

## EL POETA ARGENTINO

Jorge Monteleone

CONICET

¿Cuándo comienza la poesía argentina para un poeta argentino? ¿Qué significa ser un “poeta argentino” y de qué modo dicho autor es condicionado por el sujeto imaginario que emplaza su poema? Acaso sea posible pensarlo al pasar al crédito del imaginario poético la figura de autor en la perspectiva de la vida, menos como documento que como la representación indecible de un Yo imaginario situado entre la ficción y la biografía. El autor como una imagen que se superpone y a la vez se manifiesta en una relación ambivalente con el sujeto de la enunciación poética. En esta no debería, entonces, pesquisar un resabio autobiográfico, sino constatar algunos de los modos de ser “poeta argentino”, en el intercambio entre el sujeto imaginario del poema y el autor: no se trata, entonces, del sujeto concreto y mortal de carne y hueso, sino de una proyección imaginaria que sustenta jurídicamente el nombre propio, que tiene efectos simbólicos en el ámbito social y cuyos rasgos, así sea una mera anécdota biográfica, son textuales.

Las reflexiones que siguen –no hay mejor vocablo para estos juegos de espejos– no conforman un juicio de valor sobre los autores elegidos, por encima de otros no comentados aquí; de hecho, podría postularse toda una historia de la poesía argentina según esta perspectiva. Son ejemplos, representaciones, modos posibles en los cuales la poesía argentina también se manifiesta. Lo iniciamos al constatar un “origen” en el siglo XIX, como huella diferida, a partir del *Martín Fierro*: el general consenso para entender su carácter fundacional no menoscaba la actualidad de su poder simbolizador.

## Vox in Deserto

En el *Facundo* (1845) Domingo Faustino Sarmiento no sólo interpreta la extensión del desierto como el lugar del mal, allí donde se alzaba la barbarie en la sociedad de las “campañas pastoras”, opuesta a la civilización de las ciudades, postulando esa dicotomía –civilización y barbarie– que, bajo innumerables formas, condicionó la historia argentina como una matriz de significados culturales, o un dilema, o una zoncera antojadiza, o una fatalidad, o el eterno retorno de lo mismo según sus múltiples intérpretes. No fue sólo una valoración libresca: produjo sentido, hechos, actos. El “desierto” material se situaba en las vastas extensiones de las llanuras y también de la Patagonia, que no estaban precisamente deshabitadas, sino pobladas por los pueblos originarios que serían exterminados en la “campaña del Desierto”. Allí en la tierra conquistada se expandiría aquella Argentina de “los ganados y las mieses” que celebraría el Centenario y que Esteban Echeverría había considerado muy tempranamente como “nuestro más pingüe patrimonio”. Pero el desierto era también el espacio imaginario propicio en el cual se fundaría una literatura nacional. Así lo había advertido Echeverría, que lo describe por primera vez en el comienzo de “La Cautiva”, incluido en *Rimas* (1837): “Era la tarde, y la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes. El Desierto / inconmensurable, abierto / y misterioso a sus pies, se extiende; (...)” Sarmiento cita ese poema, luego de justificar esta frase: “el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza” (...) Y dice: “¿Cómo no ha de ser poeta el que presencia estas escenas imponentes?”. Sabía que el poema surgiría del ejercicio de una mirada nueva, y reconocía allí la actividad configuradora de lo que llamó, literalmente, la “paleta de la fantasía”. Sarmiento era romántico y su genio lo llevó a menudo a asertos que no provenían de lecturas eruditas sino de iluminaciones. Su noción de fantasía está menos cerca de “*fancy*” que de “*imagination*” –como la definiría, por ejemplo, William Wordsworth–: “*There is creation in the eye, / not less in all the other senses*” (Hay

creación en el ojo, / y no menos en los demás sentidos) escribió hacia 1798. Para Wordsworth –y para Coleridge– los sentidos son creadores y no sólo lo percibido produce un sentimiento sino, acaso sobre todo, existe una facultad creadora no sólo en presencia, sino también *en ausencia* de los hondos escenarios de la naturaleza: la afección “de las cosas ausentes como si estuvieran presentes” caracteriza la imaginación poética. Y Sarmiento aventuró que la visión del desierto atiza esa facultad a partir de lo que la mirada *no ve*: aquel que habita el desierto en la Argentina, escribía en el *Facundo*, al clavar sus ojos en el horizonte, *no ve nada*. Sin embargo, esa ausencia acuciosa de una lejanía ilimitada e incierta produce fascinación y ensueño *más allá* de lo visto: “He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto”. Sarmiento evoca una tormenta en la pampa: la nube torva y negra que se extiende sobre el cielo y el estampido del trueno y la oscuridad que sucede a la súbita luz: “¿Qué más colores para la paleta de la fantasía? Así, cuando la tormenta pasa, el gaucho se queda triste, pensativo, serio y la sucesión de luz y tinieblas se continúa en su imaginación”, escribe. Si el desierto es aquel lugar donde el gaucho es el agente de la barbarie, entronizada a sistema por el régimen de Rosas, también es el espacio donde se funda un imaginario poético. El crítico Pablo Ansolabehere observó ambos aspectos concomitantes: para Sarmiento –que escribió “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión”– el desierto representaba “la extensión del mal” y era, asimismo, el espacio donde se manifestaba la experiencia estética de “lo sublime”. La poesía es, otra vez, contrafáctica: ¿se construye civilización desde las ciudades pero una literatura propia nace *desde* la barbarie?

