procedimientos: no es una reescritura de segundo grado, pieza por pieza, una adaptación o una modernización, sino la búsqueda de la fundación de un “gauchesco urbano”, como declara el autor en numerosas entrevistas. Transformación, entonces, más que adaptación.

La dupla Fierro-Cruz ha mutado en la del Solicitante y el Saboteador, en un largo contrapunto de extensos parlamentos monológicos. Pero el escenario, el contexto histórico, político y social, son radicalmente diferentes: sus angustias son las de los “descamisados” (cfr. “Significación social del descamisado”, Perón, 2006), los huérfanos del peronismo proscripto –desocupados, vagabundos, harapientos (matreros): los “héroes” desclasados de la década 1955–1965.

Puntos de contacto con *El gaucho Martín Fierro*:

- se trata de un diálogo poético en contrapunto,
- las figuras de Fierro y Cruz están traspuestas en el Solicitante y el Saboteador, respectivamente,
- el estilo: una lengua popular moldeada desde la lengua culta, hay un trabajo metalingüístico muy importante, como hemos visto en formas estróficas y en renovación de la rima, ut supra.
- el tono doliente,
- el fondo biográfico–psicológico de Cruz: el que cambia de lado: de gaucho a policía, de obrero a gerente,
- “Cruz” cuenta la historia de su mujer,
- la referencia metapoética al “estrumento” (la guitarra)

- descripción de la vida en las tolderías/el departamento (375 y ss.)
- estructuración bipartita
- comentarios sobre el poder, la autoridad, la corrupción,
- el episodio del indio y la cautiva (700 y ss.),
- reelaboración de la introducción de *La Vuelta*: cuando uno vuelve del desierto... /placidom (690 y ss.),
- el cacique y el presidente de la sociedad rural (734 y ss.)
- el viaje a caballo es relaborado en el viaje en colectivo<sup>257</sup>.

No falta tampoco el humor de los poetas gauchescos que se expresa en la manera trágica de Hernández, en la amarga de Hidalgo o más socarrona de Del Campo.

–Tu alma tiene un delicado  
cuello de cristal  
–se inclina–  
su base es de acero inoxidable (78 y ss.)

Tratando de llegar  
a las altas esferas  
hice mi oferta de viva voz  
–¡No valgo un pito! (72–75)

Decíamos más arriba que se desarrolla en este poema una transformación: del lenguaje en general pero del poético en particular. Cabe destacar la incorporación de frases hechas, refranes, retazos del habla coloquial, leyendas y *grafiti* al tramado del lenguaje lírico, que como hemos visto y dicho, evita o se desentiende de “lo bello”:

---

<sup>257</sup> El viaje en colectivo y en tren, además de actualizar los desplazamientos y el viaje simbólico del personaje Martín Fierro, y además de, claro está, tematizar un hacer propio de un estado de sociedad, pueden ser interpretados como una reelaboración de los primeros capítulos del otro texto–fuente de “Las patas...”: *Operación masacre*. Recordemos que en “Las personas” es un hecho acentuado los desplazamientos de los personajes –buscando seguramente construir una figura dinámica, de confluencia hacia la fatalidad. Dicho de otro modo: los viajes en colectivo y en tren de la obra de Walsh están duplicados, citados o referidos en “Las patas en las fuentes”. Lo que implica que en LL hay una reescritura de grado 1 tanto de *Martín Fierro* como de *Operación masacre*, dos de los grandes textos políticos de la cultura letrada argentina. Cuando Lamborghini enfatiza y exhibe estos elementos es estratégico.

en el país del tuerto / es rey (34–35)  
governar es poblar es hablar (44)  
“No son todos los que están / no están todos los que son” (119–120)  
En los viejos tranvías / y en general / en todo transporte colectivo /  
colaborar es correrse / bajar por adelante (124 y ss)  
–Dar sangre es dar vida (1242)

Uno de los hallazgos experimentales de Lamborghini es el ya mencionado cruce de gauchesca y tango: ambos condensan las tópicas tradicionales de las subjetividades de los desclasados por efecto de las modernizaciones de los siglos XIX y XX, respectivamente. En este caso, en el marco de referencia al universo discursivo de la gauchesca, aparece un enlace intertextual que brota de la catálisis-tópico “distanciamiento–ausencia de la familia–culpa–dolor”, momento ejemplar de *El gaucho Martín Fierro* y de la poesía del tango sentimental<sup>258</sup>:

–Nuestra madre es feliz  
nuestro padre.  
nuestro hermano sigue creciendo  
sólo se espera tu llegada  
...  
Volviendo un día al barrio  
a la estructura simple  
de casitas baratas  
...  
Y la Gran Puta huyó a París  
en busca de su amor  
...  
Acariciando mi alma en mi soledad  
en mi soledad  
no se puede confort y  
si vieran mi catrera. (140 y ss)

---

<sup>258</sup> Para más evidencia, la referencia al verso de Pascual Contursi de “Mi noche triste”: “y si vieras la catrera / cómo se pone Cabrera / cuando no nos ve a los dos”.

Este mismo procedimiento de elaboración se despliega en micro-elaboración: véase en esta tirada en espejo la reelaboración – transformación textual:

Acariciando mi alma en mi soledad  
en mi soledad  
no se puede confort y  
si vieran mi catrera. (Lamborghini, 165–168)

Cuando voy a mi cotorro  
y lo veo desarreglado,  
todo triste, abandonado, → no se puede confort  
me dan ganas de llorar;  
me detengo largo rato  
campaneando tu retrato  
pa poderme consolar. → Acariciando mi alma en mi soledad  
...  
y si vieras la catrera → si vieran mi catrera  
cómo se pone cabrera  
cuando no nos ve a los dos.  
...  
(Contursi) (Lamborghini)

El poema también cita e incorpora, sin llegar a la reelaboración, el vals “Noches de Atenas” (1931) de Horacio Pettorossi, junto con fragmentos de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh:

“y estábamos escuchando  
tus noches Atenas en la radio  
mientras jugamos a las cartas”  
...  
“y caímos adentro  
en el basural y también ahora sí  
sabemos

que alguno se salvó  
para contarlo”  
–tus noches Atenas tus noches Atenas

Entre la mera cita y la reescritura de primer grado consignamos los siguientes juegos especulares:

- Petrossi: “Noches de Atenas”
- Contursi: “Mi noche triste”
- Manrique: *Coplas a la muerte del padre*
- Walsh: *Operación masacre*
- Dante Alighieri: *Divina Comedia*: 1109 y ss.
- José Hernández: *Martín Fierro*

Pero no sólo se manifiesta aquí el gesto universal de la cita –la intertextualidad– sino también la reelaboración transtextual (reescritura de primer grado) y el reensamblaje (reescritura de segundo grado); dos invenciones poéticas que distinguen su obra y superan muchos gestos de *avant garde* de la poesía contemporánea.

#### 4. Experimentación: sintaxis poética y normativa

Acariciando mi alma en mi soledad  
en mi soledad  
no se puede confort y  
si vieran mi catrera. (165–168)

Apenas este tiempo para nada  
Al Paso  
almuerzo pavimento  
con ensaladas  
del huerto de los olivos. (114–118)

En estas dos estrofas podemos ver los deslizamientos normativos gramaticales: la duplicación (165–166) es atípica en la lírica del siglo XX; lo mismo que la falta de verbo en el verso 114 y 167, generando períodos extrañados, que imitan las intermitencias e imperfecciones del pensamiento, y delinean un yo lírico sin control de la lengua (metafigura de interrupción).

–He aquí  
la  
–Pero hay?  
–No, habría  
–Pero tiene?  
–No, tendría  
–Pero ES?  
–No, sería  
–Un tipo  
y su piedra  
de todos los poderes –versión–  
...  
–Versión  
es sería tiene tendría  
roja  
es sería  
brillante es  
sería  
hermosa hermosa  
hasta la perfección sería  
es  
sería  
y cambio y cambio mi  
cabeza  
por un solo dato (2056 y ss.)

En esta segunda tirada, más compleja que la anterior, vemos períodos suspendidos, tanto en la sintaxis como en la semántica; duplicaciones extrañas, juegos con el modelo verbal (*es, sería, tiene, tendría*), encabalgamientos abruptos e innecesarios

desde el punto de vista de su función en el modelo lírico, la aposiopesis (queda en el vacío el verso, no se completa ni el eje sintagmático ni el paradigmático, como en el caso de las consignas: “*somos los destrozados / los mutilados / la vida por / la vida por / cruzando la Gran Plaza*” [800–804]).

Todos estos procesos fundan una nueva lírica propia de la post–experiencia. En esta postura creativa de los espacios metapoéticos –este poema inaugural es una ruptura tanto en la práctica estética como en la teoría:

–Generaciones y generaciones  
jodidas por la estética  
cometida  
con premeditación  
dijo el que estaba desde la barricada  
haciéndola  
detrás de.

jodidos y jodiendo  
a los demás  
por dorar demasiado  
la píldora  
por eso  
a no “poetizar”  
ya más  
(463 y ss)

...  
habla  
di tu palabra  
y si eres poeta  
“eso”  
será poesía

que tu palabra  
sea irrupción  
de lo espontáneo



que lo que digas  
diga tu existencia  
antes que “tu poesía”

que tu ritmo  
sea  
pulso de la vida  
antes que un elemento  
de la música  
gritó (492 y ss)

...  
que tu verso  
dé la vida  
antes que su comentario (511 y ss.)

...  
libre de la complicidad  
con “lo poético”  
asome  
tu duro estallido  
de palabras  
golpeando  
rompe el mito  
de que has nacido antes que nada  
para expresar “lo bello”  
para decirlo ante todo  
“bellamente” (521 y ss.)

...  
golpea  
golpea  
en la llaga  
libre de la “belleza”  
libre de “lo poético”  
y golpea  
gritó asomando detrás de

desde la  
y que ése sea tu gesto  
y que la palabra sea  
tu gesto. (543)

Proferimientos poéticos van moldeando al poema mismo. Lo que significa por un lado la constitución de una poética negativa en términos de representación (reescrituras de segundo grado: *Partitas*) y de búsqueda de la belleza en los términos tradicionales. En otros términos, también se establecen las pautas del abandono de las tradicionales herramientas propias del hacer poético (ritmo, imaginaria, métrica) para adoptar “lo vital”, lo natural: “que lo que digas / diga tu existencia / antes que ‘tu poesía’” (sin caer en el realismo comprometido ni en el coloquialismo de los poetas del 50 y 60: Gelman, Fernández Moreno, Tuñón).

Como proyecto estético inicial, entonces: evitación de “lo bello” y “lo poético”, búsqueda de una “espontaneidad” trabajada, pensada y cargada de determinación: “asome / tu duro estallido / de palabras / golpeando”. Hay que notarlo: pareciera haber una contradicción entre el *decir la propia existencia* y la complejidad y la variedad experimental de los poemas (múltiples, disímiles, novedosos procedimientos formales y sus múltiples efectos semánticos).

\*\*\*

La obra poética de Lamborghini (principalmente la que se extiende entre 1955 y 1972), un corpus alojado en la “literatura de la post-experiencia” (Vera Barros, 2009a, 2009b, 2010), provee un repertorio de instrumentos y procedimientos poéticos originales, entre ellos: los procesos de transtextualidad reelaborante de “Las patas en la fuentes” (reescritura de primer grado), el re-ensamblaje en *Partitas* (o reescritura de segundo grado, o reescritura intra-textual); y las metafiguras.

El incómodo alojamiento de la obra de Lamborghini en el canon, en los modelos historiográficos, su condición flotante, implica que el autor ha generado una ruptura tanto con la tradición como con los contemporáneos.

