

Infancia y provincia en la poesía de Juan José Hernández

VICTORIA COHEN IMACH

Al igual que en su narrativa,¹ la infancia ocupa un lugar central en la producción lírica de Juan José Hernández (Tucumán, 1932), reunida hace algunos años en *Desiderátum. Obra poética (1952-2001)*.² Es objeto de interés ya en *Negada permanencia* y *La siesta y la naranja*, libro inicial editado en 1952. A partir de entonces y hasta *Más allá de los Sármatas* (2001) se hace presente, vinculada a otro núcleo de sentido, la provincia, aunque no en una relación simétrica: si toda su poesía parece suponer una infancia provinciana, la provincia excede los años infantiles, es el marco de escenas de la adolescencia y la juventud, de grandes contrastes y exclusiones sociales.

A diferencia de la protagonista de su novela *La ciudad de los sueños* (1971), en los textos poéticos del autor el sujeto de la enunciación busca recuperar la propia y perdida

¹ Hernández publicó la novela *La ciudad de los sueños* (Buenos Aires, Sudamericana, 1971) así como los volúmenes de cuentos *El inocente* (Buenos Aires, Sudamericana, 1965) y *La favorita* (Caracas, Monte Ávila, 1977); *Así es mamá* (Buenos Aires, Seix Barral, 1996) reúne sus relatos breves. Es autor, además, de un libro de ensayos, *Escritos irreverentes* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003). He estudiado el proceso de consagración editorial experimentado por su narrativa en la Argentina del período 1955-1976 y el proyecto de su novela en el marco de las representaciones circulantes sobre el Interior, en *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994. Agradezco a Vicente Atilio Billone, Beatriz Esturo de Parolo, Alberto Giordano, Fabián O. Iriarte, Soledad Martínez Zuccardi, Jorge Monteleone, José Sánchez Toranzo, Guillermo Siles, la ayuda prestada para la realización de este trabajo. Una primera versión del mismo fue presentada en el I Coloquio de poética y poesía "Creación, crítica y traducción" (Tucumán, 5 y 6 de mayo de 2005).

² *Desiderátum...* incluye tanto su poesía previamente editada como la hasta entonces inédita. Abre con el texto más tardío y cierra con el más temprano: *Más allá de los Sármatas* (2001), *Ráfagas* (2001), *Cantar y contar: poemas y retratos* (1999), "Versos a la provincia" (1968), *Otro verano* (1966), *Claridad vencida* (1957), *Negada permanencia* y *La siesta y la naranja* (1952). Incluye también sus traducciones de poemas de René Guy Cadou, Paul Verlaine, Tennessee Williams y Jean Cassou. Los poemarios publicados con anterioridad son: *Negada permanencia* y *La siesta y la naranja* (Buenos Aires, Botella al mar), *Claridad vencida* (Buenos Aires, Burnichon), *Otro verano* (Buenos Aires, Sudamericana), *Cantar y contar. Poemas y retratos* (Rosario/Buenos Aires, Bajo la luna nueva).

niñez, llevar “una casa a cuestas, como el caracol”,³ pero también demorarse en su exploración. Su mirada se vuelve además hacia otras pequeñas figuras, las de los “niños que no son niños”, según la imagen de Novalis que encabeza la segunda parte del primer volumen, y uno de cuyos signos es la vulnerabilidad. Esa operación, que deseo analizar aquí, tal como queda inscrita en *Desiderátum...*,⁴ implica el trabajo con una frágil materia: una intimidad entendida en términos de José Luis Pardo, esto es, la “resonancia interior de las palabras dichas”, la “cara interna del doblez del lenguaje o del sujeto”, el delicado recorrido por las “*figuras características*” de un espacio y un tiempo particulares.⁵

Recordar y escribir

Si los sucesivos textos (o un poema extenso como “Versos a la provincia”, de 1968) coinciden en privilegiar la dimensión señalada, se advierten en cambio variaciones en los modos de rescatarla.⁶ Tales variaciones constituyen las inflexiones de una experiencia del tiempo y del recuerdo, así como de su escritura.⁷ Ciertos rasgos de esa experiencia no

³ *La ciudad de los sueños*, p. 88.