El desierto es el espacio imaginario en el cual se lanza una mirada y donde tiene lugar una voz. Cuando esa voz se articula, surge el mito de origen del *poeta argentino* y, en consonancia, del gran poema nacional : *Martín Fierro*, de José

Hernández (*El gaucho Martín Fierro*, 1872; *La vuelta de Martín Fierro*, 1879). La imagen unida a un ritmo, que es oral: el uso del habla misma del gaucho en la escena primigenia del desierto. Porque la oralidad es la piedra imán de la poesía más original del siglo diecinueve argentino: la gauchesca. Echeverría había nombrado el desierto, pero Hernández realiza, en un folleto humilde vendido en las pulperías y desdeñado por el público culto, un poema que se hizo popular en la campaña. Su sola intención era ser un alegato vindicativo del gaucho, expoliado por el Estado argentino mediante la ley de levas, el reclutamiento compulsivo, por ejemplo, para el servicio de fronteras —es decir, para “poblar” y “vigilar” el desierto amenazado por el “salvaje”—. Pero Hernández era conciente del que sería su mayor hallazgo estético: en el Prólogo a la *Vuelta* mencionaba la “elocución” y su propósito de que “los personajes colocados en la escena deberían *hablar en su lenguaje peculiar y propio*, con su originalidad, su gracia y sus defectos naturales”.

Pero hay algo más, que no ocurrió con el resto de los poemas gauchescos: el *Martín Fierro* también proporcionó ese lugar enunciativo en el que se situó José Hernández para devenir poeta argentino, como si su Poema no sólo conformara la huella originaria y fundacional de su obra, sino también brindara un “destino” al autor. Huella de origen, paradójicamente, diferida, toda vez que fue reinventada en el futuro del Poema, ignorado por el poeta y muy lejos de su voluntad; ese destino fue tan grandioso como lateral, tan estentóreo como elusivo pero ofreció, en la dialéctica de persona pública, literatura y anonimato popular, atributos para asumirse como poeta argentino. Tanto Martínez Estrada como Tulio Halperín Donghi coinciden, con puntos de vista por completo disímiles, en la particular encrucijada de sujeto imaginario y autoría que atravesó José Hernández. El primero asegura que *Martín Fierro* era “un ser irreal que lo devoraba” y apunta que desde 1873 todos sus parientes y amigos comenzaron a llamarlo con el nombre de su personaje: “Cuando muere, los discursos necrológicos despiden en realidad *a su*

*doble*” (*Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, 1948); el segundo señala que *Martín Fierro* nace para ser un “*alter ego* de su inventor” y que es “la figura bajo la cual Hernández *se descubre poeta*” (*José Hernández y sus mundos*, 1985).

### **El Genio de la Raza**

Desde esa figura se sitúa Leopoldo Lugones para cumplir su majestuoso voluntarismo autoral: en *El payador* (1916), como es sabido, sindicaba el *Martín Fierro* como el poema épico de la Nación, y el gesto formó parte de su canonización en el Centenario –también llevada a cabo por Ricardo Rojas–. Lugones reconoce la identificación entre Hernández y el héroe gauchesco, pero la glorifica en la figura del Genio, afirmando con ese modelo que el poeta argentino es el médium del espíritu de la raza, pero en una posición de distancia eminente en su función social: "Tan profunda fue aquella compenetración del poeta con su raza y con su tipo, que el nombre de éste se le pegó. *Martín Fierro* era él mismo. Claro instinto de las multitudes, que así reconocían en el poeta su encarnación efectiva y genial". Ese mismo lugar grandioso quiere para sí Lugones al reencarnar el ideal arquetípico y jerárquico del Poeta ejemplar, que se arroga con usura el ejercicio total de la palabra, ya que su vocación comunica "la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior". Es decir, Lugones no recupera el poema de Hernández o la gauchesca donde escribe “la voz del otro”, como sugirió Josefina Ludmer (*El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*, 1988/2000), sino invierte el lugar: la voz del otro es escrita y reescrita y, por ello, enmudecida. En el póstumo *Romances del Río Seco* (1938) Lugones realiza, con gesto conservador, el remedo del cantor popular como si fuera la enunciación de un poeta anónimo y así el proyecto enunciado en *El Payador* se completa. El sujeto imaginario de los *Romances del Río Seco* cumple todos los artificios textuales de una ilusión de oralidad duplicada: si Hernández como autor se identificaba con el sujeto de su

poema, ahora el sujeto del romance lugoniano se identifica con el autor del género gauchesco como proyección simbólica de la voz mediúmnica de la raza, que como poeta argentino garantiza para sí la encarnación civilizada y monumental de aquel original “genio instintivo”. Para decirlo con Ludmer, en Lugones no habla el otro ni siquiera se habla acerca del otro, sino se habla *por el otro*.