“Toda la insignificancia del mundo se ha visto convertida en estética” (cfr. Baudrillard, 1997: 22). Esta afirmación es la versión virulenta de Danto (2003) sobre

el pop: todo puede ser Arte. En la obra de Lamborghini, por su actitud paródica y corrosiva hacia la poesía, por su búsqueda de no *escribir* poesía, sino de *crearla* con materiales ajenos, se ejecuta la Gran Apertura hacia “lo más marginal, lo más banal, incluso lo obscuro”, incorporado en los adentros del discurso poético. *¿Cómo hacer poesía con esto?* es una de las preguntas centrales de su poética. De allí también la factura de una poética con recursos *menores* como los señalados anacoluto, solecismo, epífora, asientos del *revival* de formas de la poesía popular como la copla, los dísticos, la tercerilla, entre otros. Elegir *volver a*, reciclar, reformular, o usar despreocupada y violentamente formas estróficas tradicionales, constituye un gesto decidido y marginal contra el uso “moderno”, “vanguardista” del verso libre.

Es, en fin, una poética que bordea las etiquetas, que abreva en recursos menores y en formas estróficas populares pero reinventadas.

## **Bibliografía citada**

### **De Leónidas Lamborghini**

*Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972

*Carroña última forma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001

*El jugador el juego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007

*El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Paradiso, 2008

**Aibinder**, Eduardo: “Las piedras dispersas” (reseña de *El jugador, el juego*), Revista *Ñ*, Buenos Aires, 04/08/2007

**Bajarlía**, Juan Jacobo: “Anti Premio Boris Vian 92” en Revista *Unicornio*, año 2, núm. 4, Mar del Plata, 1993

**Baudrillard**, Jean: *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 1997

**Belic**, Oldrich: *Verso español y verso europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2000

**Belvedere**, Carlos: *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”*. Colihue, Buenos Aires, 2000

**Beristain**, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995

- Bradford**, Lisa: *Traducción como cultura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997
- Calbi**, Mariano: “Prolongaciones de la vanguardia” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- Cella**, Susana: “Una lógica de la distorsión” en *Diario de poesía 38* (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996
- Dalmaroni**, Miguel (2004): *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en Argentina, 1960-2002*, Santiago de Chile, RIL Editores.
- Danto**, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Buenos Aires, 2003
- De Rubertis**, Víctor: *Pequeño diccionario musical*, 4a ed., Silmus, Buenos Aires, 1951
- Eliot**, T.S.: *Sobre la poesía y los poetas*, Sur, Buenos Aires, 1959
- Fanon**, Frantz: *Piel negra, máscaras blancas*, Abraxas, Buenos Aires, 1973
- Freidemberg**, Daniel: “Leónidas Lamborghini” en *Diario de poesía 38* (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996
- Freidemberg**, Daniel: “Una vieja respuesta nunca enviada y después notas, y notas de las notas” en Revista *Plebella* núm. 5, 2005 ([www.plebella.com.ar](http://www.plebella.com.ar))
- Freidemberg**, Daniel: “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- García Helder**, D.: “Nada que ver con la belleza” en *Diario de poesía 38* (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996
- García Helder**, Daniel: “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- Garramuño**, Florencia: *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981–1991)*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1997
- Gusmán**, Luis: “La respiración del silencio” en Revista *Unicornio*, año 2, núm. 4, Mar del Plata, 1993
- Llach**, Santiago: “Tengo una jubilación mínima y estoy acá”, revista virtual *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, núm. 38, sept. 2008
- Perón**, Eva: *La razón de mi vida*, CS editores, Buenos Aires, 2006
- Piglia**, Ricardo: “Poeta confinado en las palabras” en Revista *Unicornio*, año 2, núm. 4, Mar del Plata, 1993

- Porrúa**, Ana: “Leónidas Lamborghini: la máquina de traducir” en Bradford, Lisa: *Traducción como cultura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997
- Porrúa**, Ana: “Los incendios revolucionarios”, *Diario de poesía* 38 (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996
- Porrúa**, Ana: *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001
- Raimondi**, Sergio: “El otro lector no sirve para un sorete”, [www.poesia.com](http://www.poesia.com), núm. 21, 2007
- Raimondi**, Sergio: “Leónidas Lamborghini, una entrevista”, *Y sin embargo magazine*, núm. 17, 8/1/07
- Ríos**, Rubén: “La saga dantesca de un poeta mítico” (reseña de *El solicitante descolocado*), *Diario Perfil*, Buenos Aires, 23/08/2009
- Romano Sued**, Susana: “Ética y estética. Críticos Seriales”. El hilo de la fábula. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, n. 8/9, 2009
- Rosa**, Nicolás en *Relatos críticos. Cosas animales discursos*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2006
- Rosa**, Nicolás: “Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos” en *Revista Lucera*, núm. 5, Rosario, 2004
- Rubio**, Alejandro: “El saboteador recalcitrante” en *Diario de poesía* 38 (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996
- Scholes**, Percy A.: *Diccionario Oxford de la música*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964
- Vera Barros**, Tomás (2009a): “La urdimbre de la inexpresividad. Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini parodia, reescritura y grotesco”, *Anuario de la Universidad de la Pampa (Facultad de Ciencias Humanas) Año 9, Nº 9 Volumen 2008-2009*, pp. 221–227.
- Vera Barros**, Tomás (2009c) “Leónidas Lamborghini y la poesía viral” en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, La Plata, 2009c. Disponible on line: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/>
- Vera Barros**, Tomás: “El tejedor y el juego. Técnica y experimentación en la poesía de Leónidas Lamborghini” en *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina*, epoké—El Emporio Ediciones, 2011

**Vera Barros**, Tomás: “Leónidas Lamborghini y la poesía basura” en Actas del XV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Córdoba, 2009b. Disponible on line: <http://congresodeliteraturaargentina.blogspot.com/>

**Zapata**, Miguel Ángel: “Entre la reescritura y la parodia”, [www.jornaldepoesia.jor.br](http://www.jornaldepoesia.jor.br), s/f. Disponible on line: <http://www.elortiba.org/lambor2.html>

## Conclusiones

---

El despliegue de nuestro modelo de análisis ha obedecido en este trabajo a las diferentes formas de experimentación de los autores y poemarios. En función de cómo los poemas condensan en la materia significativa sus procedimientos más importantes es que hemos estructurado el presente trabajo. Ya sea atendiendo las reescrituras de primero o segundo grado en el caso de Lamborghini, a la dimensión metapoética en Pizarnik, al plano fonológico en Girondo, a lo religioso en Fijman. Esta constelación supone fronteras porosas y por lo tanto queda abierta para ulteriores incorporaciones. Su poética de conjunto está regida por la puesta en crisis no sólo de las técnicas literarias sino también del lenguaje poético con el que ha sido construida. Y es eso lo que entendemos por experimentación, tanto en este nivel general como en el particular.

A las obras de Oliverio Girondo las abordamos como una vía regia de otros autores de experimentación y punto de partida para estudios de poética ulteriores, dada la necesaria recontextualización de los movimientos literarios y artísticos que le fueron contemporáneos. En sus momentos de mayor apuesta experimental, Girondo trabaja con un lenguaje poético casi sin referencias, puro sonido y violencia sobre la sintaxis. Ante este sabotaje a las leyes del lenguaje en el auge del estructuralismo, lo representado en el poema es el malfuncionamiento de las reglas lingüísticas. Se trata de juegos experimentales que apuntan, evidentemente, más a las leyes del lenguaje que a las de la retórica: no se trata sólo de jitanjáforas, cortes o juegos de neologización –como se ha limitado a sostener la crítica. Sus procedimientos trabajan con los recursos de la musicalidad, la sintaxis, las in/motivaciones y contaminaciones semánticas y sonoras. En consonancia con estas focalizaciones, el análisis de sus poemas deja como resultado un complejo instrumental poético que opera como acervo de recursos de su propia creación y como horizonte de búsquedas experimentales de sus contemporáneos, así como con los ulteriores con los que dialoga.

En el caso de Jacobo Fijman, acudimos al modelo bíblico y a las condiciones de su conversión al catolicismo para explicarnos el vaivén y los pliegues históricos y

estéticos entre el modelo del Antiguo Testamento y las vanguardias. La cualidad experimental de la poética fijmaniana reside en la encrucijada de registros, lenguajes, géneros y tradiciones: vanguardia, música, tradición oral, imaginería bíblica. Una fuga hacia las fuentes pero no en actitud de refugio, sino para reinventarlas.

Los procedimientos y recursos poéticos que distinguen a EMÑ se aglutinan en la metáfigura de la repetición en los planos semántico, sintáctico y fónico, tales como los paralelismos, los comentarios y las ampliaciones y la variación, repetición y saturación semántica, entre otros. EMÑ prescinde del repertorio retórico de la poesía que le es contemporánea sin otra variedad ni variación en su imaginería más que las figuras de adoración religiosa. La paradoja es que la búsqueda de nuevas formas expresivas lleva a una poesía austera en el plano semántico pero muy rica en el fono-morfo-sintáctico.

Los poemarios de Pizarnik demandaron la integración de sus diarios y de su prosa, para explorar la tensión de las dimensiones poética y metapoética, resuelta en la prosa *escriborroteada*. Los poemarios de Alejandra Pizarnik, según nuestra lectura, están marcados por la irrupción de la dimensión metapoética como experiencia estética. Dentro de esta constelación de poesía de experimentación la metapoética en Pizarnik es un recurso mediante el cual abandona progresivamente la lírica para dar lugar a la transición estética hacia un lenguaje en prosa revulsivo, libertario: el escriborroteo. Esta prosa-poética se va manifestando en su poesía básicamente a través de figuras acústicas (rimas internas, epífone, homofonía, epizeuxis, asonancia) y de construcción (metáfigura de la interrupción) (aposiopesis, anacoluto, apódosis), marcando y cercando la estilística del conjunto.

Las reescrituras de Leónidas Lamborghini demandaron un exhaustivo trabajo de cotejo de fuentes para dilucidar y esclarecer sus técnicas y procedimientos. Leónidas Lamborghini, según hemos mostrado, constituye un caso de experimentación radical en esta constelación y en la tradición literaria argentina, con procedimientos tales como la reescritura, el diálogo y la partitura transformada, diluye los consensos críticos y estéticos sobre la lengua poética mediante la resta, la borratura, el corte (metáfiguras de elisión y de interrupción) y la demolición de los modelos, haciendo significar los balbuceos y desactivando los cimientos de "lo poético".



Entendemos que a través de este recorrido hemos alcanzado un ordenamiento de la experimentación de nuestra constelación.

Acompañando nuestra postulación de la hipótesis de la post-experiencia, que se propone como desafío de las poéticas de las vanguardias centrales y de las normas de los movimientos dominantes, como el surrealismo, el invencionismo, el coloquialismo, entre otros, entendemos que la poética general de esta constelación experimental muestra sobrecargas que se registran fundamentalmente sobre la forma (estrofas/tiradas, metro) y los planos fonológico, morfológico, sintáctico. Está desplegada sobre metáforas y hace lugar a la manifestación insistente y prístina de la dimensión metapoética. De allí su distancia de “lo real”: la lengua es su mundo; así como el desmontaje del yo lírico y de la subjetivación de cuño romántico son sus marcas notorias. Podemos considerar las poéticas de experimentación que conforman la constelación Fijman–Girondo–Lamborghini–Pizarnik como sabotajes a la tradición poética moderna. Paradójicamente, las obras de nuestra constelación espolean a la poesía moderna hacia sus límites sin dejar de abreviar en la retórica clásica, ya sea por cuanto recurren a sus figuras y formas estróficas y versales tradicionales como por reinventarlas (mientras que las vanguardias reniegan de ellas). Como hemos mostrado, sus piezas despliegan un trabajo intenso con la *tekné* sobre la materia verbal, tal como sucede en las incontables reflexiones de Pizarnik en los *Diarios*, en las sucesivas correcciones y ampliaciones de Girondo para *En la masmédula* y en los reensamblajes de Lamborghini de textos ajenos, entre muchos otros ejemplos. Desde esta perspectiva, estamos en condiciones de afirmar que, a diferencia de esta constelación, la poesía de neovanguardia argentina del siglo XX, siguiendo el ejemplo de las Vanguardias Históricas, ha concentrado su labor de ruptura en la representación de los tópicos modernos y *lo nuevo*, lo que constituye y rige el canon, apartándose de las rimas, del ritmo, de la métrica, de las formas estróficas, sin dejar de ser fiel a la norma de la sintaxis castellana.