⁴ He podido confrontar las versiones de los poemarios que examino ofrecidas en *Desiderátum...* con las primeras ediciones de cada uno de ellos; aunque se advierten diferencias, de las que doy cuenta en posteriores notas al pie, estimo que no afectan al análisis planteado en las páginas siguientes. Establezco en el cuerpo del trabajo, entre paréntesis, el número de página relativo a *Desiderátum...*, de manera eventual junto al título de la obra. El pasaje de Novalis consignado en carácter de epígrafe no está presente en la edición de 1952 de *Negada permanencia...*

⁵ José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 56, 119, 161-62 ss. Transfiero de manera relativamente libre un rasgo de lo que Pardo denomina “lugar íntimo” a lo que ve como tiempo de la intimidad: las “*figuras características*”. En todos los casos, los fragmentos colocados en cursiva en las citas pertenecen a sus autores.

⁶ Me detengo sólo en aquellos poemarios del autor que exploran de manera nítida el dominio delimitado. En el segundo apartado me refiero únicamente a *Cantar y contar...*, aunque un análisis similar al allí expuesto puede hacerse de *Negada permanencia...*, *Otro verano*, “Versos a la provincia”, *Más allá de los Sármatas*. De todos modos, un libro como *Claridad vencida*, no tratado aquí, brinda, aunque de manera menos precisa que los textos examinados, alusiones al pasado y al tiempo ido que sería de interés estudiar.

⁷ Después de escrito el presente artículo, y en el proceso de su revisión, he podido leer una reseña crítica de *Desiderátum...* realizada por Fabián O. Iriarte, que señala, de manera coincidente, en relación con una etapa temprana de la producción de Hernández: “La poesía se vuelve un ejercicio de la memoria; su escritura, un acto de recuperación de lo deseado. O de interrogación acerca de los modos posibles de recuperarlo (...)”,

parecen, sin embargo, privativos de la lírica de Hernández. Es posible reconocerlos, aunque con matices, en obras o en composiciones poéticas de autores argentinos precedentes: Ricardo E. Molinari, Carlos Mastronardi, Julio Ardiles Gray.⁸

El sujeto de la segunda parte de *Negada permanencia...*⁹ delinea retratos de infancias ajenas pero ligadas al yo: la niñez pobre de una figura masculina por la que siente o ha sentido atracción, las más confortables de pequeños próximos (o tal vez se trata de un mismo niño) que parecen haber sido interrumpidas por la muerte. La melancolía de estas evocaciones no proviene, como a menudo en la reminiscencia del propio pasado, de la pérdida de un paraíso, sino de la visualización de destinos desdichados. En los textos sobre las figuras muertas el pesar se agudiza por la perspectiva elegida para la enunciación. Al describir sus rituales infantiles, como Roland Barthes al contemplar fotografías, el sujeto es punzado por la certeza del final que los acecha, por la gravitación de una “muerte en

“Objeto de constante deseo. Juan José Hernández. *Desiderátum: Obra poética (1952-2001)*”, *Hablar de poesía*, IV, 7 (junio 2002), p. 221.

⁸ Dentro del panorama nacional, Hernández es situado por Daniel Freidemberg entre los escritores de la década del 50. “La poesía del cincuenta”, en *Historia de la literatura argentina*, vol. V. *Los contemporáneos*, Buenos Aires, CEDAL, 1982, pp. 553-76. La gravitación de la obra de Molinari en la aquí considerada fue señalada por Oscar Hermes Villordo, Ricardo H. Herrera, Víctor Gustavo Zonana. La ejercida por Mastronardi, por el mismo Herrera, así como por Jorge Monteleone y por F. O. Iriarte; O. H. Villordo, “Juan José Hernández: *Claridad vencida*”, *Sur*, 251 (marzo-abril 1958), p. 97; V. G. Zonana, “Descubrir / describir el mundo. Entre la repulsión y el deslumbramiento. Juan José Hernández, *Desiderátum. Obra poética*”, *Fénix. Poesía-Crítica*, 12 (octubre 2002), pp. 131-32; R. H. Herrera, “Una obra poética de características singulares. *Desiderátum*, Juan José Hernández”, *La Gaceta*, Suplemento *La Gaceta literaria* (4 de noviembre de 2001), p. 3; J. Monteleone, “El fulgor lírico del deseo. *Desiderátum: obra poética (1952-2001)*. Por Juan José Hernández”, <http://www.lanacion.com.ar/220352> (publicado en edición impresa en *La Nación*, Suplemento *Cultura* (27 de enero de 2002); F. O. Iriarte, p. 222. Monteleone se refiere a la presencia de la poesía de Mastronardi en la de Hernández y menciona en particular, a propósito del trabajo en torno a la luz, el texto del primero, “Luz de provincia”; también Iriarte hace referencia a la presencia de ese poema en “Versos a la provincia”. La bibliografía que he reunido hasta el momento sobre esta producción está constituida por reseñas críticas, sin duda enriquecedoras, como las aquí citadas.