Cuando Leónidas Lamborghini sitúa un modo de ser poeta argentino desde el *Martín Fierro*, modifica los términos de Lugones. Una reciente reedición de sus notables “reescrituras”, realizada por Gerardo Jorge, se titula *El genio de nuestra raza: las reescrituras de Leónidas Lamborghini* (2011). Ese apelativo lugoniano ya es una distancia irónica. En su epílogo, el editor reconoce que “la obra de Lamborghini constituye hoy un punto de referencia para los jóvenes poetas que comienzan a escribir en Argentina y en muchos otros puntos de Latinoamérica, por su experimentalismo y libertad” y también “una referencia ética”. La escena primaria y hasta mitológica de su poesía es el peronismo: *Las patas en las fuentes*, “Eva Perón en la hoguera”. En su trabajo poético Lamborghini deconstruye todo Modelo y toda Ley; las reescrituras dinamitan la noción misma de autor, ya que se apropian de textos ajenos y, mediante una nueva escansión y otra disposición lexical, presentan *otro* texto que reinterpreta la fuente. Por ejemplo, el poeta (re)escribe fragmentos de *La razón de mi vida*, de *Evita*, o de las *Cartas a Théo*, de Van Gogh, tangos de Discépolo, poemas de Keats, de Quevedo y de Góngora. O, por cierto, la reescritura de la payada de Martín Fierro y el Moreno del canto XXX del poema de Hernández. La parodia obra, según Lamborghini, “como el Otro Yo del Modelo”. Así, el poeta argentino se convierte a la vez en el *Homo Parodicus* y en el Combinador y halla en el género gauchesco (en Hidalgo, en Ascasubi, en del Campo y en Hernández) el modelo originario de un arte bufo como parodia de la épica. Aquí el Héroe es un gaucho matrero, un desclasado roto, un resentido social y racista, un derrotado: “el Héroe es un cuchillero pero esto es utilizado para

devolverle, multiplicada, la distorsión al Sistema. El Héroe es un bufón pero sus bufonadas viviseccionan la mentira del Sistema” (“El gauchesco como arte bufo”, en Noé Jitrik, *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, t. 2, dirigido por Julio Schwartzman, 2003). En *El payador*, Lugones había equiparado Martín Fierro a “un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador”; Lamborghini reniega de la canonización del poema de Hernández como congelamiento civilizatorio y de su carácter de arquetipo racial: como poeta argentino recupera la voz en el desierto en tanto vindicación de la barbarie, mediante el “bufo gauchesco” que puso al descubierto un sistema político ejecutor del “exterminio organizado de las masas gauchas”.

### **Autobiografismos**

Algunos de los modos de ser del poeta argentino desde ese *alter ego* originario de Martín Fierro / Hernández obra por vías diversas. Jorge Luis Borges, en su temprano *Inquisiciones* (1925), escribe sobre “La nadería de la personalidad”: “No hay tal yo de conjunto. (...). Fuera vanidad suponer que ese agregado psíquico ha menester asirse a un yo para gozar de validez absoluta, a ese conjetural Jorge Luis Borges en cuya lengua cupo tanto sofisma y en cuyos solitarios paseos los atardeceres del suburbio son gratos”. El gesto borgeano deconstruye a su precursor en la poesía urbana: Baldomero Fernández Moreno. Borges escribió que Baldomero hizo un gesto poético revolucionario: *había mirado alrededor*. Ya no se trataba de la mirada originaria al desierto, sino de la visión de un espacio que en 1915 todavía no había sido nombrado: la ciudad moderna. Desde *Ciudad* (1917), Baldomero fue el primer poeta de la modernidad porque fue el primer poeta urbano: el iniciático *flâneur* de las orillas del Plata que daría lugar a todos los poetas caminantes de la poesía de Buenos Aires. Al identificar y nombrar todos los elementos que conforman el *topos* urbano, también fue el primer objetivista. Pero

la mayor creación de Baldomero fue su propia representación de poeta argentino bajo la forma de una autobiografía sostenida en el nombre propio: "(...) grabaré mi nombre/ en mármol eterno:/Fernández/ Moreno.// A punta/ de verso". Poesía vital, donde el sujeto imaginario del poema no devora la figura de autor, sino es sustentado por ella: el nombre propio asegura que toda invención lírica se justifica con la sanción de la experiencia vivida. Años después, su hijo César Fernández Moreno, desde el gran poema "Argentino hasta la muerte" (1954) hasta *Buenos Aires, me vas a matar* (1977), magnifica e hipertrofia la herencia paterna: los ritmos verbales de Baldomero se transmutan en ritmos orales en César, así como el prosaísmo de ciertas representaciones de lo inmediato en Baldomero, se transmuta en César mediante la elección de los objetos verbales arrancados a la existencia cotidiana, en su busca de un tono conversacional. Los desplazamientos en la poesía de Baldomero, cuya figura central es la del poeta caminante, en César se transforman hasta alcanzar movimientos continentales de América a Europa, donde el espacio se expande de la calle a los aeropuertos y las ciudades del mundo. En fin, lo que es la "poesía vital" en Baldomero se dilata y exaspera hasta la "poesía existencial" en César como encarnación de la historia y la historia como irónica reaparición en la vida.