La crítica y la historiografía literaria, en tanto instituciones estabilizadoras de cánones y tipologías suelen funcionar en sentido autotélico, y resisten en muchos casos la apertura hacia propuestas singulares de obras concretas. De ese modo sostiene sus monumentos en base al establecimiento y reproducción de juicios generales que operan como sinécdoque, anquilosadas en parcialidades, que luego

el hábito crítico reproduce y solidifica para las instituciones de enseñanza, con lo cual la estratificación se rigidiza aún más e ignora, cuando no expulsa, propuestas como las experimentalistas, y permanece aferrada a sus anquilosadas generalidades. Es por ello que autorizándonos en la propuesta teórico metodológica del polisistema (Even–Zohar, 1990), acudimos a la mirada constelativa, para hacer lugar a perspectivas más hospitalarias y movilizadoras del canon<sup>259</sup> rompiendo con la serialidad reproductiva de los juicios hechos, pre-juicios al fin, como de las premisas historiográficas, críticas y teóricas<sup>260</sup>. “La obra vanguardista fuerza un nuevo método de comprensión. ... sobre la base de un cambio decisivo del objeto, se llega a una reestructuración del método de comprensión teórica del fenómeno arte”, sostenía en 1974 Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia* (2009, 116), aunque no haya sido atendido.

Tenemos la certidumbre de haber explorado más allá de los cerrojos de esa crítica (*mer*)canónica, exploración que nos ha provisto de nuevos saberes sobre las poéticas, y acaso contribuya a la revisión de las líneas tradicionales y al impulso de nuevas líneas de investigación, como la que hemos llamado *poéticas de experimentación*. Esta nueva crítica a la que nos hemos atrevido en nuestros análisis e interpretaciones mediante el empleo de categorías resignificadas y de otras de reciente invención, la pensamos como una instancia de retroalimentación con las obras que surjan en el camino de la literatura.

Entendemos, en consecuencia, haber aportado a la ampliación de conceptos, categorías, y clasificaciones teórico–críticas, en el campo de la disciplina, en particular en la dimensión poetológica así como a una complejización de las cartografías histórico–literarias.

En tal sentido, el diseño crítico que hemos logrado de una constelación general de poesía de experimentación puede funcionar como generador de una reinterpretación de la estética literaria argentina contemporánea y de su modelo historiográfico canónico, y como aporte para la reconfiguración del sensorio moderno-vanguardista, hacia la creación de un *sensorio de experimentación poética* y de la acústica.

---

<sup>259</sup> O “mercanon”, como dice Susana Romano Sued (2008–2009).

<sup>260</sup> Sobre crítica y hospitalidad, cfr. Romano Sued 2011; sobre la serialidad reproductiva, cfr. Romano Sued 2010.

## **Bibliografía citada**

**Bürger, Peter:** *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010

**Romano Sued, Susana:** “Legalidad y legitimidad en los discursos de la academia y la paraacademia argentina entre la dictadura y la democracia”, en *Anuario de la Universidad de la Pampa (Facultad de Ciencias Humanas)* Año 9, Nº 9, 2008-2009, pp. 13–26

**Romano Sued, S.** “Hospitalidad versus tolerancia” en *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina*. Córdoba: Epoké–El emporio ediciones, 2011

**Romano Sued, Susana,** “Ética y estética: críticos seriales” en revista *El Hilo de la Fábula* - Año 07/08 - Nro 08/09, 2010

**Even-Zohar, Itamar:** “Polysystem theory” (trad. Ricardo Bermúdez Otero), *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, *Polysystem Studies*, Spring, pp. 9-26, Duke University Press, 1990. Disponible on line: <http://www.jstor.org/stable/1772666>

## 9

### Bibliografía

---

#### Corpus

**Fijman, Jacobo:** *Obras (1923-69)*. Florida: Araucaria / Signos del Topo, 2005

**Girondo, Oliverio:** *Poesía*, Losada, España, 1998

**Lamborghini, Leónidas:** *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Paradiso, 2008

**Lamborghini, Leónidas:** *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972

**Pizarnik, Alejandra:** *Diarios* [2003]. Barcelona: Lumen, 2007

**Pizarnik, Alejandra:** *Poesía Completa* [2000]. Barcelona: Lumen, 2007

**Pizarnik, Alejandra:** *Prosa completa* [2002]. Barcelona: Lumen, 2010

#### Archivos documentales *on line*

##### Sobre Jacobo Fijman

El Ortiba. Colectivo de cultura popular. Notas, entrevistas y poemas de Jacobo Fijman

<http://www.elortiba.org/fijman.html>

##### Sobre Oliverio Girondo

Sitio Oficial de Oliverio Girondo y Norah Lange

<http://www.girondo-lange.com.ar/oliverio-girondo/cronologia/index.html>

Sitio de autor Biblioteca Cervantes virtual: Oliverio Girondo

[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/girondo/](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/girondo/)

##### Sobre Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik: pública y secreta. Diarios, cartas, textos, artículos, dibujos, fotos

<http://patriciaventi.blogspot.com.ar/>

Centro Virtual Cervantes: Alejandra Pizarnik

<http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/>

##### Sobre Leónidas Lamborghini

El Ortiba. Colectivo de cultura popular. Notas, entrevistas y enlaces de Leónidas Lamborghini  
<http://www.elortiba.org/lambor2.html>

### **Bibliografía sobre Jacobo Fijman**

- Arancet Ruda**, María Amelia: *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, Corregidor, Buenos Aires, 2001
- Arias**, A. "Testimonio de una búsqueda y sus consecuencias" en Fijman, J. *Obras: (1923-69)*. Florida: Araucaria / Signos del Topo, 2005
- Bernárdez**, L. F. "Vaivén de Fijman", *La Nación*, Buenos Aires, 5/9/1971
- Iglesias**, L. "Vida y obra de Jacobo Fijman". *Critica.cl*, 2010
- Pellegrini**, A. "El profeta", en *El ortiva. Colectivo de Cultura Popular*, s/f. Disponible on line: [http://www.elortiba.org/fijman.html#EL\\_PROFETA](http://www.elortiba.org/fijman.html#EL_PROFETA)
- Ríos**, R. H. "Un santo en el hospicio", *Perfil*, pág. 4, 26/12/2010
- Zito Lema**, V. "Poeta en el hospicio". Revista *Crisis* N° 49. Buenos Aires, 1986

### **Bibliografía sobre Oliverio Gironde**

- AAVV**, *Xul. Signo viejo y nuevo*, número 6: Dispare sobre Gironde, Buenos Aires, 1984
- Asturias**, Miguel Ángel "En la masmédula", en Antelo, Raúl (comp.), 1999
- Bayley**, Edgard "Oliverio Gironde, la palabra sensual", en Antelo, Raúl (comp.), 1999
- De Nóbile**, Beatriz, *El acto experimental. Estudio fundamental sobre la obra poética de Oliverio Gironde*, Losada, 1972
- González Lanuza**, Eduardo: "Oliverio Gironde. Persuasión de los días", en Antelo, Raúl (comp.), 1999
- Kammenszain**, Tamara [1983], "Doblando a Gironde", en Antelo, Raúl (comp.), 1999
- Masiello**, Francine: "Oliverio Gironde: el carnaval del lenguaje", *Hispanamérica*, año VI, núm. 16, 1977, pp. 3-17
- Masiello** Francine: "Oliverio Gironde: Naturaleza y artificio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24, No. 48, pp. 85-98, 1998

**Masiello**, Francine: "Una teoría acerca del sujeto de la escritura" en *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986

**Molina**, Enrique, "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo" en Girondo, Oliverio: *Poesía. Obras*, Losada, España, 1998.

**Molina**, Enrique, "Oliverio Girondo en la médula del lenguaje", revista *Xul*, Buenos Aires, núm. 6, mayo de 1984, pp. 18-20 (<http://www.archivosurrealista.com.ar/Argentina39.htm>)

**Orozco**, Olga "En la masmédula", en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Pellegrini**, Aldo: "Estudio preliminar" en *Girondo Oliverio: Antología*, Argonauta, Buenos Aires, 2004

**Schwartz**, Jorge (comp.): *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2007

**Schwartz**, Jorge: "La cosmópolis: del referente al texto" en *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993

**Schwartz**, Jorge: "La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo", en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Schwartz**, Jorge: "Ver / Leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo", en Antelo, Raúl (comp.), 1999

**Schwartz**, Jorge: *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007

### **Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik**

**Aira**, César: *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1998

**Aronne-Amestoy**, Lida: "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso", *Inti: Revista de literatura hispánica* Num. 18 Otoño-Primavera 1983. Disponible on line: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1231&context=inti>

**Bassnett**, Susan. "Speaking with many voices: The poems of Alejandra Pizarnik." *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnett. London Zed Books Ltd., 1990

**Becciú**, Ana: "Los avatares de su legado", Clarín, Suplemento Cultura, 14/9/2002, <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00303.htm>

**Buenaventura**, Sandra: "*Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik ella misma. Reescritura y autoreescritura por anticipación".

Réécritures VI, Crimic, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2010. Disponible on line:  
<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/buenaventura.pdf>

**Dalmaroni**, Miguel: "Alejandra Pizarnik: El último fondo del desenfreno" en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960–2002)*, Melusina / RIL editores, Santiago de Chile, 2004

**Dalmaroni**, Miguel: "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik" en revista *Orbis Tertius*, año 1, número 1, p. 93–116, 1996. Disponible on line:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2470/pr.2470.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2470/pr.2470.pdf)

**Depetris**, Carolina: *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, España, 2004

**Haydu**, Susana H. "Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético". Washington, DC: Organization of American States, 1996

**Kamenszain**, Tamara: "Testimoniar sin lengua" en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Norma, Buenos Aires, 2007

**Lasarte**, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 867-77.

**Mallol**, Anahí: "Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik", en *Orbis Tertius*, I (2-3), 1996. Disponible on line:  
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-2-3/articulos/08-mallol>

**Mallol**, Anahí: *El poema y su doble*, Simurg, Buenos Aires, 2003

**Navarrete González**, Carolina: "Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: abrir el silencio para entrar en el deseo" en *Revista Espéculo* N° 31, UCMadrid, 2005

**Piña**, Cristina "Las perplejidades de un objeto en mutación" en *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. (Fiona J. Mackintosh Ed.) Woodbridge, Tamesis Edt., 2007b.