⁹ Las dos partes en las que está organizado el volumen corresponden en realidad a dos libros escritos en momentos distintos, tal como se indica en la edición de 1952. Mientras la segunda parte de la versión incluida en *Desiderátum...* consta de cuatro poemas, la de la edición de 1952 se compone de siete. Aquéllos no trasladados a *Desiderátum...* parecen referirse (ciertas imágenes son elusivas) a un momento de pasaje de la infancia a la pubertad o a la adolescencia y desde allí, al menos en algún caso, a la vida adulta. Aunque los tres que analizo aquí ofrecen variaciones tanto formales como atinentes al léxico y/o a las imágenes, ellas son más significativas en los situados en segundo y tercer lugar en *Desiderátum...* Confrontada con la versión inicial, la de la primera parte brindada en *Desiderátum...* muestra también cambios; entre éstos, la supresión de ciertas composiciones.

futuro”¹⁰ que sabe ya cumplida y que inscribe en el interior de los poemas a través del recurso de la anticipación. “Amabas, indolente,/ la siesta y la naranja luminosas./ Pero afuera, con maternal paciencia,/ la muerte te aguardaba en un balneario/ para llevarte a un verano sin almanaques” (p. 215). Las referencias a los terrores y pesadillas que se entrelazan con juegos y ensoñaciones anuncian lo ominoso del desenlace y dificultan la evocación de esas vidas en términos, para decirlo también con Barthes, de “rasgos insignificantes, de ningún modo dramáticos”.¹¹ Si la imagen que precede al cierre en la composición antes citada, la del “otro niño” que “te llora y te dibuja/ en su cuaderno de cenizas” (p. 216), da cuenta de la congoja del yo infantil frente a la desaparición del amigo (y quizás de la tristeza de la adultez al recuperarla), puede pensarse además que el tiempo verbal presente empleado para construirla plantea, aunque implícitamente, una reflexión sobre los mecanismos de la memoria, sobre la intensidad de ciertos recuerdos, que en libros posteriores se hará explícita.

A partir de *Otro verano* (1966) se inscribe con claridad una modalidad en la que el propio pasado no requiere necesariamente del cauce de la rememoración para brindarse y según la cual, al modo de Proust, se manifiesta como presente, neutralizando por un instante el contorno. En la primera parte del volumen, el sujeto no sólo recuerda sino que opera como narrador: da cuenta de la experiencia y de sus efectos, se mira a sí mismo en el acto de recordar. El retorno parece más leve y sus huellas menos profundas en “Limonos” que en “Una mañana”, donde la irrupción de la niñez y la segura perspectiva de su desdibujamiento en el olvido amenazan con dejar, como los sueños agradables al deshacerse, un penoso vacío. “Porque al desvanecerse/ en el olvido/ volvería a mí mismo,/

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 165.

¹¹ Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1984, p. 212.

al patio indiferente de mi casa,/ perdido el niño y la mañana mágica”.¹² Esta percepción lleva al sujeto en otro poema a resistirse a escuchar ciertas palabras que conjuran el pasado de modo inevitable, que le causan, para decirlo en términos de Barthes, una dolorosa “resonancia”.¹³ Si la lectura de *Desiderátum...* muestra que infancia se asocia frecuentemente a una serie semántica cuyos términos son casa, verano, siesta, sol, naranja, aquí esa asociación se torna explícita. Como en un texto de Ardiles Gray incluido en la *Muestra colectiva de poemas* del grupo norteño La Carpa, “Acentos para una balada” (I), la importancia de la dimensión de una intimidad fundada en el modo personal de sentir el lenguaje, el “sentido opaco y singular inaccesible para todos salvo para quien *lo habla desde dentro*”,¹⁴ queda consignada y constituye el apunte para una poética: “No quiero que me digan/ la palabra naranja./ Me llega el sol,/ mi casa/ y la perdida infancia” (“Poema”, 139).¹⁵