Un inesperado y lejano vástago de Baldomero es Arturo Carrera. No en la faceta de poeta urbano, sino en la otra que Fernández Moreno también ejercitó: ser el poeta del "campo argentino" o del "intermedio provinciano" en los pueblos bonaerenses de la pampa húmeda -Huanguelén para el primero y Pringles para el segundo-. También Carrera es el poeta de la autobiografía familiar. Pero donde César magnificaba la herencia y expandía el habla, Carrera miniaturiza y disemina el signo. El sujeto ve las cosas como un coleccionista de juguetes. Y la acentuada tendencia autobiográfica, sobre todo desde *El vespertillo de las parcas* (1997) hasta *Fastos* (2010), se sitúa en el lugar memorioso de un niño presente:

“Arturito”. El ámbito de la infancia es el espacio siempre recreado de una inicial enunciación poética: niños-signos, metonimia de la vitalidad, épica individual de la niñez. El poema busca su imposible: el andar del niño desanda el decir del poeta, remonta *hacia atrás* la sucesión del poema, absolutiza el acto poético en el atesorado espacio de la infancia.

### **Dispersiones del Yo**

De regreso a los años veinte, mientras Baldomero representaba al poeta argentino como una persona que el sujeto del poema transparenta, la estética de la nada y el no existente caballero de Macedonio Fernández había prefigurado la disolución del sujeto para las vanguardias históricas. El *flâneur* de *Fervor de Buenos Aires* (1923), el primer libro de Jorge Luis Borges, es el sujeto itinerante de las orillas y de la hora del ocaso, en las “calles que silenciosamente se avienen con la noble tristeza de ser criollo”. Pero el Yo no se unifica en su identidad como en la poesía de Baldomero, sino se “desagrega” en cada percepción. Las calles se animizan, son la “entraña del alma”; la urbe se funda como un mito en la zona indecisa del arrabal y el crepúsculo; la caminata se torna espectral mientras sujeto y calle se afantasman: “Yo soy el único espectador de esta calle, / si dejara de verla se moriría”.

Paulatinamente ese poeta argentino deja de ver: Borges se vuelve ciego. Desde *El hacedor* (1960) en su poesía surge otra forma de “mirar” que reemplaza la previa percepción del ocaso en los lindes de los arrabales: la ceguera es uno de los grandes motivos del poema, como rezan los títulos *Elogio de la sombra* (1969) o *Historia de la noche* (1977), mientras *El oro de los tigres* (1972) simboliza el único color que le queda al ciego: el amarillo. El poema deja de ver las cosas del mundo y las reemplaza por objetos incesantes, soñados o recordados. La enumeración de Whitman se transforma en una larga serie: cada verso es una cita,

una cosa antigua, un sabor evocado, un volumen; todo el mundo, en lugar de acabar en un libro, se vuelve insomne enciclopedia. La memoria abrumba al Yo: nostalgia del presente, donde todos los ayeres se sueñan. Vuelven formas del relato en el poema, o se recuperan voces dramatizadas que tienen un parentesco con los monólogos de Robert Browning (cuyo gusto Lamborghini declaró compartir). El ritmo de la poesía conceptual se torna un hecho sintáctico, antes que musical. Esa sintaxis reaparece en la poesía de Girri o de Giannuzzi. En los últimos libros (*La cifra*, 1981 y *Los conjurados*, 1985) retornan las sensaciones pero a través de los sabores, las fragancias, lo auditivo o lo táctil: “el goce / de libros que mi mano reconoce”.

La voz del poema es la de un doble de sí: *Borges y Yo*, el Otro, el Mismo de la subjetividad especular. Pero la duplicación del *alter ego* tiene otros avatares. La explicación corriente para la creación de Juancito Caminador en la poesía de Raúl González Tuñón, desde *Todos bailan (poemas de Juancito Caminador)* (1935), es la de ser un *alter ego* del poeta argentino: el personaje que lo duplica en la primera persona del poema como si fuera el mimo o el imitador de su propia biografía. Muchos episodios evocados por Juancito Caminador corresponden de hecho a la vida del poeta: en un verso del “Poema para un niño que habla con las cosas” (en *A la sombra de los barrios amados*, 1957), dedicado a Adolfo Enrique, su hijo nacido en 1955, se lee: “Juancito Caminador, tu viejo”. Pero acaso no se trataría de sólo de un *alter ego*, sino también de un *ego alterno*, para compensar un vacío de subjetividad lírica. Tuñón declaró: “cuando escribía los poemas testimoniales de *La rosa blindada* (1936) en Madrid, también escribía *blues* y allí nacieron algunos de los caprichos de Juancito Caminador” (Horacio Salas, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, 1975). Los poemas de Tuñón dedicados a la muerte, los cementerios y los difuntos, a los violentados, a los torturados, a los masacrados, a los ajusticiados, producen una subjetividad espectral sostenida en el testimonio. El