**Piña**, Cristina "Poder, escritura y edición" en revista *Páginas de guarda* 3, pp. 61-77, 2007

**Polizzi**, Assunta. "La palabra y el silencio: La poesía de Alejandra Pizarnik." *Cincinnati Romance Review* 13, p. 106-12, 1994

**Rodríguez Francia**, Ana María: *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Corregidor, Buenos Aires, 2003

**Venti**, Patricia: "La correspondencia de Alejandra Pizarnik", 20/9/2007, <http://patriciaventi.blogspot.com.ar/2007/09/la-correspondencia-de-alejandra.html>

**Zonana**, Víctor Gustavo “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik”, en Revista *Signos*, v. 30, n. 41-42, Valparaíso, 1997 / Revista *Signos* versión On-line ISSN 0718-0934, Revista *Signos*, v. 30, n. 41-42, Valparaíso, 1997. Disponible: 10.4067/S0718-09341997000100008

### **Bibliografía sobre Leónidas Lamborghini**

**Aibinder**, Eduardo: “Las piedras dispersas” (reseña de *El jugador, el juego*), Revista *Ñ*, Buenos Aires, 04/08/2007

**Bajarlía**, Juan Jacobo: “Anti Premio Boris Vian 92” en Revista *Unicornio*, año 2, núm. 4, Mar del Plata, 1993

**Belvedere**, Carlos: *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”*. Colihue, Buenos Aires, 2000

**Cella**, Susana: “Una lógica de la distorsión” en *Diario de poesía* 38 (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996

**Freidemberg**, Daniel: “Leónidas Lamborghini” en *Diario de poesía* 38 (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996

**Freidemberg**, Daniel: “Una vieja respuesta nunca enviada y después notas, y notas de las notas” en Revista *Plebellla* núm. 5, 2005 ([www.plebella.com.ar](http://www.plebella.com.ar))

**Freidemberg**, Daniel: “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999

**García Helder**, D.: “Nada que ver con la belleza” en *Diario de poesía* 38 (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996

**García Helder**, D.: “Poéticas de la voz” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999

**Gusmán**, Luis: “La respiración del silencio” en Revista *Unicornio*, año 2, núm. 4, Mar del Plata, 1993

**Llach**, Santiago: “Tengo una jubilación mínima y estoy acá”, revista virtual *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, núm. 38, sept. 2008

**Piglia**, Ricardo: “Poeta confinado en las palabras” en Revista *Unicornio*, año 2, núm. 4, Mar del Plata, 1993

**Porrúa**, Ana: “Leónidas Lamborghini: la máquina de traducir” en Bradford, Lisa: *Traducción como cultura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997



- Porrúa**, Ana: “Los incendios revolucionarios”, *Diario de poesía* 38 (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996
- Porrúa**, Ana: *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001
- Raimondi**, Sergio: “El otro lector no sirve para un sorete”, [www.poesia.com](http://www.poesia.com), núm. 21, 2007
- Raimondi**, Sergio: “Leónidas Lamborghini, una entrevista”, *Y sin embargo magazine*, núm. 17, 8/1/07
- Ríos**, Rubén: “La saga dantesca de un poeta mítico” (reseña de *El solicitante descolocado*), *Diario Perfil*, Buenos Aires, 23/08/2009
- Rosa**, Nicolás en *Relatos críticos. Cosas animales discursos*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2006
- Rosa**, Nicolás: “Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos” en *Revista Lucera*, núm. 5, Rosario, 2004
- Rubio**, Alejandro: “El saboteador recalcitrante” en *Diario de poesía* 38 (Dossier Lamborghini), Buenos Aires, vol. 10, Buenos Aires, 1996
- Vera Barros**, Tomás (2009a): “La urdimbre de la inexpresividad. Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini parodia, reescritura y grotesco”, *Anuario de la Universidad de la Pampa (Facultad de Ciencias Humanas) Año 9, Nº 9 Volumen 2008-2009*, pp. 221–227.
- Vera Barros**, Tomás: “Leónidas Lamborghini y la poesía viral” en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, La Plata, 2009c. Disponible on line: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/>
- Vera Barros**, Tomás: “El tejedor y el juego. Técnica y experimentación en la poesía de Leónidas Lamborghini” en *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina*, epoké—El Emporio Ediciones, 2011a
- Vera Barros**, Tomás: “Leónidas Lamborghini y la poesía basura” en *Actas del XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Córdoba, 2009b. Disponible on line: <http://congresodeliteraturaargentina.blogspot.com/>
- Zapata**, Miguel Ángel: “Entre la reescritura y la parodia”, [www.jornaldepoesia.jor.br](http://www.jornaldepoesia.jor.br), s/f. Disponible on line: <http://www.elortiba.org/lambor2.htm>

## **Bibliografía General**

**Adorno**, T. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004

**Adorno**, Theodor y Horkheimer, Max: “Teoría de la pseudocultura” en *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979

**Agamben**, G. *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2001

**Aguirre**, Raúl Gustavo: “Ubicación estética de Poesía Buenos Aires”, Cuadernos de la Dirección General de Cultura, n. 10, Rosario, abril de 1981, cit. en *Capítulo* n. 23, CEAL, Buenos Aires, 1981

**Antelo**, Raúl (comp.) en *Obra Poética* de Gironde en la Colección Archivos, Madrid et al., ALLCA, 1999

**Barei**, Silvia: *Reversos de la palabra. Poesía y vida cotidiana*, Ferreyra editor, Córdoba, 2005

**Barthes**, R. S/Z. México, D. F: Siglo XXI, 2004

**Baudrillard**, J. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1997

**Baudrillard**, Jean: *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 1997

**Belic**, Oldrich: *Verso español y verso europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2000

**Benjamin**, W. “El narrador”. *Obras: Libro 2. Vol. 2*. Madrid: Abada Ed., 2009a

**Benjamin**, W. “Experiencia y pobreza” en *Obras: Libro 2. Vol. 1*. Madrid: Abada Ed, 2010

**Benjamin**, W. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Barcelona: Taurus, 1999

**Benjamin**, W. “Tesis sobre filosofía de la historia”; “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009b

**Beristain**, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995

**Bradford**, Lisa: *Traducción como cultura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997

**Bürger**, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010

**Burucúa**, José Emilio (dir.): *Nueva Historia Argentina. Arte, política y sociedad* (vol. II), Sudamericana, Buenos Aires, 1999

**Calbi**, Mariano: “Prolongaciones de la vanguardia” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999

**Calbi**, Mariano: "Prolongaciones de la vanguardia" en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999

**Cantón**, D., Moreno J. L. y Ciria, A.: *Historia argentina. La democracia constitucional y su crisis*. Tomo 6, Paidós, Buenos Aires, 1972

**Carrera Andrade**, Jorge: "Esquema de la poesía de vanguardia" en *Hontanar 7*, diciembre de 1931, en Schwartz, 2002, 479.

**Carroll**, Lewis [1872] *Through the looking glass*, Oxford University Press, Great Britain, 1998

**Cattaruzza**, Alejandro: *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política* (Tomo 7), Sudamericana, Buenos Aires, 2001

**Dalmaroni**, Miguel (2004): *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en Argentina, 1960-2002*, Santiago de Chile, RIL Editores.

**Danto**, A. C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Bs. As.: Paidós, 2003

**Danto**, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Buenos Aires, 2003

**De Rubertis**, Víctor: *Pequeño diccionario musical*, 4a ed., Silmus, Buenos Aires, 1951

**Debord**, G. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: la marca editora, 2008

**Didi-Huberman**, G. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004

Disponile on line: [http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=23](http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=23)

**Eliot**, T.S.: *Sobre la poesía y los poetas*, Sur, Buenos Aires, 1959

**Even-Zohar**, Itamar: "Polysystem theory" (trad. Ricardo Bermúdez Otero), *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, *Polysystem Studies* Spring, pp. 9-26, Duke University Press, 1990. Disponible on line: <http://www.jstor.org/stable/1772666>

**Fanon**, Frantz: *Piel negra, máscaras blancas*, Abraxas, Buenos Aires, 1973

**Floria**, Carlos A. y César A. García Belsunce: *Historia de los argentinos*, Larousse, Buenos Aires, 1992

**Foffani**, Enrique y Miriam Chiani: "La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta" en Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas* (edición crítica), Poitiers, CRLA/Archivos, 2008

- Foucault**, M. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2005
- Freidemberg**, Daniel: “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- Freidemberg**, Daniel: “La poesía del 50”, *Capítulo*, CEAL, Buenos Aires, 1981
- García Canclini**, N. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Bs. As.: Katz, 2010
- García Helder**, Daniel: “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- García Helder**, Daniel: “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano” en *Historia crítica de la literatura argentina (T. 10): La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, 1999
- Garramuño**, Florencia: *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981–1991)*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1997
- Giunta**, Andrea “Las batallas de la Vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en Burucúa (dir.), 1999
- Giunta**, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- González**, Horacio: *Restos pampeanos*, Colihue, Buenos Aires, 1999
- Gramuglio**, María Teresa: “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Cattaruzza (dir.), pp. 331–382, 2001
- Granés**, C. *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2011
- Grinstein**, Eva, “Arte y Técnica. El invencionismo, una utopía anti-realista” en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, número 6, 2007. [http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf\\_notas/167.pdf](http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf_notas/167.pdf)
- Grinstein**, Eva: “Arte y técnica. El invencionismo, una utopía anti-realista”, en *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, 6, 2007. Disponible online: [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)
- Halperin Donghi** Tulio et. al.: *Historia Argentina*, Paidós, Buenos Aires, 1972
- Horowicz**, Alejandro: *Los cuatro peronismos*, Edhasa, Buenos Aires, 2005
- Jakobson**, R. *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977

**Jay, M.** *Cantos de experiencia: Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009

**Kozak, C.** “Técnica y poética. Genealogías teóricas, práctica críticas”, 2006.

Disponible on line: [www.expoesia.com.ar/j06\\_kozak.html](http://www.expoesia.com.ar/j06_kozak.html)

**Kozak, Claudia** (comp.): *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011.

**Link, Daniel:** “Prólogo” en *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006

**Lotman, I. U. M.** *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo

**Ludmer, J.** “Literaturas postautónomas 2.0”. Revista *Propuesta Educativa*, núm. 32, año 17. Buenos Aires: Flacso, 2008

**Luna, Félix** (dir.): *Historia integral de la Argentina. Tomo 9: Conservadores y peronistas*, Buenos Aires, Booket, 2010

**Lyotard, J. F.** *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1998

**Manifiesto / Edgardo Antonio Vigo:** Revista *W C n 1*, 1958, en *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*, pp. 78–79

**Manifiesto Invencionista:** Publicado con motivo de la primera exposición grupal realizada en el Salón Peuser en marzo de 1946. En revista *Arte Concreto Invención*, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8

**Manifiesto Madí / Gyula Kosice:** Leído en la primera exposición que realizó el grupo en el Instituto de Estudios Superiores Francés de Buenos Aires el 3 de agosto de 1946; publicado luego bajo el título “Del Manifiesto de la Escuela” en revista *Madí* n° 0, Buenos Aires, 1947, Disponible on line:

[http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=24](http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=24)

**Manifiesto preasistemático / Gyula Kosice:** Buenos Aires, 1956, Disponile on line: [http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=25](http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=25)

**Masiello, F.** *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986

**Mudrovcic, M. E.** “1934: Escenario del pacto eclesiástico militar” en Viñas, D. (dir.). *Literatura argentina del siglo XX. La Década Infame y los escritores suicidas*, Tomo 3, Buenos Aires: Paradiso, 2007