Estos textos ponen al descubierto una experiencia que quizás atraviesa otras evocaciones del volumen, exentas de una explícita referencia al acto de recordar y articuladas a través del pretérito imperfecto o de su combinación con el pretérito perfecto simple. Pues también el imperfecto del recuerdo instaura, según Barthes, el “tiempo de la fascinación”: él “parece estar vivo y sin embargo no se mueve: presencia imperfecta, muerte imperfecta; ni olvido ni resurrección; simplemente el señuelo agotador de la

¹² La edición de 1966 de *Otro verano* incluye tres poemas, situados en la segunda parte, que no aparecen en *Desiderátum...*: “Tres canciones”, “Helios”, “Partenogénesis”. La confrontación de las dos ediciones muestra la existencia de variaciones en algunos de los poemas aquí analizados. Los versos finales de “Una mañana” aparecen en *Desiderátum...* con lo que es aparentemente una errata; cito por la edición de 1966, p. 18.

¹³ Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, pp. 214-16.

¹⁴ J. L. Pardo, p. 52.

¹⁵ El texto de Ardiles Gray comienza: “Tañiré mis palabras que me traen de vuelta/ los días accesibles,/ jaraneros de sol, urbanos de domingos,/ planchados de almidón, el cuello nuevo/ y la abuela reñidora de escapularios y de rezos/ llevándome las manos gobernables./ Diré... ‘buey’./ Un borbotón de siesta con su vaho de barro y hojas gramas,/ refrescaré mi soledad de hombre”. “Acentos para una balada”, I, en AAVV, *Muestra colectiva de poemas*, Tucumán, La Carpa. Cuaderno núm. 3 (noviembre 1944), pp. 37-8.

memoria”.¹⁶ En la enumeración de ciertos placenteros rituales de la niñez de “Elegía primera” o de imágenes entrañables de “La madre” tal vez deba leerse la pena y la alegría de abandonarse a tal señuelo.

En *Cantar y contar: poemas y retratos* (1999), la reflexión acerca de ese acto se acentúa y queda delineada implícitamente la pregunta por el tono apropiado para hablar de lo pretérito.¹⁷ En “Elegía” el poema se forja en el poema, el recuerdo se escribe y reescribe mediante el juego de voces: la elevada retórica empleada para evocar las tormentas de un “(...) tiempo y espacio/ para siempre perdidos” (p. 79), alterna con fragmentos de un discurso desmitificador, irónico, casi sarcástico, a través del cual el sujeto busca restablecer ante sí, la verdadera naturaleza de una época desvanecida que parece ligada sobre todo a la juventud y la adultez. La pugna entre lo que se teme constituya una idealización y la realidad, entre un lenguaje ennoblecedor y el prosaísmo de la vida en la provincia,¹⁸ queda no obstante irresuelta y desplazada, acallada, por la aparición en la conciencia, quizás como resultado de la evocación precedente, de una potente imagen proveniente de la infancia que “ilumina el confuso borrador del poema”.

De pronto, un anhelo quimérico

¹⁶ Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, pp. 212-13. En la versión en castellano se utiliza, al tratar el “Recuerdo”, la expresión “lo imperfecto”; entiendo, en función de los ejemplos y de la definición allí brindada, que se hace referencia, en interacción quizás con un horizonte más amplio de sentidos, a lo implicado en el aspecto correspondiente al tiempo verbal pretérito imperfecto. Me interesa resaltar la productividad de la observación de Barthes en relación con ciertos textos incluidos en la primera parte del libro de Hernández. Otras composiciones pertenecientes a ella, que parecen evocar experiencias de la infancia, o al menos de la vida en la provincia, están formuladas en tiempo presente (combinado en un caso con futuro) o en pretérito perfecto simple. Que planteen una aproximación en distintos términos al pasado, no supone, desde luego, que no puedan estar atravesadas por los sentimientos ya mencionados.

¹⁷ En su edición de 1999, el volumen tiene dos secciones: la primera dedicada a los poemas de Hernández y la segunda, titulada “Paul Verlaine: Las amigas. Traducciones”, a su versión de poemas eróticos del escritor francés. En *Desiderátum...*, consta sólo de los textos de su autoría. Las traducciones son situadas aparte. La primera edición incluye, además, una composición propia, “Retaguardia”, ausente en la segunda. Es posible advertir variaciones de distinto orden en algunos de los poemas examinados en el presente trabajo.