Yo que testimonia el habla de los muertos habla *por* ellos y pierde su propia subjetividad y, aun para ser más eficaz, debe ser el predicador doctrinario de una revuelta que los redima. Luego, la voz templada en la ceniza de los fusilados supone ejercitar, como paralela compensación de esa identidad menguada que habla por las víctimas, un sujeto fuertemente idiosincrásico que poetizara el mundo: Juancito Caminador. Ego alterno que, para ser más consistente en el mundo real, se hace cargo de la biografía del autor. Por eso Juancito Caminador es el “prestidigitador”: escamotea el Yo y lo remeda. Testigo del mundo, debe buscar su propio retrato, debe reconstruir su Yo en la fragmentada dispersión de la autobiografía, bajo una pregunta repetida: “¿Dónde estará el retrato mío de aquel tiempo?”, en el gran poema “Saudade con nombres y fechas”, de *Hay alguien que está esperando (El penúltimo viaje de Juancito Caminador)* (1952), que recorre, estilizados poéticamente, episodios de la vida del autor.

### **Yolleo e impersonalidad**

Oliverio Girondo hizo del anonadamiento del Yo un espectáculo. El autor actúa, interviene, no cesa: desde el gran muñeco que representaba al *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932) paseado en un auto de alquiler por la urbe y los afiches publicitarios hasta la grabación de *En la Masmédula* (1956) en 1960, en la cual la voz del autor articula el ritmo propio del anonadarse, una interiorización en signo oralizado como sedimento turbio de un registro profundísimo: “el noo / el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan / y nooan”. Paradójicamente, aunque pulveriza y reagrupa los significantes, “en ese fraseo monocorde –como observó Ana Porrúa en “La puesta en voz de la poesía” (*Caligrafía tonal*, 2011)– que pronuncia cada palabra como si fuera un sustantivo, un verbo o un adjetivo común, se percibe su gesto constructivo de un nuevo idioma”. Zumbón y desenfadado, pero también con cierta obtusa dramaticidad que

abruma al sujeto con los léngamos del tedio –la *persuasión* de los días– y finalmente lo multiplica en el “tantan yo” o lo torna pura falta en el “yolleo” (“soy yo sin vos / sin voz / aquí yollando), ese otro Yo vicario es un poeta argentino oximorónico: el vanguardista eterno.

Poeta argentino irónico, elegante, distanciado fue Alberto Girri, tenaz negador de toda efusión sentimental en el ejercicio de un lirismo descarnado y llevado al límite de su paradoja: alcanzar la “universalidad por la impersonalidad”. Por ello el mismo adjetivo destinado al poeta en tanto que “argentino” es un modo irrisorio de la nacionalidad. Fogwill apuntó que “el reaccionarismo de Girri es la respuesta del último liberal a todo accionarismo, a toda convocatoria a la servidumbre” (*Los libros de la guerra*, 2008). Su moral de la forma, donde el único “motivo es el poema”, consistió en un progresivo ejercicio del vacío llevado a cabo mediante una poesía expandida en monodias, en rigurosas premisas, en conjeturas arduas. En su intrincada sintaxis, “organizadora” de proposiciones acerca de lo real, retornaba aquella poesía del pensar que fundó Macedonio, otro aniquilador del Yo. Porque Girri no sólo disolvió los subterfugios del yo psicológico, sino también los atajos de un yo lógico o de un sujeto ideal, para centrarse en una pura observación donde el poema sería “como un claro espejo suspendido en lo alto”. De allí a concebir una coincidencia en la Unidad, en el Todo y la abolición de la dupla objeto-sujeto en la vacuidad, al modo del budismo, hay un paso, pero en Girri ese acto también puede ser conjetural o arbitrario, un juego de la mente que acaso no puede librarse de la radical amenaza del solipsismo y la herida de la temporalidad.

### **El poeta imperceptible**

Lugones fue un poeta que cortejó el Estado y acabó por ser uno de los ideólogos del golpe militar de 1930; ocho años después se suicidó en una isla del

Tigre. Su figura monumental, que el mismo construyó, alcanzó una deletérea inadecuación, un derrumbe de profunda asocialidad. Desde ese fracaso que parece construir una excepción, los poetas argentinos no alcanzaron la majestad pública y omnipresente de algunos poetas consulares de cierta tradición latinoamericana -como Octavio Paz o Pablo Neruda-.