- Mukarovsky, J.** *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte.* Bogotá: Plaza y Janés, 2000
- Perón, Eva:** *La razón de mi vida,* CS editores, Buenos Aires, 2006
- Ramos, J.** “Descarga acústica” en *Papel máquina. Revista de cultura.* Año 2, nº4. Santiago de Chile, 2010
- Ramos, J.** *Desencuentros de la modernidad en América Latina.* México: Fondo de Cultura Económica, 1989
- Rastier, F.,** *Ulises en Auschwitz: Primo Levi, el sobreviviente.* Barcelona: Reverso Ediciones, 2005
- Romano Sued, S.** “Metapoéticas” en *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina.* Córdoba: Epoké–El emporio ediciones, 2011
- Romano Sued, S.** “Hospitalidad versus tolerancia” en *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina.* Córdoba: Epoké–El emporio ediciones, 2011b
- Romano Sued, Susana,** “Ética y estética: críticos seriales” en revista *El Hilo de la Fábula* - Año 07/08 - Nro 08/09, 2010
- Romano Sued, Susana:** “¿Los 90?” en *Los 90. Otras indagaciones.* Córdoba: Ferreyra Editor, 2005
- Romano Sued, Susana:** *Consuelo de lenguaje,* Ferreyra editor, Córdoba, 2007
- Romano Sued, Susana:** *Jan Mukarovsky y la fundación de una Nueva Estética,* epoké, 2001
- Romano Sued, Susana:** *La diáspora de la escritura.* Córdoba: Editorial Alfa, 1995
- Romano Sued, Susana:** *La escritura en la diáspora: Poéticas de traducción, significancia, sentido, reescrituras,* Narvaja Editor, Córdoba, 1998
- Romano Sued, Susana:** “Legalidad y legitimidad en los discursos de la academia y la paraacademia argentina entre la dictadura y la democracia”, en *Anuario de la Universidad de la Pampa (Facultad de Ciencias Humanas)* Año 9, Nº 9, 2008-2009, pp. 13–26
- Romero, José Luis:** *Las ideas políticas en Argentina,* FCE, Buenos Aires, 1999
- Rozitchner, León:** *Perón, entre la sangre y el tiempo, Tomo II,* Catálogos, Buenos Aires, 2000
- Rozitchner, León:** *Perón, entre la sangre y el tiempo, Tomo I,* Siglo XXI, Buenos Aires, 1998

- Saítta**, Silvia: “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Cattaruzza (dir.), pp.383–428, 2001
- Schökel**, L. *Manual de poética hebrea*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987
- Scholes**, Percy A.: *Diccionario Oxford de la música*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964
- Schwartz**, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002
- Senkman**, L. *El antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986
- Siracusano**, Gabriela: “Las artes plásticas en las décadas del 40 y 50”, en Burucúa (dir.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999
- Todorov**, Tzvetan: *Poética estructuralista*. Madrid: Losada, 2004
- Trenchard**, E. *Introducción a los libros de la Sabiduría y una exposición del libro de Job*. Madrid: Editorial Literatura Bíblica, 1972
- Vera Barros**, Tomás: *El sueño oculto del espacio. Retórica, política y masonería en la obra de Leopoldo Lugones*, Epoké Ediciones–Lerner Editorial, Córdoba, 2007
- Vera Barros**, Tomás: “Walter Benjamin: estética de la experiencia y experiencia de la estética”, en Representaciones. *Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, volumen 7 nro.1, Sirca Ediciones Académicas, Córdoba, 2011c
- Vera Barros**, Tomás: “Post-experiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Casos de literatura argentina” en Cuadernos de Literatura, vol. 14, núm. 29, (enero-junio, 2011), editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, en prensa.
- Vera Barros**, Tomás: “Notas sobre una Literatura de la Post-experiencia” en Revista de Estudios Literarios *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, España (ISSN 1139-3637) (Nº 46, Año XV, noviembre 2010–febrero 2011, 2011d
- Vera Barros**, Tomás: *El vasto pensamiento de la sombra. Identidad, Historia y Nación en Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones*, Editorial Académica Española / Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, Alemania, 2012
- Verbitsky**, H. *Cristo Vence. La Iglesia en la Argentina. Un siglo de historia política (1884-1983)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007
- Verón**, Eliseo: *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1998

**Metafigura de repetición**

Las formas de la repetición sonora son básicamente la aliteración<sup>261</sup>, la rima<sup>262</sup>, el quiasmo (inversión de sonidos), la asonancia<sup>263</sup>, y el sonido dominante<sup>264</sup>. Los recursos fónicos pueden tener una función descriptiva, como la onomatopeya y la metáfora sonora<sup>265</sup>, pero también apuntar a juegos de palabras y a la paronomasia –cuando el juego de palabras afecta a un nombre propio. Como procedimiento retórico general, engloba una serie de figuras particulares: la reiteración de palabras idénticas, similares (rima) o de significado (sinonimia).

- estribillo: repetición de versos completos, o anadiplosis: repetición de una expresión o frase al principio de un verso.
- geminación: reunión de palabras o sintagmas en pares, unidos por conjunción o yuxtaposición. En el caso de las proposiciones, se denomina bimetración, trimetración o cuatrimetración.
- isocolon: figura que conforma un orden de correspondencias simétricas coordinadas, en las que puede haber igual número de palabras y estructura. El sistema de repeticiones de EMÑ, por ejemplo, se da por sintagmas más que por palabras. Subcategorías del isocolon:
  - disyunción (isocolon formado por oraciones completas),
  - subjunción (coordinación de oraciones enteras con significación diversa),
  - adjunción (isocolon de miembros incompletos sintácticamente dependientes de un elemento –sujeto o predicado– común).

---

<sup>261</sup> Repetición de un sonido consonántico al comienzo de una palabra.

<sup>262</sup> Repetición de un grupo de fonemas al final de una palabra, hemistiquio o verso.

<sup>263</sup> Repetición de sonidos (rima) que afecta a las vocales.

<sup>264</sup> Reiteración de un sonido en cualquier posición excepto como rima.

<sup>265</sup> Imitación de sensaciones de otros sentidos con medios sonoros.



- paralelismo: recurso constructivo especular o duplicativo que determina la organización de los niveles del texto poético. La concurrencia paralelística de todos (o la mayoría) los niveles del texto poético se denomina emparejamiento:
  - paralelismo fónico (acentuación, rima),
  - morfosintáctico (métrica, clases de palabras y funciones),
  - semántico (analogías y oposiciones),
- parastasis: figura de pensamiento que consiste en la acumulación de sintagmas referidas a un mismo concepto o idea.
- quiasmo: repetición de expresiones iguales, semejantes o antitéticas en forma cruzada y simétrica.

La repetición puede ser por contacto (palabras contiguas) o por separación:

- anadiplosis ...x/x...
- anáfora: x.../x.../x...
- complexión: x...z / x...z o x...x/z...z
- concatenación: x ...z/z ... p/p...k/
- epanadiplosis x ... / ... x
- epanalepsis: x ... x (expresiones idénticas)
- epífora: ...x/...x/...x
- epímone: x ... x/xx .../x.../x... (también llamada “repetición versátil”)
- prosapódosis: x ... x, repitiendo expresiones de igualdad relajada (rimas)
- reduplicación: xx...

#### Formas de aliteración sonora

La aliteración consiste en la repetición de sonidos de palabras cercanas, lo que produce relaciones entre esas palabras de similitudes fonológicas. Las formas más frecuentes de la aliteración son:

- derivación: identidad, salvo en los morfemas derivativos,
- eufonía: sonoridad agradable, armónica, lograda mediante la combinación de palabras. La cacofonía es su contrario.
- insistencia: repetición de un solo fonema,
- juego de palabras: como imitación equivocada y humorística,

- onomatopeya: imitación de sonidos o conceptos,
- parómeon y tautograma: aliteración en la que se repite un mismo fonema al principio de cada palabra.
- paronomasia: de la mayoría de los fonemas de la palabra,
- redoble: repetición de sílaba,
- rima: identidad o similitud fónica de sílabas finales.
- similitud: identidad de morfemas derivativos o gramaticales en palabras de distinta raíz.

### **Metafigura de elisión**

La metafigura de elisión supone la omisión de expresiones fundamentales para captar un sentido.

- aposiopesis: interrupción del discurso, pueden utilizarse puntos suspensivos (borradura); suspensión de un enunciado por todos conocido y aprendido (consignas, máximas, lemas, slogans)
- braquilogía: forma de la elipsis mediante la cual se abrevia una expresión por la supresión de un término.
- zeugma: elipsis del verbo; el zeugma puede generar un “estilo nominal”, especialmente al elidirse los copulativos.

### **Metafigura de interrupción**

En vez de centrar la atención en el vacío producido por una combinación de formas elípticas (de elisión), la metafigura de interrupción desvía la recepción sobre el balbuceo, el lugar del corte, el entorpecimiento de la cadena sintagmática.

- anacoluto: construcción anómala, agramatical de la frase
- aposiopesis (ver *de elisión*)
- anantapódoton: anacoluto producido por la supresión de uno de dos términos correlativos en un período
- técnica del corte

### **Metafigura de visualización**

La metafigura de la visualización atestigua el énfasis puesto en la diagramación y en el sentido de los blancos tipográficos, en procedimientos gráficos que buscan la mimesis gráfica de objetos y la iconización.

### **Metafigura de dislocación**

La dislocación se puede presentar mediante la combinación de diferentes figuras. Por ejemplo, el anacoluto (construcción *anómala* de la frase que rompe la norma gramatical) y el solecismo (*mal uso* del lenguaje) están combinados en *Partitas* con la aposiopesis (suspensión del sentido enunciado). La figura básica de la dislocación es la sínquisis (dislocación sintáctica y semántica, ordenamiento cuasi aleatorio de las palabras en la frase).

### **Metafigura de variación**

Metafigura que explota distintas formas de repetición de los signos: saturando el plano fonológico y el lexical, como con variaciones en los planos semántico y sintáctico, para explorar las posibilidades de sentido que la recombinación de sus partes puede ofrecer.

## Anexo II: Poemas

---

de Leónidas Lamborghini

### Villas

los chicos mueren como moscas

los chicos mueren como moscas

-Distrofia: primer grado segundo grado tercer grado

la leche no la ven la carne no la ven

sopa

sopita

Distrofia: malamente

desnutridos: primer grado, segundo grado, tercer grado

Nacido en 1925 en Fort-de France doctor en medicina se especializó

más tarde en psiquiatría

-Es cosa de agarrarse la cabeza pero

estas cosas hay que decirlas estoy

dispuesto a decirlas no

a gritarlas

Las proteínas que están medidas en la carne no están medidas en

la sopa sopita las proteínas necesarias no las ven

es cosa. Nacido en 1925 para no gritar sino decir

hay que decirlas

alimentados malamente

-El 65 por 1000 mueren como moscas sin proteínas:

la carne no la ven

la leche no la ven:

las proteínas de la leche son distintas pero tan necesarias

en Fort-de France 1925 en psiquiatría:

-Estos chicos tienen problemas de dislexia: afacia para la lectura se sienten segregados rechazados: afacia

dis

lexia

dis

trofia

malamente:

no ven las proteínas que están metidas en la carne no la ven

las proteínas que están metidas en la leche no la ven

primer grado

segundo grado

tercer grado

tan necesarias

Los chicos mueren como moscas

los chicos mueren como moscas

mire señor aquí los chicos la laguna de aguas podridas

sopa

sopita

doctor en medicina

agarrarse la cabeza pero sin gritar estas cosas hay que decirlas

hace tiempo

especializado en no gritar hace mucho que dejé

el grito salió de mi vida el grito salió: nacido en 1925, en

Fort-de France- más tarde en

decir distrofia

decir

estos chicos se sienten segregados se sienten afacia rechazados

afacia para la lectura tienen problemas

el grito salió dicho hace bastante tiempo que salió de mi. vida

la laguna de aguas podridas con borde de basuras

-Un buzo tuvo que bajar a rescatar el cadáver del niño

los niños mueren como moscas

en la sopa no ven las proteínas en la laguna el 65 por 1000

allí juegan: las proteínas escondidas

la carne que no ven

las proteínas escondidas de la leche son distintas

tan necesarias

escondidas

dis

dis

trofia

dis

dis

lexia

dificultades afacia aquí

los niños juegan en el borde de basura de las aguas podridas

de la laguna sopa las proteínas escondidas escondidas

y mueren como moscas 65 mueren por mil

un buzo tuvo que bajar al fondo para rescatar allí escondidas

–Mire señor aquí

Doctor: en medicina. En el primer año no debe faltarles nada

primer grado segundo grado tercer grado

–En el primer año es como construir un edificio hay que ponerle los cimientos

sopa

sopita

los cimientos con sopa los cimientos en

los cimientos la leche no la ven los cimientos la carne no la ven

los cimientos: es como construir un edificio

malamente

se derrumba

los niños mueren como moscas en la laguna sopa aguas podridas 65

por mil se derrumban edificios construidos con proteínas

no las ven con dis–trofia dis–lexia malamente malamente

malamente malamente malamente malamente malamente mala mente

mala mente:

en el borde la basura las proteínas escondidas jugando a

–El buzo tuvo que descender hasta los cimientos de la laguna de

aguas

la laguna sopa sopita con bordes de basura podridas

-El buzo tuvo que descender hasta la afacia

dificultades para

dis

dis

para rescatar las proteínas escondidas en la laguna de aguas

el buzo se especializó en: doctor Fort-de France 1925

los niños segregados los cadáveres como moscas

más tarde en psiquiatría

los cadáveres de los chicos malamente

mala mente

mala mente

65 por 1000 no rescatados jugando a ver las proteínas

de la carne no la ven de la leche distintas no la ven

en la laguna de aguas

sopa sopita

en la laguna de aguas el buzo Fort-de France

los cimientos del buzo Fort-de France 1925 rescatando moscas sin

proteínas

estas cosas hay que decirlas

el grito salió de mi vida de la laguna sopa podridas el grito

salió hace bastante de mí

Nacido en 1925.