¹⁸ En esta disputa puede reconocerse la tensión entre “sublimidad y distanciamiento crítico” que, a entender de V. G. Zonana, atraviesa la poesía del autor, si bien el segundo polo se acrecienta en los dos últimos libros. Zonana visualiza como parte de ese distanciamiento crítico “la ironía, el *collage*, la expresión prosaica y la parodia”, p. 131. Trato con mayor amplitud tal discurso en el siguiente apartado.

que viene del pasado
ilumina el confuso borrador del poema
y te devuelve intacta la casa de tu infancia:
agua morena de tu madre joven
que está lloviendo ahora
en un patio de baldosas rosadas (p. 80).

Si parte de la potencia del recuerdo parece surgir aquí de la figura materna situada en el ámbito de la casa familiar, en el texto que cierra la sección se señala que una imagen de intensidad similar nace a veces del “niño y sus poderes” y de los “recuerdos que nombro” (“La casa”, p. 84). El rescate de lo depositado en la memoria puede emerger así en ocasiones de un ejercicio de anamnesis capaz de entregar preciosos descubrimientos. Viéndose a sí mismo en el acto de recordar y de encontrar, el sujeto de estos poemas cumple ante nuestros ojos la tarea que Walter Benjamin recomendaba a quien intentara “acercarse a su propio pasado sepultado”: “comportarse como un hombre que excava”. Para esa figura Benjamin prescribía: “Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos”.¹⁹

En el volumen posterior, *Más allá de los Sármatas*, el poema “Jazmines ilusorios” retoma el interrogante por la naturaleza del tiempo y del recuerdo. El sujeto continúa evocando desde la adultez, viendo a su madre actuar en la tarde provinciana, pero no deja de buscar una respuesta a su indagación. “En verano,” comienza, “después del baño,/ te sentabas a veces/ en el sillón de hamaca/ de la galería:/ el pelo húmedo y lacio/ te cubría los hombros,/ y había un destello blanco/ (¿talco o jazmines?)/ en el escote de tu bata de señora” (p. 14). En los últimos versos vuelve a ofrecerse a sí mismo un esclarecimiento: los

¹⁹ Walter Benjamin, “Desenterrar y recordar”, en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992, pp. 118-119.

jazmines ligados a su vestido no son “elegíacos” sino “presentes, vivos”. “En la creciente oscuridad/ las flores ilusorias, y por ello/ no menos verdaderas de tu bata,/ tenían la fragancia inmortal del Paraíso./ Jazmines no elegíacos sino presentes, vivos./ El agua de la infancia aún los preserva intactos” (p. 14). En la imagen parecen converger dos de las variantes temáticas de la elegía, el lamento frente al paso del tiempo y, en sentido amplio, el lamento por la muerte de un ser querido;²⁰ desde este punto de vista es posible reconocer en la estrofa final otro trazo para una poética: ante el pasado como época muerta, una perspectiva más gozosa y afirmativa, el pasado en términos de lo que propongo denominar epifanía, manifestación. Un poema de *Cantar y contar...* titulado precisamente “Epifanías”, puede ser pensado en tal dirección, si bien en relación con otros objetos (los ojos de un gato, una palmera), como una instancia más de la indagación aquí estudiada. Pese a la certeza incontestable que el sujeto parece atribuir a este modo de irrupción del pasado, “Jazmines ilusorios” abre quizás, paralelamente, una zona de incertidumbre. Los jazmines no son reales, aunque resulten al mismo tiempo verdaderos y eternos como los del Paraíso. Cabe suponer que la aclaración aspira a dar cuenta de un modo de sentir y ver desplegado en la infancia, si bien considerado desde el presente. No obstante, tal vez pueda entenderse también de manera no literal, a la luz de la preocupación de la adultez que

²⁰ En la Antigüedad latina la elegía admite, entre otras variantes, la fúnebre. Antonio Álvar Ezquerra señala: “(...) el género de la elegía en Roma (...) es aquél en que se utiliza el dístico elegíaco en composiciones de mediana extensión (...) para tratar fundamentalmente sentimientos descritos en primera persona, como pueden ser los amorosos en todas sus variantes, los patrióticos, o los del dolor causado por la pérdida de un ser querido o por el exilio”. Por su parte, Jorge María Ruscalleda Bercedoniz observa que en el presente la elegía abarca “desde las desgracias personales y familiares, los desastres generales y los desengaños amorosos, hasta la tristeza de ánimo producto del tiempo, la soledad, la ausencia, el recuerdo, el exilio, la nostalgia, la angustia, la orfandad, el cansancio y el hastío (...)”. Rafael Lapesa Melgar la define de manera menos precisa, como “poema lírico extenso que expresa sentimientos de dolor, bien sea ante una desgracia individual, bien ante una calamidad de tipo colectivo”. Álvar Ezquerra, “La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto”, en Carmen Codoñer, comp., *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 194; Ruscalleda Bercedoniz, “Apuntes para el Estudio de la Elegía en la Poesía Española e Hispanoamericana”, *Sin Nombre*, IV, 3 (enero-marzo 1974), p. 48; Lapesa Melgar, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 142.

examino: la presencia del pasado es ilusoria pero en cuanto recuerdo, viva, atravesada de eternidad.