Juan L. Ortiz, que hoy se halla en el centro del canon de la poesía argentina, fue durante décadas un poeta de culto, apartado y silencioso. Hacia 1937 escribió que era “un hombre sin biografía”, pero desde esa vacuidad construyó un mito personal con los gestos de lo mínimo, lo inaprehensible, lo imperceptible, lo tenue, multiplicado hasta la saciedad, hasta volverse innumerable en su efecto de infinita diferencia. Juan José Saer, que lo frecuentaba con Hugo Gola en aquellos viajes en lancha desde Santa Fe a Paraná, donde era recibido junto a otros poetas por el viejo Maestro, dice que Juanele no debía pesar más de 45 kilos, era más bien bajo, aunque no parecía frágil, muy delgado y tenía el cuerpo fino. Y acaso para hallar una armonía entre este cuerpo y su entorno, Saer recuerda una sola excentricidad: “todos los objetos, muebles, útiles y hasta prendas vestimentarias eran largos y finos” (*El río sin orillas*, 1991). Juan L. Ortiz se transforma en una estampa detenida en la minucia, como una pintura flamenca: su mesa de trabajo era larga y fina y también lo eran el canapé que ocupaba para leer y sus plumas y sus lápices y sus boquillas y sus cigarrillos y sus bombillas y sus galgos. Inadvertidamente la forma corporal se abstrae en esos dos atributos: largo, fino. Y se repite en todos los objetos, como si el mundo se ahusara. Esas formas pasan luego al papel, y de allí a la tipografía que se dilapida en largos versos minúsculos, minuciosos. Y en ellos lo que es largo y fino retorna en imágenes: las líneas de los ríos, las islas alargadas, las venas, los veneros, las serpentinas que vacilan en los estanques, los ramajes adelgazándose y las raicillas, la lluvia que cae como juncos de vidrio que huyeran, el color de las garzas en las nubes, los tallos de la luz, la luna hilándose en los

sauces, los sonos de las flautas que callan en los hilos de la eternidad, las hebras, los cabellos de los algas o de los serafines, la varilla del amor que conduce la orquesta del edén. La materialidad se transfigura y el entorno “armoniza” con la figura corporal. De algún modo, esa figura del poeta argentino imperceptible está prevista por el poema: lo modela, lo contiene. La iconicidad fina y larga del hombre espeja en la iconicidad del paisaje imaginario que va espiritualizándose. El cuerpo de la duración consume la ilusión de eternidad en un *esprit de finesse*.

¿Qué mayor centralidad para la historia de la poesía argentina que la del poeta imperceptible, aquel que, inadvertido, no parece comenzar, o comienza tardíamente, o tempranamente se retira? *La urna* (1911) es el cuarto y último libro de sonetos perfectos de Enrique Banchs sobre un duelo amoroso que anega al Yo y lo consume. Como si lo acompañara, después de ese libro, el poeta argentino deja de publicar, con escasas y poco relevantes excepciones: se mantiene en silencio de luto y así inicia una larga vida retirada hasta cumplir ochenta años. A la inversa, está aquel poeta argentino que, como Hugo Padeletti, alrededor de los sesenta años, entre 1989 y 1989, publicó tres libros de una obra poética compuesta a lo largo de cuarenta años, desde la adolescencia hasta la madurez. Ese acontecimiento no es fruto de un accidente sino de un acontecer que Padeletti llamó “destinal”; la modestia, la paciencia, la diligencia, la lentísima acumulación concurren en su modo de ser poeta: “No hay secreto / que no sea interior. / Aún en flor / su encubrimiento prevalece. (...). / Voy a plantar esta almendra / para dar testimonio / de la paciencia” (*El Andariego: poemas 1944-1980*, 2007). O aquel otro poeta argentino que, como Jorge Leónidas Escudero, de oficio minero en la provincia de San Juan, comenzó a escribir a los cincuenta años, de un modo marginal y, durante largo tiempo, secreto, siguiendo los ritmos del habla en un enunciado a la vez radicalmente propio y colectivo. En el “Prólogo del autor” a *Verlas venir* (2002), el autor escribe “Mi escritura en los versos tiende a representar la palabra hablada,

ello porque me las oigo decir y las digo, se me pegan al oído pero no siempre. (...). Y sí, a las palabras que siguen las vi venir desde el fondo de nosotros”.

La historia de la poesía argentina es rica en tradiciones oblicuas, súbitas obras reunidas que se vuelven familiares o largas perseverancias que culminan en la visibilidad. Como Zama en la novela homónima de Antonio Di Benedetto, muchos poetas argentinos fueron o serán “víctimas de la espera”. Conforman a menudo un canon tardío, cuando nuevas condiciones de legibilidad, por parte de poetas, críticos, editores y lectores, permiten redescubrir sus textos. Así en las últimas décadas fueron editadas las obras reunidas de poetas, como antes Juan L. Ortiz, largamente postergados: el mencionado Escudero, Carlos Mastronardi, Amelia Biagioni, Emma Barrandéguy, Joaquín Giannuzzi, Aldo Oliva, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Arnaldo Calveyra, Juana Bignozzi, Roberto Raschella, Osvaldo Lamborghini, Susana Thénon, Juan Manuel Inchauspe, Ricardo Zelarayán, Irma Cuña, Héctor Viel Temperley, o los poetas aniquilados por la dictadura militar, Francisco Urondo o Miguel Ángel Bustos, entre tantos otros.