-La distrofia puede ser de primer grado de segundo grado de tercer grado

de cuarto grado de quinto grado .de sexto grado de séptimo grado de

octavo grado de noveno grado de décimo grado

malamente

dislexia

-La dislexia es una afacia (dificultades para la lectura)

estos niños se sienten segregados rechazados tienen problemas

de estas cosas hay que decirlas problemas de estas cosas:

problemas para la la

-El 65 por 1000

problemas sopa sopita el el  
más tarde en psiquiatría  
dificultades hace tiempo podridas hace bastante 1000 es cosa  
de agarrarse con borde de basuras estos chicos tienen problemas  
para la la  
leche no la ven  
carne no la ven  
malamente  
-Es un desorden de la nutrición sistematizado o localizado  
en la laguna de aguas las proteínas son distintas con bordes  
desnutridos es cosa de agarrarse  
los chicos mueren como moscas  
los chicos mueren como moscas  
en el primer año es como construir un Fort-de France en el primer  
año los cimientos para la lectura jugando a ver  
-Mire señor esta mujer dio a luz aquí sola dificultades problemas  
con el cordón umbilical para cortarlo no había nadie un desorden  
el grito salió  
sopa  
sopita  
dio a luz aquí  
dístrofia  
el grito salió no había nadie para cortar el cordón malamente  
no había.  
Dificultades para la  
las proteínas de la carne de la leche escondidas  
para el  
cordón umbilical escondido esta mujer mire señor problemas para  
agarrarse la cabeza estas cosas el grito salió para no gritar  
sino decir  
no había nadie  
esta mujer aquí dio a luz con borde de basuras  
malamente mala mente  
más tarde especializado en psiquiatría



sistematizado

el cordón umbilical el buzo con el cordón tuvo que descender hasta el fondo de la laguna de aguas localizado jugando a ver los cimientos

buzo Fort-de France

doctor Fort-de France

descender hasta el fondo de la la:

primer grado

segundo grado

tercer grado

cuarto grado

quinto grado

sexto grado

séptimo grado

octavo grado

noveno grado

décimo grado

mueren como moscas: 65 por 1000

dio a luz 1925 en Fort-de France las proteínas escondidas en el cordón

umbilical nadie umbilical para cortar

umbilical

los niños juegan con el cordón dificultades

problemas de estas cosas:

–Hay una zona de no-ser ellos se sienten segregados una región

extraordinariamente estéril y árida: Fort-de France.

la carne no es

la leche no es

las proteínas no-ser

la sopa sopita extraordinariamente estéril y árida

–Mire señor aquí

la zona esta mujer para no gritar sino decir

dio a luz afacia dio a luz dislexia dificultades dio a luz

dislexia dio a luz cordón dio a luz primer grado segundo grado

tercer grado cuarto grado quinto grado sexto grado séptimo grado

octavo grado noveno grado décimo grado  
dio a luz dio a luz la leche no la ven la carne no la ven  
dio malamente dio a luz no-ser dio a luz  
extraordinariamente  
-Hay una zona del no-ser esencialmente calva a  
[cuyo término. Doctor  
1925  
65 por 1000  
las moscas mueren como chicos  
las móscas mueren como chicos  
-Esta mujer los dos últimos meses tuvo un embarazo brutal.  
estas cosas hay que decirlas  
a cuyo término.

### **Eva Perón en la hoguera**

I

por él.  
a él. para él.  
al cóndor él si no fuese por él  
a él.  
brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:  
de mi razón. de mi vida.  
lo que es un cóndor él hasta mí:  
un, gorrión en una inmensa.  
hasta mí: la más. una humilde en la bandada.  
un gorrión y me enseñó:  
un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:  
a volar.  
si casi y cerca:  
a volar.  
si casi de:

a volar  
en una inmensa. un gorrión.  
y me enseñó:  
si veo claramente. por eso:  
si a veces con mis alas.  
si casi cerca de.  
si ando entre las altas. si veo.  
si casi toco casi:  
por él  
a él:  
todo lo que tengo:  
de él.  
todo lo que siento:  
de él.  
todo el amor de mí:  
a él.  
mi todo a su todo:  
a él.

II

no es el azar.  
no es de buenas a  
que me ha traído:  
el caso que me toca.  
no es y  
de pronto  
yo fanática.  
quiero explicarme aquí. el caso.  
no el azar:  
un sentimiento.  
un fundamental.  
no es de buenas a  
y de pronto

a cosas grandes.  
quiero explicarme aquí:  
un sentimiento que:  
la Causa. quiero explicarme aquí:  
la indignación.  
un fundamental.  
un en mi corazón.  
un hallado que domina  
desde:  
ir a buscar atrás a remontarme. allí dolor.  
allí he: frente a la.  
cada injusticia he: cada recuerdo.  
hoy mismo aquí  
de alguna  
de cada  
guardo: que domina.  
no es y de pronto y yo fanática.  
quiero explicarme aquí: la Causa.  
un fundamental.  
un que domina desde.  
un desgarrándome.  
un en mi corazón  
como si me clavase:  
íntimamente.

### III

revelación:  
casi de golpe y que lo supe:  
los ricos como árboles los pobres como pasto.  
y hay más  
y hay más: mi tema único. y hay más hay más:  
una tristeza.  
los reyes magos no.

los camellos no: una impresión muy.  
casi de golpe  
y lo sentí.  
una tristeza: y hay más  
y hay más: una marca. y reaccionaba. y muy.  
yo nunca pude:  
los pobres no. una marca. mis palabras.  
mis actos muy.  
una impresión una tristeza hasta el borde  
muy.  
y hay más  
hay más y  
reaccionaba: casi de golpe  
hasta el borde muy: o ruego o maldición  
y lo declaro: todo esto.  
los pobres como pasto. revelación. una tristeza  
y hay más  
y hay más.  
los camellos no.  
los reyes magos no.  
los pobres no: como pasto,  
y lo declaro  
y lo sentí:  
todo esto cambiará.  
o ruego  
o maldición:  
o las dos cosas.

#### IV

un día hay:  
un maravilloso:  
ese fue.

lo vi desde.  
un momento hay:  
el encuentro. el comienzo de mí.  
en todas las vidas hay:  
lo por hacer. la cosa.  
un momento: en qué.  
el encuentro: en qué.  
mi día: fuego. lo vi desde.  
ese fue: de mí. en todas las vidas  
hay:  
lo monótono sin.  
el paisaje sin.  
lo definitivo que parece sin:  
una crée [sic]  
pero en el fondo  
no a aquello: un grito.  
no a resignarme. por fin llegó. ese fue:  
mi día hay  
mi maravilloso.  
un camino nuevo: lo por hacer. la cosa por.  
la revolución por. ese fue. lo vi desde. fuego: un  
[grito  
un día hay.  
un momento hay.  
un maravilloso hay.

V

pronto pronto desde los bordes.  
los comunes pronto pronto los eternos pronto  
desde el camino desde los bordes  
pronto  
pronto los enemigos de la cosa por: juramentándose.  
la cosa por apedreada desde

los bordes: los enemigos los eternos  
pronto  
pronto  
¡yo los he!  
las piedras pronto desde los bordes desde las  
[sombras  
¡yo los he!  
los eternos juramentándose pronto pronto  
las piedras pronto pronto:  
¡yo los he!

## VI

la hora de mi soledad. de puerta en puerta. los puñetazos bajo el cielo.  
los golpes.  
¡esa es! ¡esa es! mi calvario. aquellos días. mi bautismo.  
esto: la hora de nacer. esto: la hora de morir. cada golpe.  
el líder él. su palabra: encárgate  
encárgate.  
el líder él. el ausente. lo tuvieron. el prisionero. él:  
aquellos días bajo el cielo.  
la semana de.  
octubre de. de fiebre. de dolor.  
los puñetazos. ¡esa es! ¡esa es! los comunes. los eternos. los pilatos.  
aquellos días: anduve  
me largué: en ese penoso. en ese incesante: sentía bajo el cielo. arder  
en mí: la llama. el cielo. un paisaje que conservo. las luces. las  
sombras. una gran luz al lado: el pueblo únicamente.  
de allí vino. en ese.  
un: el líder él  
su palabra. un mensaje: encárgate. encárgate.  
la hora. los golpes. las sombras. la llama: arder.  
esto: la traición  
muchos.

esto: la cobardía

muchos.

esto: una gran luz. la lealtad muchos: que conservo. anduve. me largué:

de puerta en puerta por la gran por la ciudad. bajo el cielo: la llama.

en ese.

arriba: los comunes. los eternos. los pilatos lavándose. los golpes.

descendí: una gran luz que conservo. los corazones: el muestrario.

los humildes que latén generosamente. descendí. sentí arder. una gran que

conservo. una luz: de allí vino. los humildes que latén: el muestrario.

generosamente. de allí vino: en ese.

a medida que: las puertas.

a medida que: el muestrario. bajo el cielo: arder. arder.

aquellos días lo tuvieron: el líder él. su palabra. su mensaje:

los trabajadores: encárgate.

los descamisados: encárgate. encárgate.

el pueblo únicamente: de allí vino. arriba: los pilatos lavándose:

mi calvario. la hora.

arriba: ¡esa es! ¡esa es! mi bautismo: cada.

¡esa es! ¡esa es!

los puñetazos. esto: cada golpe morir.

¡esa es! ¡esa es!

esto: cada golpe

nacer.

## VII

no.

no fue el azar: no gobierna.

fue: mi caso.

fue: una providencia. no digo Dios. creo.

perdóneseme.

un destino. creo.

un sol: pero además: hay que mirarlo.

mi alma. un origen



gracias a. no el azar.  
fue: mi país. la Causa. mi pueblo.  
pero además: perdóneseme.  
fue: la presencia. una prueba.  
algo más. pero.  
una fuerza: un sol. pero además. una fuerza o que ha  
sido puesta por. hay que mirarlo. no digo.  
perdóneseme.  
pero además: algo más: mi alma. mi vida: es. no  
el azar: no gobierna.  
fue:  
la injusticia siempre, por qué:  
pobres por qué.  
ricos por qué.  
algo más. creo.  
no: no digo Dios. perdóneseme.  
fue: mi caso.  
fue: mi vida. es. un destino. mi pueblo. una providencia  
un origen. mi país. creo. la presencia. mi alma.  
o ha sido puesta por: perdóneseme.  
fue: un sol. hay que mirarlo. una prueba.  
un sol.  
fue: mi vida es.  
fue: una fuerza. pero además.

## VIII

ese deber  
ese trabajo: estrictamente.  
no la obra de amor.  
no la dama. no la caritativa:  
esa "Evita".  
de comedias nada.

de lirismo nada: esa "Evita".  
ni cuando con los más:  
nadie podrá decir.  
no la humillación  
ni pretexto:  
esa "Evita". estrictamente.  
ese trabajo  
ese deber:  
la justicia.