¿Por qué entonces, en un libro como *Cantar y contar...*, poco anterior a *Más allá de los Sármatas*, titular “Elegía” a un texto que reflexiona sobre los problemas indicados y afirma la posibilidad de recuperar como presente lo pretérito? ¿Se alude así a la evocación ennoblecadora y dolorida que no llega a dominar la totalidad del poema, resulta resistida por el sujeto y se ve desplazada por la epifanía? ¿O se indica que el vínculo con un pasado añorado (surgido en la imagen final) es siempre, como ha establecido Barthes respecto del recuerdo del “cuadro amoroso”, una instancia que “me colma y me desgarr”,²¹ y la melancolía su compañera inevitable? La ambigüedad, inscripta a menudo en la lírica del autor en diálogo con la aguda precisión del ritmo y del lenguaje, queda abierta.²²

Antes de concluir este apartado no creo inútil agregar, a fin de aportar a la revisión de un rasgo que ha sido atribuido por distintos críticos a la producción poética de Hernández -la presencia de la elegía-²³ que ya *Otro verano* ofrece dos composiciones cuyos títulos remiten a ella. Como he observado, “Elegía primera” evoca la sensualidad y placeres que tienen lugar durante el verano en la casa familiar. La referencia al aburrimiento experimentado a la hora de la siesta (también a la circulación en ella de la tristeza o de lo pecaminoso), la leve ironía de los últimos versos, la sutil acentuación en éstos de los lenguajes domésticos (“Después, bajo la parra/ la tarde y los refrescos/ que sedientas señoras bebían al compás/ de lentas mecedoras./ Con profundos suspiros escrutaban el cielo./ *Quizá mañana llueva –se decía-. Qué infierno*”) (p. 134) instauran asimismo, sin

²¹ Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 213.

²² R. H. Herrera se ha referido en otros términos a esta precisión, al puntualizar la afinidad de la poesía de Hernández con la de Mastronardi, “tanto en lo que se refiere al rigor estructural de la concepción del poema como en lo atinente a la nitidez emblemática de cada verso en sí”.

²³ Ver al respecto los señalamientos de O. H. Villordo, p. 97; F. O. Iriarte, p. 221; V. G. Zonana, pp. 131-32.

embargo, la pregunta sobre la intencionalidad que guía la denominación y, como una de sus derivaciones, sobre el sentido otorgado a lo elegíaco en relación con una percepción sensible a los distintos matices del tiempo pretérito. En “Elegía II”, en cambio, el título parece aludir sobre todo a la inscripción del texto en el marco de la elegía entendida como lamento por la muerte de un ser querido, en este caso, la madre. La representación de esa figura no deja de estar, no obstante, atravesada de tensiones: emerge en la memoria como figura central, poderosa y, a la vez, amable, “Señora de la siesta”, tal vez más distante que próxima; frente a ella, el yo se visualiza como el “hijo prisionero” que “conservó la nostalgia” de su “sabroso fuego” (p. 149).

Mirar, recordarse mirando

Como ha señalado en distintos términos la crítica, la poesía de Hernández aparece tensada entre dos miradas, aquella que al tratar los diferentes dominios privilegia su plenitud y la que acentúa o bien su finitud o transitoriedad o bien su hipocresía, falta de adecuación o crueldad.²⁴ Los poemas articulados desde el desencanto se yuxtaponen a los sostenidos por la plenitud pero la segunda perspectiva puede, asimismo, corroer desde adentro, y en un mismo texto, a la primera. Esa corrosión se inscribe no sólo a través de metáforas, imágenes y reflexiones explícitas, sino también mediante recursos desmitificadores que, si no están del todo ausentes antes, son más notables y variados a partir de “Versos a la provincia”.²⁵ El conjunto de los dominios se ve afectado por esta

²⁴ Sobre la observación al respecto de Zonana ver nota 18. Herrera señala que con los años la poesía de Hernández se desplaza “del fervor de la fusión hacia el distanciamiento revulsivo,” de la “fascinación” al “desengaño”.