### **Nombre y extranjería**

Juan Gelman adhiere en sus inicios al coloquialismo de la poesía de los sesenta pero su lengua de inmediato comienza a extrañarse, como si se alejara de un centro posible, una norma, una ley. El poeta argentino comienza a enrarecer el habla poética y atribuirle otros yoes, otras prosodias: los poetas apócrifos John Wendell, Yamanokuchi Ando, Sidney West, Julio Grecco, José Galván; las “traducciones”, las citas y comentarios, los sonetos truncos; y también el recurso al neologismo, a la agramaticalidad, a la torsión coloquial. Hasta que halla en la raíz del español y de la lengua poética el carácter exiliar de la vida y el apartamiento radical de la subjetividad poética en el seno de la lengua propia. Por ejemplo escribe los poemas de *dibaxu* (1994) en una doble lengua: el sefardí de los judeoespañoles,

expulsados de España por los Reyes Católicos, y el español rioplatense de la lengua materna –la madre que será invocada también *Carta a mi madre* (1989)–: “Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua”, escribió en el prólogo. La condición del poeta argentino es la de ser un desterrado. Y esa condición también es doble: por un lado, vuelve a nombrar, como Hernández, un sujeto que cruza la frontera –“¿Qué es Martín Fierro sino un desterrado? Cada una de ambas Partes concluye con un destierro, hacia los toldos y hacia lo ignorado”, escribió Martínez Estrada–. Por otro lado, descubre en sí mismo y en lo más propio y lo más traumático –la derrota de las utopías, la desaparición de su hijo y de su nuera, la busca de su nieta– la condición errante de la extranjería–: “Mi encuentro de fondo con la cultura judía y hebrea se produjo después, cuando conocí el exilio. Entonces empecé a preguntarme muchas cosas acerca de por qué nos habían derrotado, de las matanzas en la Argentina, la desaparición de seres queridos, la ausencia de uno del país, la ausencia del país para uno, del habla de su gente... Ese sentimiento me llevó también a leer por primera vez la Cábala. Y encontré en ella algo acorde con lo que me ocurría, es decir, una visión exiliar de la vida”, dijo Juan Gelman.

“Entrar entrando adentro de una música al suicidio al nacimiento” escribió Alejandra Pizarnik, poeta argentina que se suicidó en 1974 y alcanzó uno de las más radicales –y mortíferas– experiencias de las fronteras del lenguaje. No es su acto suicida lo que conmina la interpretación, sino la escritura poética que lo previó como un término mortal a la imposibilidad de refugiarse en la palabra; o siquiera arraigarse en el orden simbólico a través del nombre judío del padre – Pizarnik–, al que vuelve testigo de una brutal extranjería: “Padre, padre querido, no quiero morir en este país que –ahora lo sé– odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio”, apuntó en sus *Diarios* (2003). Tamara Kamenszain observó que ese movimiento de

execrar al propio país consiste en el acto mismo de “expulsarlo, volverlo extranjero, decirlo mal” (*La boca del testimonio*, 2007). Pero en Pizarnik el doble del Yo –todas las figuras duplicadas de su poesía, desde la niña en el espejo de cenizas hasta la que se nombra en tercera persona: “ella”– suele manifestarse en una tríada y ese tercer término es un vacío –Sombra, Noche– que la palabra designa pero cuyo hiato salvaje no puede suturar. “La lengua natal castra”, escribió; la lengua es una aporía: “Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras. Las palabras son *mi ausencia particular*. Como la famosa 'muerte propia' en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo, sí, pero no lo soy” (*Diarios*, 2003). Pizarnik quiere ir más allá de la lengua en los textos y ese salto a sus “textos malditos” –como *Hilda la polígrafa* o *La bucanera de Pernambuco* (en *Textos de sombra y últimos poemas*, 1982)–, donde campean la glosolalia, el absurdo, el humor, la obscenidad, supone, como observó María Negroni, “una queja interminable por el eterno destierro del cuerpo que ocurre a manos del lenguaje” (*El testigo lúcido*, 2003). Y aun así la única redención posible para la poeta argentina es claudicar en el nombre propio, en el cual no hay nada más allá de sí misma. Puro ir hasta el fondo del lenguaje donde sólo se habla una lengua sin sujeto ni objeto: “Y nada será tuyo salvo un ir donde no hay dónde”.