## IX

para mí los obreros:  
en primer lugar. para mí los que estuvieron. los que cruzaron  
viniendo. los que en columnas alegres. los que dispuestos.  
los que a todo. los que a morir. para mí los que en diagonales  
avanzaron. los que hicieron callar, para mí los que todo el día  
los que reclamaban. los que a gritos. los que encendieron:  
los que hogueras.  
para mí en primer lugar: todos los que: aquella noche.  
para mí:  
todos los que aretes.  
todos los que ahora.  
todos los que mañana.  
todos los que: hogueras.  
para mí los organizados. los obreros: ¡ellos son!  
los que sostienen ¡ellos son!  
para mí esa sola clase: ¡ellos son!  
todos los que antes todos los que ahora todos los que mañana.  
el amar de mí.  
la esperanza de mí.  
para mí el pueblo. ¡ellos son!

X

por mi manera.

por mi ser: la justicia más allá. casi siempre:

más cerca de.

más: de los trabajadores. por mi manera:

más allá de camino. de mitad.

la justicia más: una reparación: a los trabajadores.

más cerca

un desagravio a los. más allá.

no

el equilibrio. no en ese punto: por mi manera. casi siempre

no lo niego. más.

soy: no lo niego.

estoy: no lo niego.

soy.

sí: más cerca.

sí: que nadie explote a nadie.

sí: que nadie a nadie.

sí: la clase obrera.

sí: sectaria sí.

XI

los humildes: los he visto. los humildes. la pobreza que: se esconde

los ranchos de.

las casillas de: sepulcros de barro. peores, sepulcros de lata: peores

no basta asomarse: se esconde. el dolor en todo su: se esconde.

la miseria en toda su. no basta para ver: no es tan fácil.

para ver: no por fuera. no basta.

para ver: por dentro. he visto: los hijos de esta tierra. los humildes

peores que.

por dentro: el hijo muerto sin. entre los brazos: no ataúd. sin.

he visto: no hay allí. he visto: los brazos ataúd.  
por dentro: la pobreza: de muchos años.  
la miseria: de muchos años. de esta tierra: por dentro.  
he visto.  
por fuera no basta para ver: no es tan fácil, se esconde.  
por dentro:  
tierra ataúd.  
miseria ataúd.  
por dentro:  
pobreza ataúd.  
ranchos sepulcros: sin. casillas sepulcros: he visto. los hijos de  
esta tierra sin. los humildes sin. el hijo muerto entre. los hijos  
sin. entre:  
peores que.

## XII

las cartas: la elocuencia tremenda.  
todas: del que necesita. cuanto antes cuanto antes.  
querida Evita.  
las cartas: sus peticiones. del que necesita. la  
tremenda. la enorme. la  
cantidad: todos los días. las cartas:  
angustiosos llamados que son: querida Evita.  
cuanto antes.  
cuanto antes.  
cada mensaje: a mis manos.  
cada mensaje: fe.  
cada mensaje: amor.  
cada mensaje esperanza. la tremenda. la enorme.  
los llamados:  
cuanto antes cuanto antes.  
querida. Evita.

### XIII

mi empresa. los comienzos. cuando advertí:

lo imposible: palabra.

cuando advertí. empecé a ver.

por eso:

aquí estoy. quiero servir. empecé.

lo imposible: palabra.

### XIV

la justicia social: cada tarde. las tardes. las audiencias. las

secretas: son almas destrozadas desfilando. me dicen:

en voz baja.

me dicen: sus casos. los más raros. los más difíciles.

me dicen: qué hacer. sus más íntimos. sus casos. el hambre. la miseria.

me dicen: les han hecho caer. en voz baja. me dicen: el dolor.

hombres y mujeres: les han hecho:

la injusticia.

por ejemplo esa mujer. por ejemplo: arrojada. qué hacer.

cada tarde: casi al oído. cada tarde y casi: llorando. muchas veces.

por eso. porque yo.

porque conozco: las tragedias. los pobres. hombres y mujeres:

en voz baja. las víctimas. los explotadores. les han hecho: el dolor

por eso:

la justicia inexorablemente. la justicia qué: cueste lo que cueste

qué: caiga quien caiga. porque yo.

cada tarde los pobres: son almas. me dicen: les han hecho la

persecución. por ejemplo: esa mujer arrojada. me dicen. qué hacer.

por eso: veneno y amargura en mis.

por eso: grito hasta. por eso afónica cuando en mis. por eso la

indignación en mis: se me escapa.

cada vez: el veneno más.

cada vez: la amargura más.  
cada vez: hombres y mujeres. esa mujer. por eso que mis insultos  
latigazos. por eso que mis insultos cachetadas: a los explotadores.  
en plena cara. que les hagan. porque yo. porque conozco:  
hombres y mujeres: les han hecho el dolor. les han hecho la miseria.  
son almas. les han hecho la persecución. les han hecho la injusticia  
por eso afónica.  
por eso: qué hacer.  
por eso qué: cueste lo que cueste.  
por eso qué: caiga quien caiga.

## XV

contra todo privilegio: mis obras. allí yo pongo.  
contra toda oligarquía. allí. mis obras nacen. una gota. un océano:  
lo mejor es que vengan.  
lo mejor es que vean. mis obras:  
una gota cayendo. sobre. contra. cien años de: la injusticia  
de un siglo. océano. un. la raza explotadora. contra.  
allí mis obras: a mí me ha tocado.  
a mí: destruir con mis obras. contra toda. mis obras nacen.  
destruir: la limosna. yo se que aún.  
destruir: las monedas que dejaban caer. una gota. miserables.  
las monedas: frías.  
mis obras contra. mis obras nacen. un siglo:  
el alma estrecha de. miserables. allí la oligarquía. toda.  
los asilos: allí se pinta. cien años. la injusticia que es: un océano.  
este mundo. allí de cuerpo entero: toda. las monedas. la raza  
explotadora. la oligarquía. allí se pinta: un océano.  
a mí me ha tocado: destruir. contra. allí yo pongo: mis obras. nacen  
las paredes deben ser: nacen.  
las mesas deben ser. nacen.  
las vajillas deben ser. nacen.  
las ropas deben ser. nacen.

los dormitorios deben ser. nacen.  
las flores deben ser. nacen.  
es mejor que vengan.  
es mejor que vean.  
allí yo: nacen. una gota cayendo. mis obras contra. yo se que aún.  
una gota en un océano: cayendo. allí.  
un océano de: que es este mundo. una gota cayendo en: la  
injusticia. un océano. mis obras contra. yo sé que aún.

## XVI

no funcionario: pájaro. así lo he querido. la libertad:  
yo siempre.  
la revolución: yo siempre. creo que nací para.  
así: pájaro suelto en un bosque. inmenso.  
pájaro no encadenado. no a la gran máquina. no al estado.  
pájaro: no a sueldo. ningún. no funcionario.  
pájaro: siempre me gustó. he querido vivir. creo que nací.  
suelto. así lo he: yo siempre. el aire. el libre.  
no al estado. no a la gran.  
la libertad: yo. pájaro: creo que nací

## XVII

pronto  
pronto un sentimiento que:  
la Causa como. el caso que me toca. quiero explicarme aquí:  
los ricos como árboles los pobres como.  
revelación: como si me clavase: íntimamente.  
y lo sentí: pronto pronto.  
como si.  
el caso que me toca: que.  
que: una marca. mi día: fuego. un momento hay. un maravilloso hay.  
pronto:

pronto

¡esa es! ¡esa es! apedreada. la cosa por. la revolución por.

pronto:

pronto:

desde los bordes. esto: cada golpe. los puñetazos bajo el cielo.

quiero explicarme aquí. esto: cada golpe. aquí esto: los corazones.

el líder él. el cóndor él. aquí esto: un sol hay que mirarlo.

una fuerza. quiero: para mí los obreros.

para mí los que cruzaron. para mí los que hogueras:

¡ellos son!

¡yo los he!

pronto pronto: y lo declaro. y lo sentí. revelación: mi vida es.

no digo Dios. creo: aquí estoy: una providencia.

un sol: fuego. no funcionario: pájaro. creo que nació. perdóneseme.

quiero explicarme: esto.

los enemigos. los comunes. los eternos. juramentándose.

un sentimiento que.

pronto

pronto.

allí yo pongo: mis obras. las paredes nacen. las mesas.

allí; un océano. la injusticia: allí yo. por mi manera.

allí la esperanza. la enorme. la tremenda. querida. Evita.

para mí el pueblo. para mí los obreros. mi vida es. fue: una fuerza.

un sol. para mí: ¡yo los he!

para mí los humildes: tierra ataúd. miseria ataúd.

[sin: peores que.

allí yo fuego. allí yo pongo.

pronto

pronto.

XVIII

Ya: lo que quise decir está.

pero además: darse. el amor es.



darse

Ya. lo dicho. lo que quise. el amor. la vida es:

dar la vida. darse. ya: hasta el fin.

ya: la razón. ya. la vida. la razón es. la vida es.

la razón de mi: darse. abrirse

la vida de mi: darse. ya. lo que quise. pero además.

la razón de mi vida es. la razón de mi muerte es: la Causa es.

ya: hasta el fin. mi misión: dar.

mi camino: dar. darse. veo. la vida de mí.

mi horizonte: dar. darse.

Ya: lo que quise. mi palabra

está.

## **Payada**

### *El Letrista Proscripto*

-Me detengo un momento

fondo monetario internacional;

en el fondo:

de bolas tristes

tango,

de bolas melancólicas

mujer, mujer querida,

me dijo chau, me dijo

que se iba.

Templando el bandoneón

que hay en mi corazón:

cantar

la pena honda

de no poder.

Abrió la puerta (mueca)

me dijo chau

"pobre cosa"

me dijo que se iba

dejándome.

Ella se fue

solo quedé

Patria en remate

llorando.

Entrando por un

lugar,

buscándote,

saliendo por el otro

sólo encontré...

mujer, mujer querida.

Por una calle

entrando por la otra

buscándote

buscándote.

Nos burlan compañero, nos engañan,

nos desocupan, nos maniobran.

Ella se fue

solo quedé

Patria en fraude  
llorando.

Abrió la puerta (mueca)  
me dijo chau  
"cornudo"  
me dijo que se iba

dejándome.

Todo lo diera  
porque volvieras  
no sé qué haría  
loco por vos  
me arrastraría  
día tras día  
como un mendigo  
de tu amor

amigo.

Amigo, por qué somos  
así:  
somos de una mujer  
y su abandono  
nos requebranta  
nos derrota

qué grande eras  
cuánto valías  
mi general

quedamos sin su amor  
que nos juró  
temblequeando y sin  
fe  
la vida rota

Gran Conductor  
eras primer

y el corazón  
trabajador  
que ayer vibró

feliz  
hoy es la sombra  
-al despertar-  
de lo que fue  
un latir.

Nos venden compañero  
nos liquidan,  
nos reprimen.

Templando el bandoneón  
que hay en mi corazón  
cantar  
la pena honda

de no poder.

Abrió la puerta (mueca)  
me dijo chau

"cobarde"  
me dijo que se iba  
dejándome.

Ella se fue  
solo quedé  
Patria en ruinas  
llorando

vacío sin su amor  
sumido en el dolor

Patria en mierda, colonia,  
mujer,  
mujer querida.

*El Letrista del Sesquicentenario*

-No mezclés  
más las cosas  
o te perdés  
en confusiones,

no olvidés

no claudiqués  
tu condición  
de varón,

la fuerza más,  
quizás,

poder sin par,

cojón  
del adentro,  
que es reaccionar  
ante el destino  
cruel,  
sin resignarte  
a la queja

señal y don  
de rebelión  
y aún en desigual  
luchar,  
luchar  
tu suerte  
hasta la muerte;  
y hacer luz  
en tu conciencia  
a este sentido:

que afrontar  
ese ser  
de impotencia  
atroz  
que te consume,  
es ya un poder  
es ya un vencer.