²⁵ De acuerdo a lo establecido, Zonana considera procedimientos como la ironía, el *collage*, la parodia, en relación con el “distanciamiento crítico” y reconoce la presencia de la parodia ya en el primer volumen, *Negada permanencia...* En “Elegía primera” de *Otro verano* puede advertirse, como he indicado, la acentuación de lenguajes y gestos familiares, ligados quizás a lenguajes sociales.

disputa, incluso la infancia. Si ella resulta mejor preservada que los demás, no permanece inmune. Deseo centrarme aquí en cómo la niñez es representada en uno de sus libros más recientes, *Cantar y contar...*, en el que, en líneas generales, la corrosión se agudiza.

Situados hacia el inicio y el cierre del volumen, los textos ligados a la infancia de *Cantar y contar...* enmarcan y en ocasiones alternan con una sucesión de composiciones dedicadas a diferentes temas y recorridas por el desencanto. Los poemas iniciales forman una primera constelación de retratos de familia cuyo fondo es la casa: el niño que corresponde o puede suponerse correspondiente al yo, la gata, una anciana, el padre, son objeto de focalización. El sujeto se sitúa a distancia, elige en ocasiones un punto de vista, la segunda persona gramatical, que le permite mirar pero también sonreír, reír ligeramente de la figura o la escena. Colocado en la adultez, critica y al mismo tiempo comprende aquello que el recuerdo fijado en la niñez le entrega como sentimiento difuso, sin cristalizar, surgido frente a los comentarios de los mayores, los gestos de las mujeres de la casa, las expresiones y movimientos de la anciana. Insensibilidad, malicia, coquetería, parecen sentidos precisados por el ojo del presente. Uno de los poemas al padre continúa el tono ligeramente humorístico. El sujeto rescata la contemplación del yo desvanecido, es el niño quien implícitamente ve a su padre cumplir su rutina de la siesta en un clima marcado por ciertos objetos. La mirada atravesada por el deslumbramiento o por la perplejidad (o acaso por una mezcla de ambos) frente a las dimensiones del cuerpo adulto quedan capturadas. “Mi padre, antes de hacer la siesta,/ ponía sobre la mesa del velador/ su reloj de bolsillo y su llavero;/ se quitaba la ropa, sus botas de gigante,/ y tendido en la cama se ofrecía desnudo/ a las caricias del ventilador” (“Verano”, p. 46).

Otro de los poemas centrados en la figura paterna inscribe un sueño que ofrece distintas lecturas posibles: exploración de la mirada o incluso de una experiencia de la

infancia, saber acerca de la muerte del padre, puesta en escena en torno al acto de recordar. La riqueza semántica surge de la condensación de los planos en juego. El pasaje desde la visualización que capta al hombre joven durmiendo bajo el árbol a su percepción en tanto estatua “con los ojos desiertos” (“Sueño”, p. 47) expone quizás el temor de la niñez, reverso acaso del deseo, respecto a la muerte del padre. El desplazamiento de una imagen a otra parece constituir, además, un modo de representar su muerte en la adultez así como una nueva indagación sobre la naturaleza del recuerdo. En el marco de esta última línea interpretativa cabría decir que la contemplación del pasado como presente (“Ese hombre joven/ que duerme bajo un árbol”) (p. 47) se convierte pronto en la focalización de una escena congelada. En consecuencia, si en “Elegía” -el poema situado hacia el final del volumen- el sujeto celebrará la fugaz recuperación de la madre de la niñez, aquí parece darse cuenta del desgarramiento acarreado por una operación similar. El cuerpo paterno se ha tornado rígido. La lluvia cae sobre él con indiferencia, acentúa su inanimación, no destaca, como en “Elegía”, una materialidad corpórea palpitante.²⁶

Considerados desde la perspectiva analizada, los poemas iniciales sobre la infancia de *Cantar y contar...* no resultan del todo ajenos al clima instaurado por las composiciones dedicadas a otros dominios. Sin embargo, la crítica tiene en ellos menor intensidad. Los retratos no ligados al ámbito familiar, planteados, entre otras modalidades, como lectura de una fotografía (“El diploma”) o como interpretación personal de un momento de determinadas existencias (“Lugones”, “Gabriel Iturri”), o bien a través de ambas modalidades (“Mr. Papá”), se articulan como contemplaciones impiadosas. Se aspira en