### **Salir de sí**

El sujeto imaginario del poema también puede salir de sí en la lengua arrojado hacia lo Otro: ese espacio es un lugar de trascendencia donde el Yo no se duplica ni se vuelve extranjero, sino se despersonaliza toda vez que en su voz habla alguna forma de otredad. En la poesía de Olga Orozco ese espacio manifiesta lo sagrado. Mircea Eliade señaló que, mediante el rito, la duración temporal profana es “detenida” periódicamente por la inserción de un Tiempo

sagrado, no-histórico (*Lo sagrado y lo profano*, 1964). En todo ritual que lo convoque, la voz, cantada o ritmada, alcanza un timbre extraño, no del todo humano, porque marca la presencia divina en la garganta mortal que la mente. Ese gesto, atravesado por las resonancias del tiempo profano del deseo y la mortalidad, es el que late en la voz poética de Olga Orozco: la facultad de la poesía como voz ritual, canto o verbo sagrado. La poeta argentina se ofrece como oficiante o hechicera o adivina, la que sueña en voz alta los juegos peligrosos con los dioses ocultos. Su cuerpo por momentos “no es de aquí”: “viene de muy lejos y se va, / sin aclararnos nunca si es reverso del alma, una opaca versión de lo invisible.” Pero en esa duda, en esa pobreza propia de la precaria existencia, la poeta testimonia en sus versos las huellas luminosas que dejan los “relámpagos de lo invisible”, donde cada palabra es “imagen de otra luz”. Sus poemas siempre aluden a esa tensión con el otro lado de lo real. Pero la zona en la que esas señales que vienen “desde lejos” se vuelven signo y metáfora es el lenguaje poético, el verdadero alquimista de las transformaciones. El sujeto imaginario de los poemas, es el agente de todas las imágenes: un Yo herido por el lenguaje mismo y cruzado a la vez por lo intemporal y la caducidad. En su último libro esta ambigüedad se vuelve trágica cuando la poeta, vencida por el tiempo, escribe “No te pronunciaré jamás, verbo sagrado”. Entre otras ocupaciones, la poeta Olga Orozco redactó durante años el horóscopo en el diario *Clarín*, de Buenos Aires, y solía ejercitar la cartomancia: “Mis amigos me temen porque creen que adivino el porvenir”, escribió (“Apuntes para una autobiografía”, *Relámpagos de lo invisible*, 1998).

La poesía de Diana Bellessi se vincula con un pensamiento de lo sagrado, pero, como en Simone Weil, el espacio de la trascendencia se abre al vínculo con el otro: el semejante. Aquel lejano “Yo es otro” de la escisión de Rimbaud, en Bellessi se lee: “yo soy los otros” o “vos sos también yo”. En el habla la poeta indaga los vínculos de lo individual con lo social, transforma la radical

subjetividad de lo lírico en un escenario cambiante donde las voces colectivas lanzan ecos y resonancias, no desde un coloquialismo, sino desde una utopía rítmica. En el poema escrito resuena la oralidad con la vastedad de un ideal: la fuente del poema es el habla de la gente común, voz que muta en canto y a la vez en decires. Asimismo, se trata de una poesía que explora, en la figura de un sujeto imaginario femenino, *otra* enunciación, divergente, que toma a menudo el lugar del que se halla fuera de la ley. Es decir, fuera de la ley del padre, de la ley dominante, de la ley consuetudinaria: mujer, *outsider*, oprimido. En Bellessi el *habla femenina* puede transformarse en lo materialmente femenino del habla en tanto lengua materna, o también amplificarse hasta buscar las huellas orales de un sustrato étnico. Por todo esto el habla tiene el sentido de una aspiración utópica, que reconoce las condiciones materiales y a la vez trascendentales de la enunciación poética en el tiempo: la individual, que limita la muerte; la histórica, que asedian los poderes fácticos en el contexto histórico.

Alcanzar lo propio es unirse al prójimo: la poeta, “dura de oído”, debe hallar su propia voz en el comunitario eco de los otros, y allí quiere situarse, ser otra en cuanto se halla próxima al otro. O mejor, ser una más. Recurrencia de un comienzo. Otra vez resuena la huella diferida de aquel origen en el modo de ser poeta argentina. En su ensayo “En la intimidad del habla” (*La pequeña voz del mundo*, 2011), Diana Bellessi escribió:

*Huellas de una lengua rebelde que ya había librado esta batalla dentro de la misma tradición, contra una tendencia que se proponía fijar el arquetipo de lo nacional afirmando en su decir el único modo de ser argentino, hasta culminar en el Lugones apolíneo de La guerra gaucha. (...). Al fin una se pregunta si no será como el gaucho que escuchaba los versos de Hernández en la pulpería creyendo que hablaba de él, o*

*que él mismo hablaba; o si una no será como el propio Hernández, ese señorito de ciudad realizando una operación que, en su mejor alternativa, pareciera prestar oído, sí, y en la peor, podría actuar de un modo paternalista acompañando al proyecto dominante desde los arrabales que éste siempre admite.*

¿No está acaso en ese sujeto que se desdice, se duplica, se despersonaliza, en esa lucha de una política de la lengua abierta al habla ajena en el seno de la propia; no está en la impersonalidad y lo imperceptible, en esa voz que sale de sí y atraviesa toda frontera, para no ser ya esa única Voz grandilocuente en las liturgias del Yo, sino la voz atravesada de otredad, de ajenidad y extranjería bárbara en el desierto del sentido; no está en la “elocución” que nombraba Hernández, no está allí mismo el modo por el cual el poeta argentino halló y hallará siempre su paradójica fuerza?