### *El Letrista Proscrito*

-La conocí en un cine  
del centro  
donde pasaban  
"Mis horas de hastío":  
en la penumbra

se ubicó el encuentro.

Y pude ver así  
a la cinta de mi vida  
cobrar nuevo fulgor,  
en el momento,  
en que esa imagen  
de amor  
la proseguía.

Ya la función  
había terminado;  
salido de aquel  
cine

a la luz cruel,  
la amarga realidad  
de mi condena  
golpeó otra vez mi mente,  
volvió a mi corazón.

Afuera la ciudad  
era un infierno  
y con mi mal,  
eternamente,  
quedaba yo cerrado  
en soledad.

Esto sentí  
y un filo de dolor  
me atravesó:  
gritaron todas mi heridas,  
amigo, yo  
ya no aguanté más:

jugué mi pobre vida  
a aquel encuentro.

*El Letrista del Sesquicentenario*

-El país está descompuesto  
y como a uno de esos  
teléfonos públicos,  
todos lo golpean.

Pero es inútil  
sacudir  
como un idiota, o como un loco,  
profiriendo palabras  
sin sentido:

en esto hay que entender  
y de esa comprensión  
hacer una conciencia,  
una virtud.

*El Letrista Proscripto*

-Llegamos un día  
a la triste pieza,  
cuarto de agonía  
y desolación

encerrados juntos  
vivimos al borde,  
de una permanente  
desesperación.



*El Letrista del Sesquicentenario*

-A dónde estamos  
a dónde nos llevan  
a dónde vamos a parar?

Son preguntas  
que demuestran la inquietud desorientada  
de tanta gente,  
y mientras tanto al matadero  
la llevan embretada ...

*El Letrista Proscripto*

-Felicidad, felicidad  
ella pedía  
con voz ronca,

y en las horas amargas del querer  
toda la casa de pensión  
pudo escuchar,  
cómo su enfermo corazón  
gemía esa ansiedad.

Y yo me hallaba  
vencido de dolor  
al no poder saciar aquel su Gran Deseo  
y como acorralado en el pavor  
que me infundía su  
amargo rencor.

*El Letrista del Sesquicentenario*

-Habrà que destapar

el mecanismo,  
buscar qué es lo que obstruye,  
dificulta,  
desde arriba  
desde abajo

en su interior.

Comprender cómo  
y quien mueve  
las partes ocultas,

acertar la coyuntura  
de marcar esta llamada:  
"urgente  
liquidar orden caduco"

sin que falle,  
sin dar tiempo  
a que respondan, como siempre,  
la falsa autoridad, la casta  
en el Poder

que nos enyuga siempre más

y a fuerza de injusticia  
y de opresión  
nos vende en su interés.

Y qué se hizo,  
decí,  
del ansia aquella,  
del guapo Sol

que se asomaba  
tan sonriente

si ahora te encuentro  
sometido y sin fe  
como un paria esclavizado  
en tu propio país

¡Pobre infeliz!

Y de qué vale, decí,  
quejarse  
y recordar  
el pasado mejor:  
si no lo superarás,  
lo traicionás.

Y para más  
todavía estás  
obligado por los mismos  
que te oprobian  
a entrar en esta farsa  
que les hace el juego

¡Qué comparsa! ...

Hacé caso,  
te lo ruego,  
salí de tu ceguera  
y para no seguir siendo  
la víctima del cuento  
tomá conciencia  
de lo esencial

*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 esta cosa de entender el aparato  
y del sentido de la precisión  
hacer exacta ciencia  
situándose en la acción.

*El Letrista Proscripto*

-Me dijo chau,  
me dijo que se iba:  
perdió la alegría  
de estar junto a mí.

Ah! Tiempo implacable  
tal precio  
fue el tuyo.

Abrió la puerta (mueca)  
me dijo su desprecio  
y en cada insulto suyo  
ahora me veo  
revelado en mi ser.

Poder,  
poder mi no poder.

*El Letrista del Sesquicentenario*

-La fuerza más...

*El Letrista Proscrito*

-Unido con...

*El Letrista Proscrito y el Letrista del Sesquicentenario*

-Poder  
Poder;  
a la oscura noche  
del yo proscrito  
circunscripto  
digamos ¡Chau!  
buscando  
forzando  
alcanzando  
una  
la  
salida.

**de Jacobo Fijman**

**de “Estrella de la mañana”**

III

Amor, Amor, Amor,  
estamos en el abrazo de la tierra y el cielo;  
veo fragancias abiertas; siento fragancias abiertas.  
Corren fragancias de las aguas, corren fragancias de las llamas.

Soplos perfectos del azul de la noche perfecta, besan las almas.  
Besan en nuevo, suben en nuevo las moradas de oro.

En las rodillas de Cristo se asientan las moradas.  
Todo de todo se asienta en mi morada,  
soplos perfectos del azul de la noche perfecta que sube de la nada a las criaturas.

Amor, Amor, Amor,  
la oscuridad del viento, la luz del viento.  
Aspiran las estrellas por mi alma y tu alma y el sabor de los días con sus noches  
de tierras olorosas donde vienen los soles a aspirar los bosques olorosos

IV

Tu alma canta, mi alma reza.  
Salta tu canto, vuela mi rezo en Cristo unidos,  
en la fragancia preciosa de los ángeles de la muerte.

Tu canto desciende en los silencios y en las llamas de la alabanza.  
Tu alma canta, mi alma reza: viento interior de frío,  
viento interior de llama,

y el frío de los días con sus noches y el frío de las vidas y las muertes.  
Tu alma canta, mi alma reza  
en reinos florecidos de palomas en el día y la noche interior de la vida y la muerte.

Avivan las palomas el frío de la vida y las llamas de muerte florecida  
sobre la muerte fría de la vida.

Rezan mis días la voz de voces, sabor de voces.  
En voz de voces ama mi alma tu alma.

Tu alma canta la vigilia de las palomas;  
mi alma reza con voz preciosa de la muerte la vigilia de las palomas

VI

Sobre mis manos agudas  
descienden las llamas de las visiones.  
Soles y soles.  
Corren los soles soles y soles.  
Aguas y aguas corren las aguas sobre la luz, sobre las aguas multiplicadas.  
Mi boca grande de oración derrama vuelos.

Amo tu nombre con pavor amoroso.  
Con pavor amoroso mi camino se alegra y regocija con tu nombre.

Oye mi soledad; mira en mi llanto.  
Mi sed crece en mi llanto; tu soledad llega a mi llanto.

Ha entrado la noche en nuestro llanto

XX

Miran mis ojos amorosos ensalzados de llamas los días amorosos y mansos y amorosos.

La gracia limpia mis ojos en la gracia, mis ojos alumbrados en el Nombre.

Nacen y crecen

los angélicos vuelos de la vida y la muerte.

Tu alma canta, mi alma reza

en el olor de voces de voz que nace y olor de voces de voz que muere en suavidad de Cristo.

Corren los días alumbrados, corren las noches alumbradas de su paso.

Mis ojos son los ojos en sus ojos; mis manos son las manos en sus manos.

XXI

Crece palomas y un reino de corderos;  
crece palomas multiplicadas y un reino de corderos multiplicados.

La manzana es la muerte,  
y el vuelo de las palomas crecidas y el reino de los corderos crecidos, la vida eterna en cielos [escondida.

Palomas santificadas en la paloma santa;  
corderos santificados en el cordero santo.



Se hace la luz en las palomas y los corderos.

Caían las manzanas de muerte en muerte sobre el todo y la nada de la vida.

XXII

Llantos de los corderos en la mañana,  
llantos de los corderos,  
rocío para los dedos de mi mano, mano de mi oración;  
llantos en las palabras en mi boca, boca de mi oración.

Llantos de los corderos en la mañana;  
mañana sobre todo mi cuerpo, sobre toda mi alma,  
sobre los ojos en el ojo de mi oración.

Mañana de los corderos y los llantos en la mañana.

XXIII

Besa mi voz la luz en mediodía en mediodía santo,  
el regocijo que floreció de espanto  
sobre los montes santos donde las voces que hablan en su voz cantaron en su  
canto.

Sobre los montes santos asiremos el vuelo de las estrellas.

Señor, Señor, Señor, canto mío eres tú, y Eternidad.

Sacudamos las ataduras de toda muerte  
y asistidos de gracia sobre los montes santos cantemos su mediodía.

Tuve profundo canto, voz de mi muerte bajo los vuelos,  
voz de mi gracia sobre los vuelos.

Tuve profundo canto:

nombré los días, nombré las noches con su nombre.

Tu voz levanta la carne de mi muerte  
y los ángeles rezan el Nacimiento.

Todos los días de mi vida rezan la muerte;  
y han reído mis noches donde suben los ríos luminosos del regocijo y del espanto.

**de Oliverio Girondo**

**Encallado en las costas del pacífico**

*A Enrique Molina*

Corta los dedos momias  
la yugular marina  
de los algosos huéspedes que agobian tu pensativo omóplato  
de lluvia  
la veta de presagios que labran en tu arena los cangrejos  
escribas  
el tendón que te amarra a tanto ritmo muerto entre gaviotas  
y huye con tu terráquea estatua parpadeante  
sin un mítico cuerno bajo la nieve niña recostada en tus sienes  
pero con once antenas fluorescentes embistiendo el misterio.  
Huye con ella en llamas del brazo de su miedo  
tómala de las rosas si prefieres llagarte la corteza  
pero abandona el eco de ese hipomar hidrófobo  
que fofopulpoduende te dilata el abismo con sus viscosos ceros  
absorbentes  
cuando no te trasmuta en migratorio vuelo circunflexo de  
nostalgias sin rumbo.

Furiosamente aleja tu Segismunda rata introspectiva  
tu telaraña hambrienta  
de ese trasmundo hijastro de la lava en mística abstinencia  
de cactus penitentes  
y con tu dogoarcángel aureoleado de moscas  
y tus fieles botines melancólicos  
de ensueños disecados y gritos de entrecasa color crimen  
huye con ella dentro de su claustal aroma  
aunque su cieloinfierno te condene a un eterno "Te quiero".  
Deja ya desprenderse el cálido follaje que brota de tus manos  
junto a ese móvil tótem de muslos agua viva  
flagélate si quieres con las violentas trenzas que le hurtaste  
al olvido  
pero por más que sufras en cada cruz vacante una pasión  
suicida  
y tu propia cisterna con semivirgen luna reclame tu cabeza  
ya sin velero ocaso  
ni chicha de pestañas  
ni cajas donde late la agónica sequía  
huye por los senderos que arrancan de tu pecho  
con tu hijo entre paréntesis  
tu hormiguero de espectros  
tus bisabuelas lámparas  
y todos los frutales recuerdos florecidos que alimentan tu siesta.  
Huye con ella envuelto en su orquestal cabello  
y su mirar sigilo  
aunque te cruces de alas  
y el averritmo herido que anida en el costado donde te sangra  
el tiempo  
atardezca su canto entre sus senoslotos  
o en sus brazos de estatua  
que ha perdido los brazos en aras de vestales y faunos  
inhumados  
y huye con tus grilletes de prófugo perpetuo

tu nimbo sin eclipses  
tus desnudos complejos  
y el sempiterno tajo de fluviales tinieblas que te parte los ojos  
para que viertan coágulos de rancia angustia padre  
impulsos prenatales  
y meteóricas ansias que le muerden los crótalos  
a los sueñosculebras del lecho donde boga ámbarmente  
desnuda  
tu ninfómana estrella  
mientras tu cuervo grazna un "Nunca más" de piedra.