²⁶ Un poema de R. E. Molinari, “Memorare”, incluido en *El huésped y la melancolía (1944-1946)* (Buenos Aires, Emecé, 1946, pp. 113-14), ofrece una puesta en escena del acto de recordar a través de la personificación de la memoria, delineada como una mujer de “hondas pupilas ciegas” que vuelve a veces por el yo lírico.

ellas a ridiculizar, a exhibir sin atenuantes, de modo menos velado, las contradicciones o las fisuras de la figura puesta a foco.

Los dos textos finales vinculados a la infancia exponen una inflexión en la representación acerca de esos años. Sin excluir el análisis desmitificador del pasado, y sin obliterar ciertas marcas opresivas del entorno doméstico y familiar, acentúan su condición de paraíso perdido, como en “Elegía primera” de *Otro verano*. La felicidad impresa en la figura morena de la madre bajo la lluvia, se une en “La casa” a una imagen atravesada por el placer, que parece de nuevo capturada por el sujeto adulto a partir de una mirada anterior: como en otros poemas, ella suelta su pelo, se abandona al descanso. Los rituales más dichosos, exploraciones, ensoñación, posesión de objetos o insectos, se suman y hacen de Tucumán, en diálogo con las imágenes trazadas en “Versos a la provincia”, una “provincia hermosa” y de la niñez una “magia fulgurante”. El yo infantil aparece focalizado no tanto en relación con el mundo de los adultos, como en los poemas iniciales del volumen, sino con sus propios espacio e imaginario. La contemplación que se rescata no parece la de la perplejidad, la confusión o la culpa sino, más bien, la “inmortal y segura” “mirada de la infancia” marcada por una “gloria sin medida”. La indefensión, la sensación de endebles aun física frente a los mayores, deja paso en el recuerdo al “niño y sus poderes” (p. 84).

La poesía de Hernández ofrece, leída en una dirección cronológica, la emergencia progresiva de una explicitación de su inquietud frente a la naturaleza del tiempo y de la memoria, que implica a veces una reflexión sobre la índole del propio pasado vivido en la provincia y, más generalmente, de la provincia misma. En el caso de la infancia personal la captación de ese pasado en términos de epifanía aparece como el hallazgo más preciado. Ciertos poemas acentúan la plenitud provocada por ella; en otros se da cuenta de la

ambivalencia que ocasiona, o del vacío que deja su desaparición. En un mismo volumen puede producirse el pasaje de un sentimiento a otro. Como en las restantes dimensiones de la indagación estudiada, no se busca suturar grietas, oscilaciones; se deja, en cambio, constancia del proceso. Pero la elaboración del poema es a veces ella misma la búsqueda, el proceso. La representación de la infancia también está sometida a tensiones. Ya desde el primer volumen es territorio vulnerable así como espacio relativamente autónomo, apoyado en un imaginario propio. La mirada del yo infantil, su percepción del lenguaje, de los pequeños detalles que punzan²⁷ (el platito de la gata que se retira de la cocina, las horquillas del pelo materno)²⁸ no desaparecen, o al menos no lo hacen del todo en la percepción del adulto respecto de la niñez: encuentran un lugar para seguir intentando eternamente, en la medida en que se reaniman en el presente de la lectura, apropiarse del mundo. Como si, en parte, la poesía operara como reparación de una deuda consigo mismo no contraída por el sujeto.

Tucumán, 1964. Es licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (1987) y doctora en Letras por la Universidad Complutense de Madrid (1992). Es profesora de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) y del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la mencionada Facultad. Ha publicado *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta* (1994) y *Redes de papel. Epístolas conventuales* (2004) así como numerosos artículos en libros colectivos y revistas de la especialidad. Sus trabajos se han centrado en particular en instituciones culturales y narrativa de la Argentina del período 1955-1976 y en escritura conventual femenina de Hispanoamérica (siglos XVIII y XIX).

²⁷ Juego aquí con el sentido atribuido al término *punctum* por R. Barthes en relación con la contemplación de fotografías; ver *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, ob. cit.

²⁸ La primera imagen pertenece a “Mesalina” (*Cantar y contar...*), la segunda, a “La madre” (*Otro verano*) y “La casa” (*Cantar y contar...*).

